

DESIGNO E CONTENUTO DELL'ARCHITETTURA PER LA SEZIONE DEGLI INTERVENTI DI TERRITORIO

# AMBITO 21 22

Sped. Abb. Post. gr. 4° 70 / L. 5.000 / Anno 5 / Numero doppio



LA DIFFUSIONE MUSEI  
INNOVATIVO '87

DANTEUM

FILM

II FORD

HP5

HP5



4 → 4A

5 → 5A

8 → 8A

FILM

HP5



16 → 16A

17 → 17A

18 → 18A

FILM

II FORD

HP5

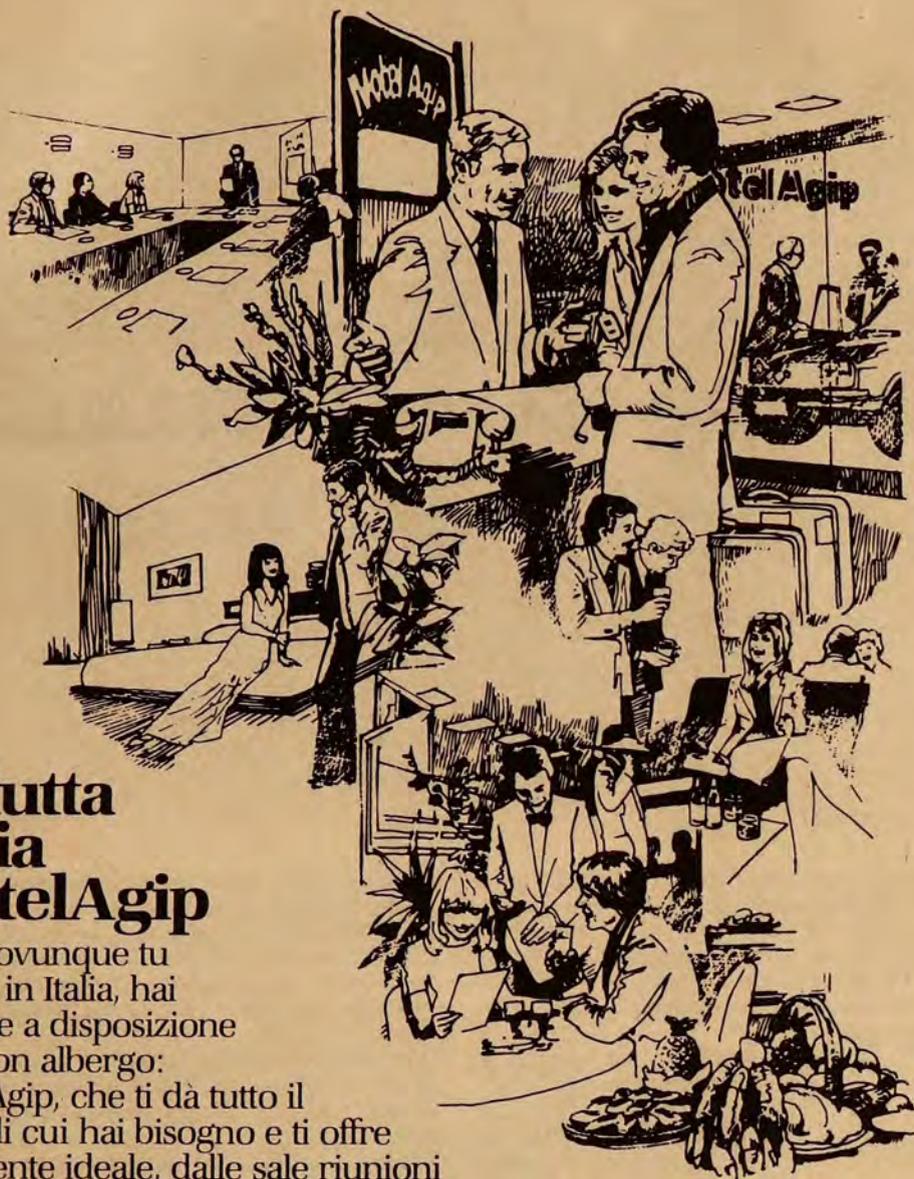


22 → 22A

23 → 23A

24 → 24A

**CODEMI**



## In tutta Italia MotelAgip

Dovunque tu viaggi, in Italia, hai sempre a disposizione un buon albergo:

MotelAgip, che ti dà tutto il relax di cui hai bisogno e ti offre l'ambiente ideale, dalle sale riunioni al ristorante al parcheggio custodito, per i tuoi incontri di lavoro. MotelAgip è vicino alla città e ai tuoi affari, ma fuori dagli ingorghi del traffico.

### Con la FidelityCard

**MotelAgip**

**FIDELITY CARD**

MotelAgip, oltre agli altri vantaggi, offre ai suoi clienti fedeli 50 vacanze premio a Pugnochiuso e Borca di Cadore e lo **sconto del 50% nei week-end in tutti i MotelAgip** per favorire la riscoperta delle più interessanti mete turistiche italiane.

# MotelAgip

al punto giusto del viaggio

Ancona - Bari - Bologna - Brescia - Cagliari - Catania - Catanzaro - Cosenza - Cremona - Firenze Nord - Grosseto - Livorno - Macerata - Matelica (MC) - Macomer (NU) - Marsala (TP) - Milano Ovest (Tang.) - Milano Sud - Modena Nord - Montalto di Castro (VT) - Muccia (MC) - Napoli - Nuoro - Palermo - Pescara - Pisticci (MT) - Roccaraso (AQ) - Roma Ovest - Sarzana (SP) - Sassari - Savona - Siracusa - Spoleto (PG) - Torino (Settimo Torinese) - Trento - Trieste - Duino - Udine - Varallo (VC) - Verona - Vicenza.

Rivolgersi a: SEMI P.zza E. Mattei 1 - Roma - tel, 59009387 - telex 611627

# LO SVILUPPO DELLA FLOTTA ALITALIA

Con l'acquisizione di 8 aerei Boeing B. 747, dei quali 3 in versione COMBI (mista passeggeri-merci), 4 in versione passeggeri ed uno in versione «tutto-merci», di un altro Airbus e 1 Boeing B. 727, che si vanno ad aggiungere rispettivamente ai 7 ed ai 17 esemplari già in flotta, l'Alitalia si collocherà entro il 1982 ai primi posti nel mondo in quanto a modernità ed efficienza della flotta.

I tre aeromobili B. 747-243B COMBI sono stati consegnati all'Alitalia nel 1980 e si chiamano rispettivamente *Taormina*, *Cortina d'Ampezzo* e *Portofino*. I quattro B. 747/B in versione «tutto passeggeri», denominati città di *Cervinia*, *Sorrento*, *Portocervo* e *Capri* sono stati consegnati nei mesi di agosto, settembre, novembre e dicembre 1981.

In relazione alle suddette consegne, sono stati restituiti alla Boeing i quattro B. 747 del precedente modello che facevano parte della flotta della Compagnia.

A completamento del piano di rinnovamento e potenziamento della flotta B. 747, un B. 747 Jumbo «tutto-merci» è stato presentato ufficialmente a Fiumicino alla Stampa ed agli operatori economici e tecnici del settore il 21 dicembre 1981.

Il B. 747-243 COMBI può trasportare 296 passeggeri, dei quali 12 in top class — nel ponte superiore (upper deck) — e 284 in classe economica, e 38.000 kg. di merce. Il peso massimo al decollo è di 362.880 kg.

Le poltrone di top class «dreamerette» sono realizzate esclusivamente per l'Alitalia: fornite di uno schienale reclinabile fino a 60° (gli attuali di prima classe sono reclinabili di 38°) e di una parte anteriore estraibile con funzione di poggiatesta, offrono il miglior comfort al passeggero.

La distanza tra uno schienale e l'altro è portata a 154,4 cm. e la larghezza a 53,3 cm.

Il totale di carico merci corrisponde al peso massimo imbarcabile di 38.000 kg. La capacità di trasporto merci del B. 747-243B COMBI è quindi tale da eguagliare quella di un DC. 8/62 o di un B. 707 allestiti nella versione «tutto-merci». Sul COMBI, in particolare, possono essere imbarcati 14 «pallets», dei quali 7 nella cabina principale ed altrettanti nella stiva.

I «pallets» sono piattaforme utilizzate per preparare il carico prima dell'imbarco; possono raggiungere un volume di 20 metri cubi circa, se posti nella cabina e di 10,16 metri cubi se stivati.

Il nuovo B. 747/B Jumbo «tutto passeggeri», può trasportare 430 passeggeri (16 in più rispetto alle precedenti versioni), dei quali 12 in top class — nel ponte superiore (upper deck) — e 418 in classe economica, e 13.000 kg. di merce. Il B. 747 «tutto merci», invece, potrà trasportare 109.000 kg. di merce. I motori del Boeing 747/B sono gli stessi General Electric del Boeing 747 COMBI che hanno una spinta unitaria di 23.814 kg. e permettono una velocità di crociera di 910 km/h. Come tutti i motori di nuova concezione, anche questi sono stati progettati in funzione anti-inquinamento.

Con l'arrivo di questi nuovi jumbo tutta la flotta wide-body Alitalia (B. 747, DC. 10 e A. 300) sarà equipaggiata con i motori General Electric CF-6.

Il primo Airbus A. 300B4 con i colori della Compagnia di bandiera ha cominciato i collegamenti dall'Italia per Tel Aviv e Jeddah già dal giugno 1980.

Altri sei aeromobili dello stesso tipo, sono poi stati consegnati all'Alitalia tra il giugno 1980 e giugno 1981 e sono entrati in linea sulle rotte Roma-Cairo, Roma-Londra, Roma-Parigi, Roma-Kuwait, Roma-Daharan, Roma-Madrid, Roma-Francoforte, Roma-Atene, Roma-Milano, Milano-Parigi e



Milano-Londra. Questi sette Airbus hanno preso il nome di *Tiziano, Botticelli, Caravaggio, Tintoretto, Canaletto, Mantegna e Tiepolo*. L'ottavo, che si chiamerà *Pinturicchio*, giungerà a Febbraio 1982.

Aereo concepito e realizzato per rispondere in modo ottimale alle nuove esigenze dell'aviazione civile, l'Airbus è il migliore della sua classe e ad una grande capacità, essenziale per l'economicità della gestione (può trasportare 253 passeggeri di cui 18 F/C e 8.864 kg. di merce), unisce un ridotto consumo di carburante ed una notevole silenziosità.

Se consideriamo che la voce «kerosene» attualmente incide per circa il 30% sul totale degli oneri di gestione delle compagnie aeree, ed è suscettibile di ulteriori incrementi, è evidente che l'Airbus risponde alle necessità di risparmio energetico dell'Alitalia.

Musica a bordo, ambiente confortevole, arredo elegante, poltrone reclinabili, comodissime per una migliore sistemazione dei passeggeri, rappresentano gli elementi più significativi che l'utente può apprezzare su questo nuovo aereo. A tutto ciò va aggiunta, inoltre, la grande silenziosità dei due motori General Electric CF6-50C2 a tecnologia anti-inquinamento, con i quali è equipaggiato l'Airbus nella versione Alitalia.

In stretta connessione con l'introduzione dell'A. 300B4 è in corso di realizzazione a Fiumicino un nuovo hangar che sorgerà a fianco dell'attuale hangar B. 747. Avrà una superficie di 9.350 mq. (85 x 110) con una «luce libera» di 22 mt. Potrà ospitare 3 aeromobili (2 A. 300B4 + 1 DC. 10 o viceversa) nelle rispettive «baie» di manutenzione.

Per facilitare e velocizzare le ispezioni e le manutenzioni le baie saranno equipaggiate con passerelle telescopiche e ponteggi sospesi al soffitto. Per realizzare le migliori condi-

zioni possibili di lavoro, saranno adottate alcune tra le più avanzate soluzioni tecnologiche, non ultima quella di ottenere un riscaldamento omogeneo di tutta la superficie mediante posa di tubi entro cui scorrerà acqua calda sotto pavimentazione. L'intera realizzazione è prevista per aprile/ottobre 1982.

Recentemente, inoltre, è entrato in funzione presso il Centro Addestramento di Fiumicino il «Cockpit Simulator System» dell'A. 300B4 per l'aggiornamento dei piloti, mentre l'addestramento vero e proprio viene effettuato presso l'Airbus Industrie, integrato dall'uso dei simulatori A. 300B4 disponibili presso il Consorzio Atlas.

L'investimento complessivo per l'acquisizione degli otto Airbus prevede una spesa di 310 milioni di dollari, 170 dei quali sono stati ottenuti dall'Italia con un finanziamento della Banca Europea per gli investimenti, tramite l'IMI — Istituto Mobiliare Italiano — e, 90 milioni di dollari da un Consorzio di banche tedesche, inglesi e francesi guidato dal Banco di Roma e dalla Dresdner Bank.

È appena il caso di accennare alla fiducia dimostrata dai centri finanziari internazionali nei confronti della Compagnia di bandiera italiana, fiducia che non si limita ai suddetti finanziamenti, ma si estende anche ai 460 milioni di dollari concessi dalla Export Import Bank of Washington, per il tramite dell'IMI, e destinati all'acquisizione di quindici aerei Boeing.

Il diciassettesimo B. 727 si è aggiunto agli altri già in flotta nel mese di settembre 1981, mentre l'ultimo giungerà a dicembre 1982. Con questa ultima consegna la flotta B. 727 ammonterà, quindi, alla fine del 1982 a 18 esemplari.

Nel complesso, nel triennio 1980-1982 l'Alitalia immetterà in flotta un totale di 23 aerei.



# in 9 punti quello che offre italcable

- 1 telefonia** La rete Italcable collega direttamente l'Italia con **65** paesi extraeuropei mediante **1360** circuiti, dei quali **934** via satellite. La teleselezione diretta intercontinentale è in via di progressiva estensione su tutto il territorio italiano. Tramite il **170** si effettuano chiamate con tutti i paesi del mondo.
- 2 telex** La rete Italcable è collegata via telex direttamente con **96** paesi, con **2069** canali, di cui **1229** via satellite. La grande maggioranza delle comunicazioni telex intercontinentali avviene in teleselezione con grandi vantaggi in termini sia di qualità sia di economicità di servizio.
- 3 telegrafia** La rete Italcable è collegata direttamente con **96** paesi, con **259** canali di cui **69** via satellite. Il servizio è stato automatizzato al massimo cosicché una volta affidato al Centro Elettronico Italcable, il telegramma raggiunge la destinazione con la massima velocità e la più assoluta sicurezza.

## trasmissione dati



### servizio canali telegrafici affittati

Consente all'utente a grandi volumi di traffico di ottenere in uso esclusivo delle linee telegrafiche intercontinentali, che consentono di collegare, punto a punto, uffici in Italia con uffici corrispondenti extraeuropei per lo scambio di messaggi impiegando normali telescriventi.



### servizio circuiti 50 KBPS SCPC via satellite

Collega l'utente in Italia ad un utente negli USA mediante un circuito ad alta velocità, permettendo la interconnessione tra due centri con scambio di un largo volume di informazioni.



### servizio circuiti A.V.D.

L'utente ottiene in uso esclusivo circuiti punto a punto, con larghezza di banda telefonica (4 kHz), per la trasmissione in alternativa di voce, di dati (Alternative Voice/Data) o fac-simile. Contemporaneamente possono essere derivati dal circuito AVD stesso fino a 5 canali telegrafici.



### servizio IRICON

Consente la realizzazione di una rete privata di telecomunicazioni in « uso esclusivo » con un elevato grado di automazione e segretezza. A tale rete hanno accesso tutti i terminali dell'utente tramite circuiti in uso esclusivo punto a punto, rete telex e rete telefonica.



### servizio DATEL

Permette all'utenza della rete telefonica italiana di trasmettere da un continente all'altro dati e documenti in fac-simile per mezzo di speciali circuiti che garantiscono la massima affidabilità.



### servizio DARDO

L'utenza italiana è in grado di accedere tramite la rete nazionale alle Banche Dati attualmente esistenti, collegate con le reti statunitensi TYMNET e TELENET. Le Banche Dati sono sistemi informativi che si avvalgono di calcolatori per l'archiviazione e la diffusione delle informazioni utili vasti settori dell'economia, della scienza e dell'industria



# italcable

telecomunicazioni intercontinentali



# Difesa della produttività agricola e rispetto dell'ambiente. Come oggi è possibile la realizzazione di questo binomio.

**A**nche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

## L'azione della ICI-Solplant

Da anni ormai la ICI-Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.



Quindi il problema dell'"aggiornamento" dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

## Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La ICI-Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ricerca e di sperimentazione.

La ICI-Solplant non offre so-

lo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la ICI-Solplant non l'ha mai dimenticato.

## La filosofia della ICI-Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla ICI-Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante

preoccupazione della ICI-Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla ICI-Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltura nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

## Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria proposta dalla ICI-Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

Nell'area del diserbo, la ICI-Solplant propone Gramoxone, il diserbante/dissecante che non lascia residui attivi nel terreno.

È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "eclettico" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

La ICI-Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

E questo, oggi, non è poco.

I volumi arrivano regolarmente ogni anno. Una scampanellata alla porta di casa: è l'addebito della SIP che porta gli elenchi telefonici, le Pagine Gialle e il Tuttocittà e ritira il materiale vecchio. Una sorta di rito annuale semplicissimo. Nulla da pagare, nessuna complicazione burocratica, praticamente nessun reclamo. Un evento «naturale», di cui nessuno parla appunto perché è semplice e regolare. Eppure, dietro quel «rito» quanto lavoro c'è: 83 edizioni di elenchi telefonici, Pagine Gialle, Tuttocittà, pari a oltre 38 milioni di volumi. Proviamo a immaginarli disposti di piatto uno sull'altro: una colonna alta circa 720 chilometri, calcolando in due centimetri lo spessore medio di ogni volume. Oppure disponendo i volumi uno accanto all'altro nel senso della lunghezza, otterremo una fila lunga circa 9700 km, ossia la distanza tra Roma e S. Paolo del Brasile, parecchie ore di volo con un jet di linea per percorrerla tutta. E tutto ciò ogni anno.

Questa è la SEAT, Società Elenchi Ufficiali degli Abbonati al Telefono. Questa è la quantità della SEAT, ma più importante ancora è la qualità del lavoro dell'azienda. Prima di affrontare l'argomento sarà però utile qualche cenno storico.

La SEAT - Società per azioni, facente capo, con altre Società, alla STET, finanziaria del Gruppo IRI per il settore delle telecomunicazioni e dell'elettronica - venne costituita il 25 maggio 1925 con lo scopo preciso di curare in maniera unitaria la pubblicazione degli elenchi degli abbonati al telefono, fino ad allora lasciata all'iniziativa di chiunque, con le conseguenze immaginabili, soprattutto circa la completezza e la precisione dei numeri telefonici.

Fino al 1964 la SEAT ha lavorato per gli esercenti del servizio telefonico, poi esclusivamente per la SIP che in quella data aveva rilevato tutte le concessioni per il territorio nazionale.

La struttura organizzativa generale della società si basa su una Direzione Generale, con sede a Torino, articolata in direzioni centrali, direzioni e servizi. La SEAT inoltre si avvale di 39 sedi periferiche, che hanno il compito di provvedere all'organizzazione delle vendite pubblicitarie. Il personale occupato è circa 1200 unità e gli agenti addetti alla pubblicità sono oltre 400.

Abbiamo accennato poc'anzi alla qualità del lavoro della SEAT, un'azienda modernissima in linea con i tempi. Il dato fondamentale di partenza è l'enorme importanza nella società di oggi delle telecomunicazioni. Un settore in continuo e impetuoso sviluppo, dal quale in buona parte deriva il funzionamento delle attività socio-economiche di ogni Paese progredito.

Un settore che forse più di ogni altro si proietta nel futuro, con una serie di importantissime possibilità di utilizzazione nei più svariati campi. Il telefono non solo come strumento di comunicazione umana, ma di lavoro altamente specializzato.

Nel campo delle telecomunicazioni, il Gruppo STET è all'avanguardia tra i Paesi più progrediti. La SEAT è all'altezza di questa posizione di élite. Un organismo che dà il supporto adeguato al servizio telefonico, avvalendosi delle tecnologie più avanzate. In sostanza, la SEAT, con la pubblicazione accurata e precisa dei suoi elenchi, rende possibile la migliore utilizzazione del telefono, un mezzo forse ancora non abbastanza conosciuto e non completamente e correttamente sfruttato nella sua vasta gamma di servizi.

Abbiamo appena accennato delle tecnologie più avanzate impiegate dalla SEAT. La società già nel 1963 ha utilizzato, per prima tra le editrici europee di mezzi di informazione telefonica, i sistemi di elaborazione di dati che, partendo dalla gestione autonoma dell'archivio di utenza, hanno portato a una automazione integrale delle lavorazioni editoriali - tipografiche. Dal '69 gli elenchi telefonici vengono stampati in fotocomposizione. Dal '70 l'impaginazione è autonoma, dal '76 la stessa tecnica viene usata, per la prima volta al mondo, per l'impaginazione delle Pagine Gialle. Gli schedari dell'utenza telefonica sono contenuti in speciali unità di memoria di massa, che consentono la ricerca diretta casuale delle informazioni. Sulle unità di memoria si trovano anche i testi pubblicitari. La mole di lavoro diremo «redazionale» è enorme. Per far fronte

# SEAT

agli oltre 13 milioni di abbonati, che annualmente ricevono 36 milioni di volumi delle 83 edizioni di elenchi telefonici e di Pagine Gialle, occorrono 9000 variazioni ogni giorno lavorativo, che vengono introdotte nel calcolatore per la stampa degli elenchi. Nel corso

dell'anno, vengono stampate oltre 800 milioni di segnature (una segnature è pari a 32 pagine) corrispondenti a una produzione per giorno lavorativo di oltre 115 milioni di pagine stampate e di circa 16 mila volumi rilegati.

Questa enorme mole di lavoro è resa possibile dalle più moderne tecniche tipografiche, che oltre a contrarre notevolmente i tempi di edizione, consentono un miglioramento grafico, evidentissimo sia per quanto riguarda l'impaginazione sia per la leggibilità. Insomma, sempre maggiore facilità di consultazione.

Che la SEAT sia all'avanguardia nel settore lo dimostra il fatto che in nessun altro Paese del mondo si realizzano edizioni di elenchi in un intervallo di tempo più rapido: dall'ultimo aggiornamento o inserimento di utenza fino al momento in cui i volumi vengono distribuiti al pubblico passano al massimo 45-50 giorni.

Ma l'attività della SEAT non si esaurisce alle edizioni degli elenchi telefonici ed alle altre pubblicazioni per utenza telefonica. Di fondamentale importanza è il settore dell'informazione commerciale pubblicitaria. In una società industrializzata la pubblicità è una componente essenziale, uno strumento di lavoro fondamentale. Questo principio non poteva non essere applicato al tipo di pubblicazione di gran lunga più diffusa e più consultata nel Paese. Forse l'unico in grado di assicurare la penetrazione sia della «grande» pubblicità sia di quella locale. Un «veicolo» disponibile 24 ore su 24, per tutto l'anno. Ad esempio le Pagine Gialle, secondo un'indagine SEAT, sono conosciute dal 95% degli utenti ed usate dal 76%. Ossia da milioni di persone.

Anche in questo settore la SEAT ha lavorato intensamente e proficuamente: circa 350 mila clienti inserzionisti, ossia capacità di stabilire contatti con oltre 500 mila operatori economici l'anno. Un settore non solo in continua espansione, ma anche in continua evoluzione, in quanto la SEAT ha predisposto la propria organizzazione recependo la diversificazione e l'evoluzione dell'utenza, in modo da trasformare i suggerimenti e le indicazioni di mercato in nuovi prodotti e servizi. La società e la sua economia si trasformano continuamente: la SEAT è in grado di interpretare il «nuovo» e di adeguarsi, se non addirittura di precederlo.

Mai come in questi ultimi tempi si è parlato di «società della informazione». Se ne è discusso e se ne discute in saggi, articoli, dibattiti, convegni. Al continuo e rapido divenire, si è detto, deve corrispondere una maggior «rapidità di riflessi» — o tempi di reazione — che non si può ottenere senza l'adeguata completezza di informazioni e conoscenze. La telecomunicazione e la videoinformazione sono parte essenziale di questa «nuova frontiera» dell'attività umana: il massimo risultato da ottenere nel tempo minore e con la minore fatica.

Ma questa «nuova frontiera» dell'informazione non è detto che debba correre solo lungo i cavi telefonici o nell'etere, rilanciata da antenne e satelliti artificiali. Anche la carta stampata conserva la sua importanza e la conserverà ancora a lungo, se non altro come indispensabile supporto di altri mezzi più sofisticati. Le realizzazioni della SEAT stanno a dimostrarlo. Comunque, il futuro non può non essere trascurato e la SEAT è già nel futuro, soprattutto nel campo della telematica e più in genere, delle nuove modalità di gestione, diffusione e vendita delle informazioni. Per questa «operazione futuro» la SEAT ha creato una struttura autonoma con compiti di ricerca. La SARIN. Questa nuova società, si muove su due grandi settori; servizi di ricerca informatica, servizi prevalentemente ausiliari, per conto della SEAT e delle altre aziende del Gruppo STET.

La «società delle informazioni» non ci trova impreparati. Un vanto per il nostro Paese, del quale la SEAT non è parte secondaria.

# *Impresa Gadola*

*S.p.A.*

Milano - Via Tiziano 21 - 20145 - tel. 4696951/5 - telex 332002 TECAV

Padova - Corso Milano 54 - 35100 - tel. 650355



**LAVORI CIVILI**

**INDUSTRIALI**

**OPERE PUBBLICHE**

**EDILIZIA SOCIALE**



**Gadola Contractor S.p.A.**

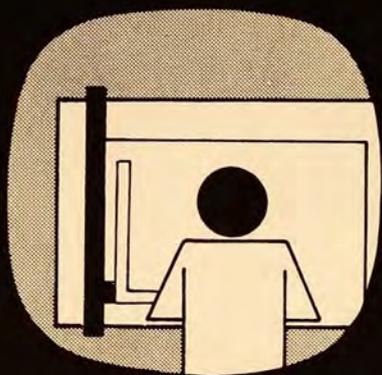
Milano - Via Tiziano 19 - 20145 - tel. 4693882



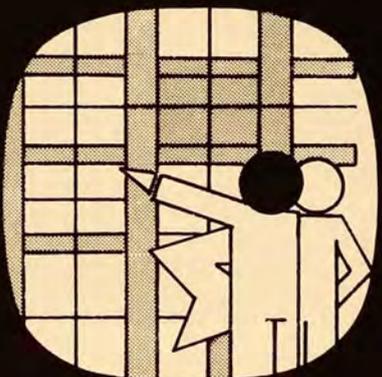
il

## PUNTO TELEFONO

interessa:



tutti coloro che progettano e costruiscono gli edifici perchè prevedano la distribuzione di PUNTI TELEFONO nei vani dell'edificio, ad evitare manomissioni e rifacimenti dopo la costruzione;



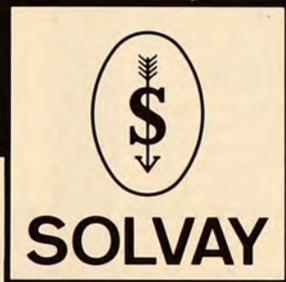
tutti coloro che comprano o prendono in fitto una casa, un ufficio o una costruzione di qualsiasi importanza, perchè richiedano per tempo al loro costruttore la predisposizione del PUNTO TELEFONO.

**SIP**

Società Italiana per l'Esercizio Telefonico



MAG



COSTRUISCE L'AVVENIRE

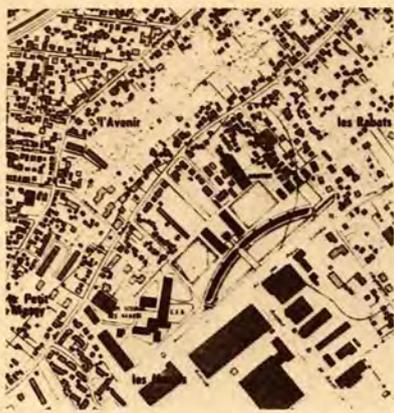


**UNITECTA**

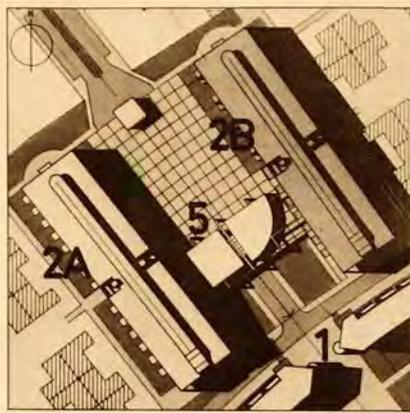
Adriaplast



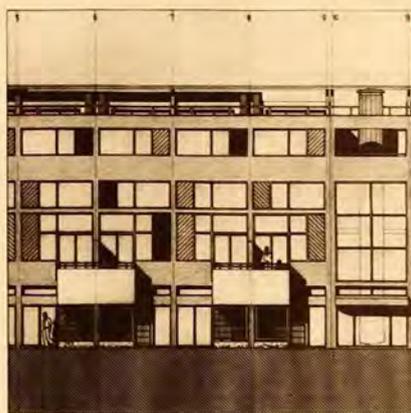
**alkor**



1



2



3

## Riccardo Rodinó (1948-1982)

*Il messaggio di Mies, Less is more, conserva oggi tutta la propria forza. Non tanto per quel che riguarda i suoi risvolti formali, perché il problema non è poi lì: la svolta spettacolare di un architetto come Philip Johnson — d'altra parte senza interesse — ci dimostra assai bene la fragilità e i limiti di una concezione essenzialmente formalista dell'Architettura moderna. Si tratta invece di definire nuove vie di ricerca: la massa a punto del minor numero di elementi per rispondere al più grande numero di problemi. Le loro combinazioni saranno necessariamente occasioni di arricchimento, la loro assenza fonte di confusione e di dispersione di energie.*

*(Riccardo Rodinó, Une Cité Radieuse à Antony, in L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 215, juin 1981)*

*Consideriamo gli inconvenienti della realizzazione intensiva e talvolta sommaria delle città del dopoguerra: rapida obsolescenza, fallimenti tecnici, povertà di materiali, banalizzazione delle cellule. Si può ricondurre tutto ciò alla constatazione che il principio della ripetizione (avanzato dagli architetti del Movimento moderno negli anni Venti per risolvere il problema della produzione in serie di alloggi ad alta qualità) è divenuto più spesso fonte di profitti smisurati piuttosto che occasione per limitare talune voci di spesa a favore di altre. Di fronte al medesimo problema, oggi e in condizioni di incrementata concorrenzialità tra le imprese, è ragionevole venire meno al principio in forza della parcellizzazione delle operazioni? Attraverso il poco originale rilancio della creatività individuale dell'architetto? Con il pretesto della necessità della più ampia varietà formale, a scapito di un'efficace messa a punto di buone soluzioni per le cellule abitative? Con la giustificazione della separazione artificiale tra concezione architettonica e struttura produttiva dell'impresa, che di fatto allontana ogni possibilità di costruire un habitat realmente aperto all'intervento creativo dell'utenza?*

*(Riccardo Rodinó, Habitat, in Techniques et architecture, n. 335, mai 1981)*

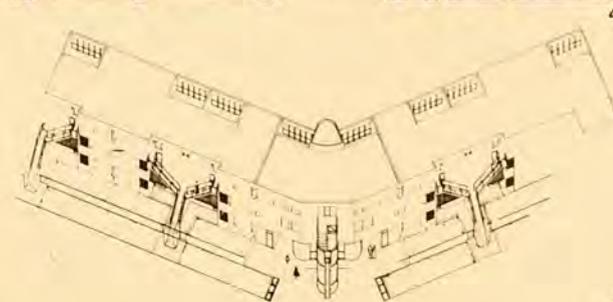
I commenti autografi ai progetti per il complesso Zénith a Grenoble e per la Cité Radieuse a Antony ricostruiscono meglio di altre parole la figura di Riccardo Rodinó, precocemente scomparso il 3 febbraio 1982.

Architetto, intellettuale e militante, Riccardo Rodinó, laureatosi con Aldo Rossi nel 1971 alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, ha lavorato tra il 1973 e il 1974 in Algeria in qualità di architetto del Ministero della Sanità pubblica realizzando, tra l'altro, la ristrutturazione generale e l'ampliamento del Centro ospedaliero universitario «Parnet» di Algeri e il Reparto maternità dell'Ospedale di Ain El Hammam. Dal 1974 al 1975 ha svolto attività didattica presso l'Istituto di Composizione della Facoltà di architettura di Milano. Dal 1975 al 1982 ha svolto attività professionale a Parigi e in Francia, spesso in collaborazione con l'Atelier d'Urbanisme et Architecture, in particolare con Paul Chemetov. Fra i suoi progetti e le sue realizzazioni di questi anni, oltre al Complesso di edilizia popolare Zénith a Grenoble, ricordiamo il progetto in corso di realizzazione a Vienne Malissol per Alloggi individuali sovrapposti, i progetti per un insediamento di Edilizia popolare a Pantin e per un Edificio a servizi culturali a Vigneux nell'Area parigina, i progetti per Alloggi unifamiliari e collettivi a Liévin, Pas de Calais; il concorso per la sistemazione dello Château d'Eau di Reims; la proposta di intervento per il settore Tête de la Défense a Parigi e, infine, il progetto per l'Insediamento residenziale Cité Radieuse ad Antony. Parallelemente all'attività professionale Riccardo Rodinó era collaboratore dal 1979 all'attività didattica dell'UPA 1 parigina e ha pubblicato saggi e scritti su riviste: *Controspazio*, *Casabella*, *Techniques et Architecture*, *Revolution 33*. In particolare per *Hinterland* n. 7/8 ha contribuito con il saggio *Francia: un secolo di tentativi per acculturare il tempo libero* e con i testi *Bruxelles-Maison du Peuple: l'associazionismo operaio apre all'Art Nouveau*; *Clichy-Maison du Peuple: nei servizi decentrati la performance funzionalista*; *Grenoble-Maison de la Culture: un palcoscenico rotante riguadagnato alla gestione collettiva*.

La redazione lo ricorda con caldo affetto per la sua vitalità, per la sua disponibilità e per la sua critica intelligente.



4



5



6

1.2.3. P. Chemetov e R. Rodinó, Progetto per insediamento residenziale Cité Radieuse ad Antony, 1979. 4.5. P. Chemetov, G. Loiseau, R. Rodinó, J.M. Rulland, J. Tribel (Architectes AUA), Complesso di edilizia popolare Zénith a Grenoble, 1976: veduta e assonometria. 6. Riccardo Rodinó (1948-1982).

anno 5 numero 21-22  
marzo-giugno 1982

# HINTERLAND

design and context of architecture for the  
management of actions on territory

projet et contexte de l'architecture pour la  
gestion des interventions sur le territoire

disegno e contesto dell'architettura per la gestione  
degli interventi sul territorio

direttore Guido Canella

ha redatto questo numero:  
Heidi Hansen

con la collaborazione di:

Fulvia Premoli e Donatella Braghin

## REDAZIONE:

Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Direttore Responsabile: Guido Canella

© Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati  
Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si  
restituiscono

## AMMINISTRAZIONE:

Quadratum s.p.a., Via Turati 8, 20121 Milano, tel. 6571392

Pubblicazione trimestrale registrata al Tribunale di Milano N. 152 del 15/4/1977

Fotocomposizione: Intercompos, Via Dugnani 1, Milano

Stampa: Ripalta s.p.a., Cassina de' Pecchi (Milano)

PROMOZIONE ABBONAMENTI: Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a 4 fascicoli:

Italia LIT. 20.000

Esteri LIT. 30.000

Copia arretrata LIT. 5.000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo informarci almeno 20 giorni prima del trasferimento allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

È disponibile la raccolta in 2 volumi, rilegati in tela e completi di indici e traduzioni, della prima e della seconda serie di HINTERLAND (numeri 1-6; numeri 7-16) al prezzo di LIT. 25.000 (escluse le spese di spedizione).

PUBBLICITÀ: SEAT, Via Saffi 18, 10138 Torino, tel. 33301

Ricordiamo che ABBONAMENTI e CORRISPONDENZA REDAZIONALE vanno indirizzati a:  
HINTERLAND, VIA REVERE 7, 20123 MILANO  
telefoni (02) 4695222/4695333

Memorie di funzione e frammenti di rappresentazione *Guido Canella* 2

**Per un'ecologia museale:** Convegno «Milano e i suoi musei»: **Interventi:** 4. *Guido Canella* 10. *Tomas Maldonado* 14. *Daniel Abadie* 18. *Maurizio Calvesi* 4

*Schede:* 5. Il museo-insediamento 7. La città-museo 9. Museo come memoria 11. Il museo dall'itinerario 13. Il museo-programma 15. Il museo-tempio 17. Museo d'arti e mestieri 19. Il museo-laboratorio 21.23. Verso un modello onnivale? (a cura di *Heidi Hansen*)

**Il museo diffuso:** Seminario: 24

**Interventi:** 24. *Fredi Drugman* 26. *Alessandra Vaccaro Melucco* (Cultura architettonica e cultura museografica) 28. *Augusto Rossari* 31. *Ignazio Gardella* 40. *Egle Becchi* 42. *Francesco Pagliari*, *Fulvia Premoli* 46. *Fulvia Premoli* 50. *Francesco Pagliari* 54. *Gabriele De Vecchi* 56. *Giovanni Pinna* 60. *Lauro Casadio* 62. *don Giancarlo Santi* 64. *Lionella Scazzosi*

*Schede:* Museo dei musei: 27. Italia anni '50: la polemica sul lecito 29. Italia anni '50: lo spazio virtuale 31. Italia anni '50: il «tono su tono» 33. Italia anni '60 e '70: allestire e soprassignificare 35. Italia anni '60 e '70: rielaborare o rifondare 37. Italia anni '70: bene culturale tra conservazione e reinvestimento 39. Dalla tradizione: interpretare, ricomporre, tramandare (a cura di *Heidi Hansen*)

*Schede:* Il museo diffuso: 40. Didattica dei musei e pedagogia dei beni culturali 42. Contenitori e ambienti 44. L'identità: luogo da luogo, caso per caso 46. Strumentazione scientifica e accessibilità di massa 48. Istituzione centrale tra integralismo e schizofrenia 50. Agricoltura e industria in colture separate? 52. Modelli di visitazione e saggi di sperimentazione 54. Dove applicare l'indotto artigianale? 56. La natura riprodotta 58. La natura osservata 60. Tra programmazione e spontaneismo culturale 62. Liturgia attiva e patrimonio artistico 64. Memoria collettiva su nuove condizioni

**Milano: Progetto Garibaldi** Fredi Drugman con Fulvia Premoli e Luca Basso Peressut (a cura di *L. Basso Peressut*) 66

**Libri ricevuti** 74

Traduzioni: Margaret L. Bassil, Stan Krøl, James Pallas, Patrizia Passamonti, Vivien Sinnott. Collaborazione alla redazione: Francesca Bonfante.



Totò e Ninetto Davoli in quattro fotogrammi di Uccellacci e uccellini, 1966, di Pier Paolo Pasolini.



Confesso di aver improvvisato al telefono il titolo di questo intervento, quando non sapevo ancora cosa avrei detto. Per un architetto parlare di progettazione parrebbe ovvio. Con questo titolo, piuttosto oscuro e forse ambiguo, intendevo costringermi a una responsabilità poetica. Ma non è cosa facile. Una lunga tradizione dimostra l'ostinazione con la quale gli architetti tendono a far discendere le poetiche da fattori obbliganti e bisogni generali. Parrebbe che il loro sforzo sia soltanto quello di dimostrare logiche e ragionevoli le loro deduzioni. Avrei voluto (ma non mi illudo di essere riuscito) sfuggire a questa ricerca di alibi.

Da sempre mi porto dentro una frase scritta da Mejerchol'd in una lettera del 1908: *Se il teatro di oggi non muore, significa che contiene ancora succhi vitali. Uccidilo, se è un caso disperato, ma rafforzalo se non è privo di vitalità.* È questo il massimo ottimismo che mi concedo sul futuro della progettazione.

Più di vent'anni fa, con alcuni maestri, io ed altri — allora giovani — della mia generazione fummo accusati di aver sabotato dall'interno la battaglia per l'affermazione dell'Architettura moderna in Italia, proprio quando essa sembrava aver debellato anche le resistenze dell'opinione pubblica benpensante. La verità è che, una volta di più, il tempo è stato galantuomo; che l'Architettura moderna ha consumato naturalmente la sua affermazione; che la sua cultura, genericamente intesa, ha formato intere generazioni di professionisti e ha influito nello smobilizzare ogni superstita resistenza negli apparati burocratici e produttivi dell'edilizia.

Funzione insediativa e rappresentazione di questa funzione hanno dunque prevalso in termini «moderni». E questi termini sono entrati concettualmente e operativamente nella cultura dei consumatori, degli imprenditori, degli amministratori, eccetera. Ma forse noi tutti ci troviamo qui perché non ci riconosciamo in questo ordine progettuale.

Immaginiamo di essere invitati dai poteri a superare le incertezze e le contraddizioni che affliggono la nostra cultura. Quali rimedi proporre? E per quali mali? Guardiamoci attorno: dall'interno della progettazione prevalgono oggi ragioni di diritto all'*abbellimento* e di dovere *funzionale*. L'alternativa, ancorché schematica fino alla banalità, a ben guardare, riflette sostanzialmente i termini del dibattito in corso.

Nel primo caso, si ritiene la società in grado di organizzarsi fisiologicamente. Lo stato fisico di crisi che essa attraverso viene riconosciuto come endemico: ogni volta ritenuto letale, ma all'ultimo momento capace di prolungarsi con providenziali adattamenti. Smessi l'acrobatisma scienziata, alla progettazione non rimarrebbe che il compito dell'*abbellimento*, ogni volta se ne presenti l'occasione. Nel secondo caso, basti ricordare la grande strumentazione conseguente all'angoscia con la quale l'Urbanistica moderna considerava le proiezioni di sviluppo nelle aree metropolitane e i conseguenti fenomeni di congestione, di pendolarismo, di carenza dei servizi, di distorsione dei rapporti sociali, eccetera. Non so quanto abbia influito, in questo caso, la crisi in atto (ma — ripeto — si tratta poi di congiuntura o di uno stato da accettare ormai come permanente?), certo è che quelle proiezioni hanno fallito; che, «spontaneamente», sono intervenute decisive inversioni di tendenza (arresto dell'immigrazione, maggiore diffusione insediativa, recupero delle città di media grandezza, eccetera) foriere di altri, diversi problemi: l'invecchiamento delle popolazioni nei centri metropolitani, il sopradimensionamento di taluni servizi (per esempio, l'istruzione), la carenza di quelli assistenziali, una progressiva privatizzazione dei comportamenti, ma anche un impetuoso riversamento sui consumi collettivi (spettacoli, mostre, attività ludiche, eccetera); e, da ultimo, la necessità di consolidare l'accentramento e l'apparentamento metropolitano (per esempio, Milano-Torino), pena — si dice — l'emarginazione dalla competitività tra le «aree forti» europee, quelle che decideranno del destino di tutti.

Più che la capacità ideologica e tecnica di prescrizione paiono dunque aver contato la fisiologia insediativa, le risorse ecologiche della società. Si potrebbe obiettare che esistono pure delle conquiste da parte della cultura della prescrizione funzionale: in primo luogo, una zonizzazione interna ed esterna agli edifici meno... prescrittiva; poi, la tutela dei centri storici, il ripristino di tessuti fatiscenti,

la formazione dei parchi naturali, la distribuzione di *standard* di servizio garantiti, il decentramento amministrativo e, soprattutto, la diffusione di una coscienza abitativa e urbanistica partecipativa, di cui ormai si fanno portatori i mezzi di comunicazione di massa (giornali, televisione, eccetera).

Proviamo a valutare gli effetti di questo consumo diretto e partecipato del diritto alla città, senza drammatizzare e con realismo: abitazioni, servizi, luoghi di lavoro, trasporti, centri storici, parchi sono ormai temi popolari, ben presenti nelle attese di tutti, e anche — per così dire — prefigurati. Nel settore delle abitazioni, il tipo condominiale e quello unifamiliare corrispondono più di altri alle attese. Per servizi, luoghi di lavoro e trasporti, dove prevalgono i diritti sui doveri di scelta, si chiede un funzionamento garantista, dacché per funzioni collettive si intendono di fatto i prolungamenti di quelle private: comunque essi devono corrispondere a corridoi e terminali virtuali, dove siano in vigore la lubrificazione dei meccanismi, la scorrevolezza delle operazioni e la suadanza delle immagini. Centro storico e parchi sono invece deputati, rispettivamente, alla memoria storica e ancestrale. La stessa nozione di *bene culturale* testimonia di una tendenza alla musealizzazione, spesso generica e indiscriminata, alla rimozione dell'istituzione dal presente verso la storia, in un passato esorcizzato in cui essa si trova ancora in una posizione autorevole e dominante o alla sua riduzione nel presente al rango di puro servizio nel domestico.

È inutile nascondere: questi effetti tradiscono di fatto i presupposti «eroici» del Movimento moderno. La storia e la storiografia recenti hanno approfondito le differenti componenti della sua ideologia. Ma su alcuni principi non esistono dubbi. Come nei processi di produzione, quello della *competenza*, in base al quale tecnicamente e metodologicamente non si concedevano controprove; quello del *dirigismo*, per cui ai vantaggi futuri della collettività occorreva sacrificare gli interessi presenti di parte.

Amministrare democraticamente il territorio ha significato gestire abdicando alla delega di classe, ma anche a quella di competenza, puntando, con opportuni correttivi, al consenso e al mercato. Tanto che ormai committenza pubblica e privata presumono di saper gestire le modalità di produzione dei beni architettonici meglio degli stessi architetti.

Personalmente, non credo alla falsa coscienza del Movimento moderno tra le due guerre, alla sua ambiguità, alla sua consapevole e volontaria dissoluzione nell'utopia. Alcuni — e recentemente Fernand Braudel, in un articolo pubblicato sul *Corriere della sera* dal titolo *bloc notes dello storico* — sostengono autorevolmente: che la storia si fa anche con i *se*; che la contemplazione deterministica dello svolgersi di un dato sistema sociale è storicismo peggiore; cioè *miseria dello storicismo* — come parafrasa Popper —. Il Movimento moderno si è trovato troppo spesso a fare i conti con la realtà per essersi potuto illudere o disilludere. Il suo interclassismo naturale era tanto «tecnicamente rivoluzionario» da non confondersi nell'ideologia: lo provano gli approcci con regimi assai differenti fino all'Ultima guerra. Si ha un bel dire che la progettazione non è stata in grado di mantenere il passo della produzione. Un'interessante antologia dal titolo *L'arte di edificare - Manuali in Italia 1750-1950*, pubblicata di recente e curata da Carlo Guenzi, mostra istruttivamente e suggestivamente l'abilità, per due secoli e intere generazioni di ingegneri e architetti, di articolare e particolarizzare la progettazione in una serie indefinita di casi e sottocasi. Direi, piuttosto, che al pieno realizzarsi del Movimento moderno in civiltà insediativa è mancato il compimento lineare della Rivoluzione industriale, cioè un rigido rapporto tra produzione e consumo. La spregiudicata capacità di convertirsi, di contraddirsi, di rigenerarsi del Capitalismo — certo più agile e profondamente del Socialismo — hanno frantumato le rigide credenze del Movimento moderno, rattappandole in piccoli meccanismi funzionali e a pura superficie persuasiva: il simbolo — o meglio la *reclame* — di una maggiore efficienza e di un più diffuso conforto.

Se a ciò non c'è rimedio, hanno ragione coloro che propugnano il dissolvimento della progettazione in una ragione di pura immagine distintiva nel mercato, di uno *status* simbolico nell'abitazione e nell'insediamento, di una delega di rappresentatività individuale o



di gruppo all'architetto-artista (per esempio, attraverso le poetiche dell'*industrial design* o del *postmoderno*). E siamo tornati alla ragione dell'*abbellimento*.

Ma ciò non deve spaventare più che tanto, dacché progettare in architettura implica la combinazione di due fasi che altrove (per esempio, nella musica) il più delle volte sono disgiunte: *comporre e interpretare*. Può darsi che l'architettura d'oggi sia costretta alla pura interpretazione. E non sarebbe la prima volta.

Nella storiografia sull'origine del Movimento moderno c'è una interessante conferenza tenuta nel 1969 da Nikolaus Pevsner su Ruskin e Viollet-le-Duc. Tralasciando le decisive componenti contestuali che in Inghilterra e Francia differenziarono l'apprezzamento dell'Architettura gotica, è utile qui ricavarne la diversa teorizzazione del *revival* nelle due personalità. Assumendomi tutta la responsabilità della schematizzazione, in un'epoca di transizione, per Ruskin era importante mantenere costante la dimensione artigianale della progettazione nella decorazione, per garantire qualità e variabilità a una civiltà figurativa; per Viollet-le-Duc valeva l'inverso: l'aderenza temporanea a una data figurazione tenuta costante per far compiere il necessario salto di invenzione a scala industriale alla progettazione. Anche se portati in giudizio di fronte all'ideale Tribunale del Progresso, non vedo chi oggi possa accusare l'uno o l'altro dei due teorici di anacronismo.

Allora tutto per il meglio, con una progettazione d'abbellimento e, nei casi più pavidati, ammiccanti dietro pretestuosi algoritmi prescrittivi?

Toccato con realismo il fondo di questa consapevolezza, non potremo che tentare di riemergere, prendendo slancio con quello che gli epistemologi chiamano *procedimento euristico*, usando della storia non in senso deduttivo ma in quello dell'analogia progettante. Tra le tante possibili nozioni di *architettura moderna*, la più «classica» è quella che l'identifica con l'area della prescrizione funzionale. Secondo la raccomandazione lodoliana trasmessasi dall'Algarotti alla metà del Settecento: *niuna cosa metter si dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione*. Questa funzionalizzazione della progettazione è stata assunta come valida universalmente. Ma essa appare fin dall'inizio denotata diversamente, a seconda che la si guardi dalla campagna o dalla città, ove necessariamente ha finito per declinare casi sempre più minuti e soprastutturali.

Mi è già capitato di sostenere che la Rivoluzione industriale avrebbe potuto essere pilotata dalla campagna (come in Inghilterra) o dalla città (come poi avvenne in Francia, dopo la Rivoluzione), dacché si va accertando che perfino le classi al loro interno erano divise sulla strategia da seguire. Tralasciando l'Inghilterra, dove fu una residenzialità rurale delle classi egemoni a convertire progressivamente un'agricoltura mercantile in industrializzazione, nella stessa Francia gli *architetti rivoluzionari* (Ledoux, Boullée) sono da considerarsi tali in coerenza a un disegno real-popolare, appoggiato da intellettuali fisiocratici e liberali, che auspicavano una industrializzazione diffusa in appoggio al recupero della campagna.

Si trattava, dunque, di una funzionalità rivolta a quella *rivoluzione rurale*, riuscita in Inghilterra e mancata in Francia, dove alla città, opportunamente diradata, era riservato un compito di *acropoli*, eminentemente rituale e rappresentativo. Infatti, se i progetti di Ledoux trovano il loro archetipo nell'architettura di villa palladiana — il cui doppio funzionale stava nell'impressione di un salto qualitativo all'azienda agricola —, i progetti di Boullée appaiono dedicati a una città diradata e dilatata a una dimensione e a un significato «templari» della centralità istituzionale. Il ricorso al linguaggio classico *ad figuram* (nel caso: fino ai margini di quell'iscrizione canonica oltre i quali la deformazione ne altererebbe il significato iconologico), la mancanza di dettagli, l'impiego di una violenta geometrizzazione — che possiamo assumere come invarianti in una ricerca rappresentativa durata per tutto l'Ottocento e prolungatasi in questo secolo, dove la nozione di *realismo* si trova intrecciata sia alla cultura classica sia a quella romantica — stanno a dimostrare una funzionalità non deterministica, più discontinua, non suddivisa tra interno ed esterno, ancora fortemente ideale e pure concretamente coinvolta, per tanta operatività quanta possono legittima-

mente concedere le regole disciplinari della progettazione, in un processo di radicale trasformazione dei comportamenti sociali convenzionali. Così che il telaio classicista, se nei progetti di Boullée appare impiegato a garantire ordine alle escursioni fuori scala in funzione memoriale, in quelli di Ledoux appare impiegato a imprimere una trasfigurazione aulica ai corpi strumentali (tronco di piramide o di cono, padiglione, eccetera) già in corso nella fabbricazione rurale (camini di fornaci, mulini, silos, eccetera). A ragione, quindi, il Classicismo purista viene definito *rivoluzionario*, poiché esso non lo fu in senso riduttivamente metaforico, analogico, allusivo, ma in senso concreto fino all'operatività potenziale, se si contestualizzi la progettazione degli architetti che lo praticarono in un piano destinato a sconvolgere rapporti di produzione e fra le classi sociali, altrettanto dirimente (anche se di segno opposto) di quello attuato di fatto dalla egemonia borghese urbana.

Questa digressione intende contenere l'eccesso ideologico di cui viene spesso caricata la progettazione moderna, dacché essa ha teso a porsi concretamente, operativamente, al seguito della Rivoluzione industriale, sia pure secondo strategie differenziate che ne affidavano l'egemonia alla città o alla campagna. Non è un caso allora che, in presenza di ogni Rivoluzione tesa a incidere fino a trasformare i rapporti di produzione, si sia posto prioritariamente il ribaltamento della dipendenza della città dalla campagna. Così è stato anche nel periodo eroico della Rivoluzione sovietica con le istanze disurbanistiche e i *fuori-scala* urbani degli architetti costruttivisti. Ma io non credo che la rivoluzione sia nostalgia e che spetti agli architetti di evocarla. Penso, invece, che la progettazione per tornare a pesare strutturalmente, ad essere nuovamente prerogativa di un'autentica competenza, debba compiere una scelta di parte; una scelta di prospettiva capace di rendere aggregabili e confrontabili su strategie di lungo periodo le poetiche, altrimenti condannate al piccolo negozio, al personalismo e al protagonismo solipsistici; una scelta che può comportare il rischio dell'incomprensione nella committenza pubblica e privata e, magari anche, negli utenti: ma quanto le loro attese non sono prefigurate su *standard* messi in circolo da una cultura riduttiva, particolaristicamente risarcitiva e, ormai, inutilmente difensiva?

L'ennesima crisi attraversata dalla nostra civiltà sembra ridimensionare il ruolo traente ed esclusivo della città industriale, il suo centralismo violento e fin'ora ritenuto irrinunciabile in ogni strategia di sviluppo. Perché, allora, non invertire il nostro punto di vista, a partire dalle ragioni di tutto il territorio che la stessa crisi rivaluta progressivamente?

Ma perché il mio non sembri un vagheggiare d'Arcadia, penso a una progettazione che riassume complessivamente, provando e riprovando, la responsabilità di designare il territorio punto a punto, abbandonando modelli stereotipi e improntandolo secondo termini originali, dettati dalla necessità di una nuova contestualità.

Possiamo azzardare alcuni caratteri di questa inversione prospettica. Per esempio: il superamento della contrapposizione tra *centro storico* e *ambiente naturale*, divisi dall'amorfa *terra di nessuno* dell'espansione recente, attraverso una riabilitazione dei tessuti urbani per *enclaves* del territorio circostante; più indeterminazione funzionale, più inventiva tipologica e figurativa nell'ingegneria dei comportamenti; costi e valori d'uso calcolati su parametri meno particolaristici; più-discontinuità e promiscuità insediative, con il *terziario* non dislocato per coaguli ma diffuso come solvente di ormai sclerotiche colture monofunzionali (produttive, residenziali, eccetera); attraverso tale integrazione, il ritrovamento e la diffusione di una monumentalità operante, come antidoto alla riduzione culturale nel domestico, alla musealizzazione generica dei tessuti storici, alla mitizzazione della natura incontaminata.

Guido Canella

\* Trascrizione della relazione tenuta nella giornata dedicata a *Le principali problematiche della progettazione attuale* del Convegno internazionale sui problemi dell'architettura contemporanea «Critica 2 - Architettura, istituzioni, potere», tenutosi a Montecatini Terme dal 27 al 30 maggio 1982. In essa venivano succintamente riprese riflessioni già avanzate nel testo *Per una critica della ragione funzionale*, pubblicato sul n. 19-20 di questa rivista.

## Milano e i suoi musei

Incontro dibattito, promosso dalla Commissione Cultura della Federazione Milanese del PCI al Circolo della Stampa di Milano il 17 marzo 1979, con Vittorio Korach (presidenza e apertura dei lavori), Licia Riva (introduzione). Relazioni: Guido Canella (*Museo e territorio*), Flavio Caroli (*Proposta per le attività artistiche e il sistema museale a Milano*), Marisa Dalai (*Le strutture della ricerca*), Fredi Drugman (*Musei: laboratori mancanti per l'Università?*), Tomás Maldonado (*Museo e cultura della transizione*), Enrica Morini (*I musei a Milano: la situazione attuale*), Alessandra Mottola (*La legge 39/1975 e i regolamenti dei musei a Milano*), Guido Zucconi (*Problemi di localizzazione di un sistema museale*). Interventi: Daniel Abadie, Lodovico Belgiojoso, Carlo Bertelli, Mercedes Garber, Giuseppe Panza di Biumo, Giovanni Pinna. Conclusioni: Maurizio Calvesi.

## Guido Canella

Devo preventivamente scusarmi di due lacune presenti nel mio intervento.

La prima riguarda il fatto che non produrrò qui informazioni sul grado di evoluzione raggiunto dai dispositivi museali, affidandole alla letteratura specializzata — e in questo senso soccorrono i contributi di due riviste milanesi, uscite quasi contemporaneamente, di cui una — *Casabella* — ho proprio qui davanti (1) —, e che, invece, concentrerò l'attenzione su quanto di strutturale nel museo tende solitamente a rimanere occulto; cioè sulla questione più complessiva dell'impiego produttivo della cultura e sui progressivi stadi di democratizzazione partecipata della conoscenza che, attraverso una gestione coordinata, si possono conquistare e di cui i musei, anche a Milano in questo periodo, sono diventati paradigma assai significativo, anche se spesso in negativo.

Dirò — accennandone soltanto — che per *democratizzazione partecipata della conoscenza* non ne intendo certo la riduzione e la divulgazione in senso populistico, ma la sua suscettibilità a coinvolgere e incentivare processi operativi e creativi. Poiché, ancora ai nostri giorni, subite alla meno peggio le sfuriate iconoclaste del luddismo e dell'effimero, si reputa atto di *lesa maestà* ogni tentativo di rimettere in discussione un campo sociale di destinazione e la pratica d'uso delle istituzioni tradizionali (quasi che la loro identificazione contribuisce a intaccare l'autenticità e a compromettere l'oggettività della conservazione). Così che si torna a

instaurare il presupposto illuministico-romantico che si riferisce univocamente all'individuo, contrapposto alla società, come dato *a priori* razionale, universale e — in ciò — inviolabile.

A questo proposito richiamo un *reportage* da Parigi di Alberto Asor Rosa sul *Centre Pompidou* (2), dove si usciva dall'ambiguità di intendere il museo come funzione indefinita e onnivale, per entrare direttamente nel merito delle strategie differenziate indotte dal variare della sua tipologia. Si chiedeva, Asor Rosa, se la cultura praticata dalla Sinistra in Italia, adottando il modello artigianale, il modello minuto di massimo decentramento, non assumesse pregiudizialmente il ruolo di correttivo, di solvente, quando ancora mancavano le condizioni, i soggetti, gli effetti della concentrazione: quella totalizzazione e quella selettività della cultura congruenti a una gestione di tipo industriale e di massa (riscontrabili, appunto, nel caso del *Centre Pompidou*). Credo che l'interrogativo espresso da Asor Rosa fosse importante perché, una volta tanto, risultava posto in termini espliciti, così da creare le premesse per evitare quella serie di luoghi comuni ambigui e anche contraddittori, quando si trova a procedere per logiche schematiche e simmetriche, sostenendo per esempio, che il sistema museale deve favorire il decentramento, per una azione più partecipata della cultura, ma, nel contempo, deve anche operare per non smobilizzare quelle istituzioni centralizzate preposte alla conservazione e alla trasmissione dei patrimoni artistici. L'interrogativo e la implicita risposta che ne dava Asor Rosa — con la quale dico subito che non concordo — avevano dunque il pregio di estremizzare, e così sciogliere, quella ambigua istanza di polivalenza gestionale e di polimorfismo tipologico, ponendo un *aut aut* inequivocabile: scontare il processo di massificazione e di concentrazione in atto in una cultura ormai industrializzata, e in ciò agire al corrente dei tempi, oppure mantenersi in una condizione anacronistica di resistenza artigianale e, proprio perché minuta e dispersa, assai fragile?

Per parte mia, ritengo che l'alternativa esclusiva sia soltanto apparente, poiché una risposta realistica (e in ciò scientifica) si trova forse nella combinazione dialettica, situazione per situazione, punto a punto, tra due diverse tensioni: quella del consolidamento per un verso e quella della diffusione per un altro; quella della discontinuità e del movimento per un verso e quella della organicità e della sedimentazione per altro verso.

La seconda lacuna della quale mi devo scusare riguarda il fatto che oggi non porterò considerazioni da «specialista», ma piuttosto da «militante» della ricerca universitaria. In essa siamo soliti assumere il tema di progettazione non in modo predeterminato

e prefigurato, ma come un'essenza da ridefinire ogni volta nella territorialità (ambientale, funzionale, culturale) del presente e della tradizione e nel regime di accessibilità da essa consentito. Da questo punto di vista, dietro la costanza della categoria museale, delle sue proprietà istituzionali (staticità, convenzionalità, deposito, inventario, esposizione, riferimento a un passato metafisico, talvolta anche metaforicamente), prolifera un intricato tessuto di variabili dinamiche improprie, che ne differenziano la tipicità della ragione progettuale caso per caso, luogo da luogo.

*Miseria dello storicismo* — nell'aforisma di Karl Popper (3) e nelle ascendenze della Scuola di Francoforte e delle *Annales* — può essere riformulato allora come *miseria della conservazione oggettiva e istituzionale*; ossia di una conservazione sottratta al filo conduttore di un circuito «tendenzioso» e transitorio, e proposta come dispositivo neutrale e universale di riproduzione o evocazione di un passato presunto autentico. Così che è proprio la necessità di una essenza storica, e non storicistica, a pretendere dalla progettualità del museo la dichiarazione di una propria identità di contesto *hic et nunc*. E questa identità specifica e variabile è necessario portare alla luce nel passato per il nostro presente.

\*\*\*

Perciò molto schematicamente e solo *promemoria*, richiamerò qui alcuni casi storici incrociati durante la ricerca.

Prendiamo, per esempio, il Duomo di Milano. Esso, di fatto, fu museo operante e, in più, un *Centre Pompidou ante-litteram*, quanto a condensazione e trasmissione a distanza. Nel corso dei secoli, dapprima come progetto in progressione e successivamente come cantiere, esso servì di richiamo a maestranze, artefici, tecnici, artisti, architetti dal Centro Europa. Si trattò della svolta tecnologica che, attraverso il Duomo, Milano compiva per mantenere anche produttivamente un ruolo determinante nell'ambito europeo. In questo senso si spiega meglio — ritengo — la scelta del palinsesto tardogotico in un'epoca che vedeva già in Italia l'incontrastata affermazione del modello localistico rinascimentale. Perché a Milano si scelse tardivamente l'espressione dell'«eresia» gotica da tempo in corso Oltralpe? Per conquistare quei nuovi mercati il Duomo si fece *museo* e insieme *scuola* e *laboratorio*, dove si perpetuò l'acculturazione della forza-lavoro in vista del decollo di quell'Officina milanese che nel XV e per parte del XVI Secolo, fino alle grandi recessioni conseguenti ai mutati rapporti di produzione, alle invasioni, alle pestilenze, eccetera, era riuscita a imporsi sui

(segue)



principali mercati d'Europa. Fin dalla prima metà del Secolo scorso, Thomas Hope (4) e Carlo Cattaneo (5), diversamente dalla storiografia successiva, erano riusciti a spiegarsi la connessione strutturale tra la fortuna dello Stile lombardo e l'affermazione del Protocapitalismo mercantile e, dopo alcuni secoli, la necessità di innestare sullo Stile lombardo il Gotico internazionale. Del resto, basti ricordare come siano state le fabbriche del Duomo e dell'Ospedale maggiore a forzare e incrementare materialmente il sistema delle vie d'acqua, sostegno fondamentale all'economia milanese, dal Lago Maggiore, lungo il Ticino fino a Milano, dove venne allestito l'approdo dei materiali da costruzione.

Prendiamo il caso dell'Ambrosiana, dove non vale tanto soffermarsi sulla presunta ipotesi conformistica impressa dalla Controriforma alla cultura che molti hanno voluto porre alla sua origine; quanto più scoprire come con essa, fondata da Federico Borromeo all'inizio del Seicento per consolidare la linea realistica, «di terra», tracciata dal cugino Carlo, si intendesse impiegare l'istruzione alla funzionalizzazione delle risorse superstiti, per uscire dalla recessione attraverso la conversione di rapporti e mezzi di produzione ancora in uso all'Officina milanese. Mi sembra improprio considerare l'Ambrosiana, le raccolte, il suo dirigismo culturale, se non li si riferiscono al risvolto della politica edilizia, che Carlo prima e Federico poi instaurarono per tutta la Diocesi ambrosiana; se non li si pongano in relazione ai Sacri Monti, dove di fatto avveniva, forse per la prima volta, un effettivo saldo produttivo tra cultura erudita e cultura popolare, tra inventario urbano e creatività rustica. E questo deve far meditare, perché la politica edilizia e urbanistica dei Borromeo cavalcò la *disurbanizzazione* facendo «di necessità virtù», dacché occorre fissare alla campagna parte della maestranza qualificatasi nel capoluogo, salvaguardarne la professionalità, in attesa di riorganizzare territorialmente, in un nuovo rapporto di complementarità alla campagna, la manifattura milanese.

Prendiamo il caso di Brera — che presenta certe curiose analogie con la situazione che oggi attraversa la vita delle istituzioni milanesi —, quando Maria Teresa e Giuseppe II apparentemente liberalizzarono la cultura cittadina, affidandone la gestione ad un architetto, il Piermarini, e alla sua cerchia. Subentrò così l'Accademia delle Belle Arti liberali alla Scuola dei Gesuiti, già in qualche modo università, dacché contemplava la compresenza di diversi interessi, di diverse direttrici di studio: specola, orto botanico, biblioteca, eccetera. Ma la rifondazione neoclassica di Brera va osservata con circospezione, dacché *liberismo culturale* significò anche distogliere, sradicare l'impegno da certi processi di aggregazione che trova-

vano anche gli intellettuali sulle vie di rivedicazione etnica e nazionale, se è vero che Pietro Verri poteva scrivere al fratello Alessandro che a Milano, con la nuova gestione dell'Accademia delle Belle Arti, si parlava una lingua finalmente colta, finalmente adatta alle esigenze della borghesia, finalmente di livello internazionale (6). Accademia significò anche uscire dall'ambito esclusivo delle mura di un Palazzo barocco per estendere con continuità, attraverso il corpo architettonico, quel decoro regal-borghese funzionale al progetto, in parte realizzato, di inserire Milano tra le capitali della cultura europea. Perciò acutamente notava nel 1921 Giovanni Muzio, protagonista del Novecento milanese, come il Neoclassico fosse rimasto un movimento ristretto a un'élite borghese e intellettuale, estraneo al gusto delle classi popolari, rimaste idealmente legate al Periodo barocco (7).

Questi ed altri casi (milanesi e non) mi sembrano smentire la concezione evolutivista e, piuttosto, avvalorare l'interdipendenza della modellistica museale dalle componenti strutturali della produzione artistica e della diffusione di cultura.

\*\*\*

Oggi si tende a porre a confronto diversi sistemi museali, adottati dalle nazioni più sviluppate (Germania, Stati Uniti d'America, Inghilterra, Francia, eccetera), come se ciascuno di essi esprimesse modelli assoluti di opportunità logistica e funzionale, mentre ritengo più probabile — e qualche prova l'abbiamo acquisita attraverso la ricerca — che questi sistemi museali riflettano processi storicamente avvenuti (e perciò inscindibili) nell'ambito delle rispettive culture al variare dei rapporti di produzione. Una maggiore democratizzazione della cultura — nel senso che ho detto poco fa — si è così affermata nelle nazioni dove più intensi sono avvenuti i rapporti di scambio e dove l'acculturazione della classe lavoratrice si è imposta come necessità funzionale all'allargamento e all'avanzamento della produzione.

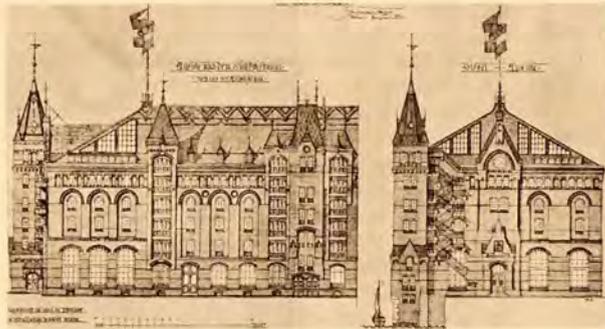
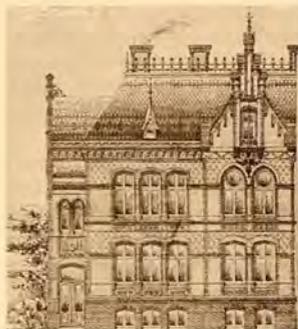
Anche in questa direzione non possono risultare che schematiche, ma — spero — esemplificative, alcune riflessioni.

In Inghilterra la precoce introduzione di rapporti capitalistici nella campagna con la diffusione delle recinzioni e l'annientamento di una decisiva base di sussistenza della classe contadina, instaurata dalla Rivoluzione del Diciassettesimo secolo, determinò quella assimilazione dell'aristocrazia nella borghesia agraria, rigenerata su base finanziaria, che poi adattò, con la disponibilità di un nuovo mercato della forza-lavoro, gli stessi criteri capitalistici al processo di industrializzazione. Pertanto gli apporti di pensiero, che hanno caratterizzato con certa

costanza lo sviluppo della cultura inglese (Empirismo, Naturalismo, eccetera), come prolungamenti della campagna verso la città, hanno instaurato quella «continuità del discontinuo» che in estetica ha dato luogo alla poetica del Pittoreasco affermatasi a lungo e in profondità. D'altra parte, l'imperativo di crescita fisiologica dell'accumulazione e dell'investimento, annodando strettamente i destini di imprenditori e lavoratori, non senza conflitti e contraddizioni, ha concorso a una nozione di cultura più strumentale alla produzione e perciò più praticamente scientifica e sperimentale. Discontinuità e movimento stavano alla base dell'asistematicità con la quale Hans Sloane nel 1753 lasciò in eredità biblioteca, raccolta di scienze naturali e di antichità al Re d'Inghilterra, che nel 1759 aprì il primo museo pubblico e di stato nella *Montagu House* col nome di *British Museum*.

La Francia, ancora alle soglie della decisiva Rivoluzione del Diciottesimo secolo, si presentava in condizione di arretratezza rispetto ai rapporti di produzione adottati dal Capitalismo inglese. Qui l'aristocrazia, ormai emarginata dalla gestione degli affari, attraverso l'Illuminismo ed Enciclopedismo, tentò tardivamente di imprimere un salto qualitativo di tipo anglosassone e un modello di unificazione e integrazione politica e culturale. Questo disegno irrealizzato (in cui ebbero parte i cosiddetti *Architetti rivoluzionari* con l'utopia della città-acropoli e un'industrializzazione diffusa a sostegno dell'agricoltura) mirava ad aggirare la borghesia urbana, attraverso l'alleanza con i ceti rurali, e soprattutto con la borghesia agraria, e il contenimento della rendita di posizione e dei profitti da intermediazione sulle derrate provenienti dal contado e destinate alla città consumatrice. L'assetto formalizzato di tale disegno venne fatto proprio dalla borghesia montante e funzionalizzato agli ordinamenti istituzionali successivi alla Rivoluzione, dando luogo alla sovrastruttura della Francia metropolitana, accentrata sulla capitale e sui capoluoghi di provincia. Alla città-emporio di tipo inglese faceva così riscontro la città centralistica e dirigistica francese, dove la sistematizzazione culturale dava luogo a settori e specificità disponibili secondo un razionale e progressivo criterio di utilità. Durante il Direttorio avvenne il dibattito fra i propugnatori di un museo pubblico, diacronico e fondato sulla pura qualità e continuità del bello, e coloro che invece propendevano per un ordinamento storicistico. Finì che, accanto al museo «del bello» — quel *Louvre* progettato prima e inaugurato dopo la Rivoluzione — proliferarono musei «dell'utile». Dai *musei didattici*, legati all'istruzione secondaria e professionale, ai *musées de l'homme*, ai *musées sociaux*, sia

(segue)



1. F.A. Zimbalo, G. Zimbalo, Sistemazione della facciata della Chiesa di S. Croce, Lecce, 1606-59. 2. F. Gärtner, Biblioteca di Stato, Monaco,

1831. 3. A. Winkler, Casa Holsatia, Hannover, 1891. 4. F.A. Meyer, Magazzino e sala macchine al molo di Sandthor, Amburgo 1891. 5. V. Hor-

ta, Casa Tassel in Rue de Turin, Bruxelles, 1893.

**Maurizio Calvesi, Mario Manieri Elia, 1966**

Due elementi fondamentali per comprendere la formazione, che è poi eminentemente indigena e regionale nei suoi caratteri più intimi, del barocco di Terra d'Otranto (colto appunto nell'omogeneità della sua estensione dal tardo Cinquecento al Settecento) sono costituiti, primo, dall'ininterrotta continuità con la tradizione medioevale e quindi dal riaffiorare in nuove forme (od anche scopertamente antiche) di motivi portati dall'onda di un tempo non più storico (ellenistico, normanno, aragonese che sia) ma, piuttosto, naturale, naturalmente ciclico; secondo, dal carattere organico del locale materiale di costruzione, la pietra leccese (...). Non ci si è stancati di dire, e non a torto, che la tenerezza di questa pietra costitui un invito all'esuberanza della decorazione. (...) Anche sotto questo riguardo il « barocco » leccese, particolarmente nel Settecento, si innesta senza frattura sulla tradizione utilizzando una materia già densa di suggerimenti e trasfigurandola nel suo accento unitario, distribuendo ovunque il medesimo linguaggio decorativo, articolandolo in sempre nuovi episodi. (...) La strada, come solo elemento di passaggio, (...) non esiste; essa, infatti, si risolve in una serie di spazi che hanno una loro fisionomia e un loro raggruppamento. È un percorso che si snoda articolandosi in una successione di episodi spaziali.

(M. Calvesi, M. Manieri Elia, *Personalità e strutture caratterizzanti il « Barocco leccese »*, Comunità Europea dell'Arte e della Cultura, 1966, pagg. 116, 133)

**Eugène Viollet-Le-Duc, 1872**

Son passati oramai quaranta anni da quando il vecchio re Luigi di Baviera, un uomo di spirito, concepì l'idea di fare elevare nella propria bella città di Monaco alcuni edifici copiati o discretamente imitati dall'architettura greca, romana, bizantina, dell'Italia medievale e del Nordeuro-

pa. (...) Questa iniziativa fu poco compresa a Monaco, giacché lo spirito del popolo tedesco è tutt'altro che incline all'eclettismo e i monumenti di re Luigi, d'altronde edificati secondo criteri economici non sempre consoni allo stile architettonico a cui i medesimi si richiamavano, non avrebbero costituito altro che una forma di esposizione di oggetti d'arte poco più duratura di questo genere di manifestazioni.

(E. Viollet-Le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. II, Morel, Paris 1872, pagg. 392-393)

**Fritz Schumacher, 1935**

[A metà del XIX Secolo] non erano ancora state chiarite le connessioni tra l'architettura di quell'epoca e la tradizione costruttiva del mattone. (...) Ad Amburgo le iniziative edilizie, avviate in questa direzione ma soffocate rapidamente, si fondavano sull'intento di assimilare, appropriandosene, il linguaggio di questo materiale. Quel che qui sorse a seguito del Grande incendio testimonia una modalità espressiva così aderente ai caratteri della Germania settentrionale da poter gettare le basi per una Scuola architettonica di Amburgo. Viceversa si abdicò in favore della Scuola di Hannover. (...) Quando in Amburgo si resero necessari nuovi edifici nel porto, si dovette ricorrere al mattone: ciò poté facilmente realizzarsi dato che nella vicina Hannover era venuta consolidandosi una pratica costruttiva confacente a questo materiale che si giudicò più colta. La Scuola di Hannover cancellava l'austera autenticità dell'antico procedimento costruttivo dietro la ridondanza di motivi decorativi elaborati ed eruditi, che presto si ridussero a convenzione priva di espressività quando si passò dal trattamento organico del mattone al trattamento tecnicamente più lezioso delle superfici.

(F. Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, 1935, Seemann, Köln 1955, pag. 54)

**Sigfried Giedion, 1941**

Perché fu il Belgio, a preferenza di qualsiasi altro paese sul continente, il punto di partenza del nuovo movimento? (...) Il Belgio fu il primo paese sul continente a subire un processo di intensa industrializzazione. I problemi che da essa nascono si affermarono per la prima volta nel Belgio con la massima intensità. Ma anche per un altro motivo — almeno altrettanto importante — fu anzitutto nel Belgio che l'*art nouveau* cominciò ad influenzare l'architettura e le arti industriali. Bruxelles fra il 1880 e il 1890 fu la sola città nell'intero mondo della cultura che offrì accoglienza e comprensione a quelli artisti creatori che erano disprezzati od ignorati dal gran pubblico. Pittori come Seurat, Cézanne e Van Gogh, scultori come Rodin e Meunier, musicisti quali Debussy e Vincent d'Indy e poeti come Verhaeren furono invitati a Bruxelles per esporre la loro opera all'esame e alla discussione. (...) Queste esposizioni, conferenze e concerti rappresentarono il primo attacco sistematico ad un gusto generale che per decenni era stato corrotto da un'arte esclusa da ogni contatto con la vita. (...) Considerando la ricettività di Bruxelles alle tendenze nuove nelle arti, non è sorprendente che la prima casa d'abitazione veramente audace sul continente sia stata costruita qui. Essa è quella di Victor Horta nella Rue de Turin 12. Terminata nel 1893, prima che ci fosse alcun sintomo di una nuova architettura europea, la casa di Horta segnò una svolta nell'evoluzione della casa privata. Da quel momento in poi nuovi principi artistici furono applicati al problema dell'abitazione, e nuovi bisogni umani ebbero la possibilità di influenzare i tipi. Questa casa destò di colpo l'architettura continentale dal suo letargo.

(S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, 1941, ed. it. Hoepli, Milano 1954, pagg. 285, 288)

pure attraverso un processo di acculturazione fortemente separato e gerarchico, si compì l'effettiva democratizzazione del sapere strumentale.

Negli Stati Tedeschi del Diciottesimo secolo Illuminismo e Romanticismo si intrecciarono in modo affatto particolare. A differenza di Inghilterra e Francia, dove le istanze culturali risultavano già largamente determinate dalle mutazioni strutturali e sociali, qui vennero anteposti la libertà e il primato degli intellettuali per conferire spirito e corpo unitari alle borghesie, altrimenti divise tra funzionariato, militarismo e traffici locali. Se gli ideali classici di Winckelmann si richiamavano all'identità tra estetica ed etica della Grecia aurea, Lessing postulava un Classicismo meno aulico e più realista per spingere la borghesia a riorganizzarsi e responsabilizzarsi su più estesi orizzonti d'iniziativa e d'impresa; e il moto dello *Sturm und Drang*, non senza interne affezioni e contraddizioni (8), parafrasava questa missione di classe nella personalità poetica dell'artista. Piuttosto che a rapporti di produzione non ancora instaurati, la cultura tedesca spinse la borghesia a funzionalizzarsi a un'idea unitaria e collettivista di Stato. Di questa rigenerazione si ebbe la prima concreta premessa all'inizio dell'Ottocento nell'*Altes Museum* di Berlino progettato da Schinkel. Anche questa volta, in contrapposizione a un ordinamento storicistico della fine del Settecento, Schinkel predispose un vestibolo di iniziazione, di estraniamento dal mondano (secondo un termine che, rovesciato, sarebbe ricorso più tardi nella cultura tedesca). La Berlino mercantile rinasceva, anche simbolicamente, attraverso lo scalo merci situato nell'isola formata dalla Sprea, che la trasformava da città-caserma in capitale di una vasta area doganale. Connesso allo scalo-merci, sorse l'*Altes Museum*, simbolo dell'avvenuta conversione strutturale e culturale. Il decisivo investimento della borghesia tedesca puntò dunque sul modello della formatività e della sistematicità, destinato a incidere sul pensiero filosofico del Diciannovesimo secolo, quando agì da propulsore nella concezione dello Stato unitario e nella designazione di una classe dirigente plasmata a condividere i destini agrari, mercantili, militari e, con i fondi di riparazione imposti alla Francia dopo Sedan, di approntamento di una potente industria di base.

Anche per l'Italia occorre fare i conti con una realtà e una storia, che qui evidentemente non si possono richiamare che per spunti. È noto — per averlo dimostrato l'autore delle decisive considerazioni sul comportamento degli intellettuali italiani durante e successivamente al Risorgimento (9) — che la formazione ideale e il tirocinio pratico della classe dirigente nazionale avvennero attraverso la completa estraniamento della vita dei ceti popolari urbani, ma

soprattutto di quelli delle campagne. Qui una sorta di patto di sopravvivenza tra agrari e contadini, suggellato dalla mediazione della Chiesa, aveva relegato a livelli di sottocultura regionale la partecipazione popolare, con l'eccezione di certe aree ben delimitate, dove la manifattura decentrata e diffusa aveva in parte mutato i rapporti di produzione. Va considerato, d'altronde, come un'omologazione comportamentale di massa sia avvenuta proprio attraverso la tardiva impennata industriale, impressa al Nord con decisivo apporto di capitale straniero, solo dalla seconda metà dell'Ottocento e, perciò, con effetti meno integralistici che altrove. Occorre tener presente il permanere di questo dualismo differenziato, perché esso, attraversando le classi sociali, ha costituito la componente cronica con cui ancora si scontra ogni tentativo di democratizzare la cultura italiana. Va comunque riconsiderata in modo meno schematico e settario la storia dell'associazionismo e del Movimento operaio, per essere meno prodighi col padronato, quando gli si attribuisce gran parte del merito di iniziative come l'Università popolare, le Società di Mutuo Soccorso, l'istruzione professionale, costituenti un tentativo, timido quanto si vuole ma bene orientato professionalmente, di fondare una cultura alternativa, rimasta emarginata dalla produzione e, quindi, proprio qui con più bisogno che altrove di democratizzarsi e rendersi operativa. Mentre la cultura aulica, come esclusivo rispecchiamento della borghesia, ha continuato a galleggiare nella vita nazionale intaccando solo i vertici delle istituzioni. Il problema museale, non diversamente dal problema complessivo di gestione della cultura, è da vedersi in Italia nelle realtà specifiche di culture diversamente localizzate e nella loro storia, per quella che fu autenticamente nei rispettivi contesti. Non possono più bastare perciò modelli universalizzanti, comunque incrementati e diffusi, come il museo centrale, ordinato istituzionalmente dallo Stato, il museo dei cimeli, ordinato dalle borghesie locali secondo una versione patriottica del Risorgimento, e, solo raramente e di recente, qualche tentativo di raccogliere le memorie popolari (del Movimento operaio nei centri industrializzati o della civiltà contadina in quelli rurali).

La configurazione insediativa del nostro Paese è rimasta policentrica, anche se i capoluoghi di provincia sono stati decapitati dalla diaspora dei gruppi intellettuali. La formazione nell'Idealismo, per un verso complice di un processo di estraniamento, per altro verso si rese garante fino all'Ultima guerra della trasmissione della cultura dal centro alla periferia. Frequentando Biennali, Triennali, Quadriennali, gli intellettuali di provincia risarcivano la ricerca d'avanguardia dai pregiudizi di un'opposizione benpensante, anche se, soprattutto in

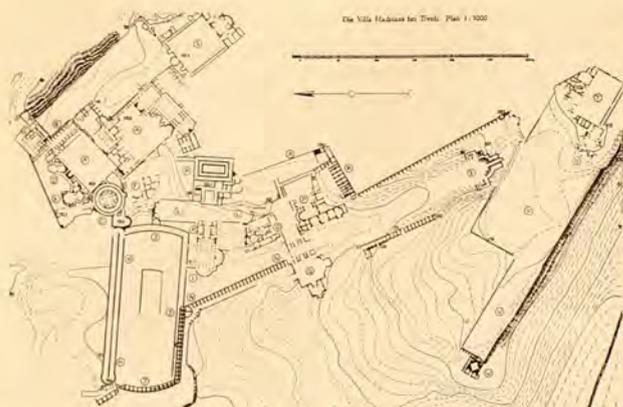
Italia, essa tese a proporsi spesso in termini solipsistici, se non sempre conformistici. Basti pensare alle esperienze di ricerca e di gestione in altri Paesi (per esempio, in Germania: dove la *Volksbühne* trovò nell'associazionismo militante la base portante di una espressione teatrale autonoma; dove l'Espressionismo e la *Neue Sachlichkeit* radicalizzarono la figurazione per un incontro operativo con la produzione; dove l'istruzione professionale del *Werkbund* si fece carico delle contraddizioni tra industria e artigianato) per vedere come termini di anticipazione fino alla rottura avessero trovato in questi contesti un Movimento operaio e una Borghesia progressista disposti ad accettarli, assumerli, fino a farsene bandiera nel conflitto di emancipazione da una tradizione nazionalistica e reazionaria. Si pensi con quale minor vigore avvennero gli impatti di iniziative analoghe in Italia (per esempio, alla Società Umanitaria di Milano, dove pure si costituì l'apice più consapevole). Una serie di appuntamenti con la storia civile (Risorgimento, Resistenza, Sessantotto) ha fornito agli intellettuali italiani le occasioni per uno scontro diretto e di ampio coinvolgimento con le istituzioni; ma da esso sono usciti ogni volta perdenti per un abuso di velleità e una carenza di professionalità strategica.

\*\*\*

Tornando alla « territorialità » museale, va ritenuta meritoria la tutela dei beni culturali, soprattutto quando si produca a livelli creativi e non di indiscriminata e ambigua conservazione (di cui talvolta si fanno portavoce anche istituzioni specializzate come *Italia Nostra*); soprattutto quando progredisca dalla denuncia per arrivare a formulazioni propositive e articolate. Penso però che tale pratica, pur necessaria, non sia sufficiente e, anzi, fortemente riduttiva, quando alla conservazione dei centri storici, degli ambienti naturali e dei musei venga delegato esclusivamente il compito di fare i conti con la dimensione storica del paesaggio, per il resto soggetto all'omologazione di una normativa tecnicistica, priva di radicamenti e identità specifici. In questo equivoco concorrono un'accezione accentratrice, interclassista e funzionalmente onnivale del centro-città, poiché una cultura riabilitativa, per essere autentica, non può che coinvolgere l'insieme produttivo del territorio, dove le presenze monumentali (antiche e nuove) si ripropongano strutturalmente, a fronte di necessità che sono del centro quanto della periferia e dell'intero ambito di gravitazione sulla città.

Sotto l'egida della *Functional tradition* (10) la cultura anglosassone ha avviato nell'immediato Dopoguerra l'inventario dei ma-

(segue)



1, 2. Adriano, Villa Adriana, Tivoli, 118-133 d.C.: pianta, veduta del Teatro Marittimo. K.F. Schinkel: 3. Hofgärtnerie al Castello di Char-

lottenhof, Potsdam, 1834; 4. Padiglione greco al Castello di Glienicke, Potsdam, 1837. 5, 6. A. Lenoir, Musée des Monuments français nel Mo-

nastero dei Petits Augustins, Parigi, 1793: sala introduttiva, ricostruzione della tomba di Abelardo ed Eloïsa nel Giardino del Monastero.

## Marguerite Yourcenar, 1951

Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città. Quanta cura, per escogitare la collocazione esatta d'un ponte e d'una fontana, per dare a una strada di montagna la curva più economica che è al tempo stesso la più pura! (...) Costruire un porto, significa fecondare la bellezza d'un golfo. Fondare biblioteche, è come costruire ancora granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire. Ho ricostruito molto: e ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di «passato», coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti. (...) A Roma, ho adottato, di preferenza, il mattone eterno, che assai lentamente torna alla terra donde deriva, e il cui cedimento, lo sbriciolamento impercettibile avviene in tal guisa che l'edificio resta una mole, anche quando ha cessato d'essere una fortezza, un circo, una tomba. In Grecia e in Asia, ho adoperato il marmo natio, la bella sostanza che, una volta tagliata, resta fedele alla misura umana, tanto che la pianta del tempio intero resta contenuta in ogni frammento di tamburo spezzato. L'architettura è ricca di possibilità più varie di quel che non farebbero supporre i quattro ordini di Vitruvio; i blocchi, come i toni musicali, sono suscettibili d'infinita variazioni. Per il Pantheon, sono risaliti ai monumenti dell'antica Etruria degli indovini e degli aruspici; il santuario di Venere, al contrario, innalza al sole forme joniche, una profusione di colonne bianche o rosate, attorno alla dea di carne da cui discende la progenie di Cesare. L'Olympieion di Atene non

poteva non rappresentare il contrappeso esatto del Partenone, adagiato nella pianura come l'altro si erge sulla collina, immenso dove l'altro è perfetto: l'ardore ai piedi della calma, lo splendore ai piedi della bellezza. (...) Ogni pietra rappresentava il singolare conglomerato d'una volontà, d'una memoria, a volte d'una sfida. Ogni edificio sorgeva sulla pianta d'un sogno.

(M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, 1951, ed. it. Einaudi, Torino 1963, pagg. 121, 122, 123)

## Hermann G. Pundt, 1972

La molteplicità di impressioni e nozioni di cui Schinkel si arricchì in Italia, testimoniata negli schizzi autografi di grandi complessi come San Lorenzo piuttosto che di edifici vernacolari, si rinviene esplicitamente nei sofisticati impianti planimetrici degli anni successivi. I disegni per le ville e per i casini di campagna nei pressi di Potsdam evocano memorie dei modelli italiani, pur essendo la loro composizione frutto della personale creatività di Schinkel. L'esempio più significativo di questa serie di ville è la Hofgärtnerie (ora nota come Römische Bäder) nei giardini di Charlottenhof, concepita con il contributo di Ludwig Persius, il suo più valido discepolo, e costruita tra il 1833 e il 1834. Qui Schinkel dispiega al massimo la propria capacità inventiva creando una razionale e rigorosa griglia rettilinea come base per una giustapposizione ingegnosa di forme elementari e di forme classicheggianti di templi così da pervenire ad una composizione pittoresca globale, apparentemente romantica nell'essenza. (...) Nella Gärtnerhaus gli elementi costitutivi sono così variati per dimensione e funzione, così bene integrati con gli spazi aperti e con le zone di vegetazione naturale in progetto che la complessità dell'intera composizione supera di gran lunga il semplice *ensemble* di Roma. Le sca-

linate aperte, che congiungono i diversi livelli, e i graticci rigogliosi di viti richiamano alla memoria le scene bucoliche di Capri, ma la maestria con cui gli elementi semichiusi si connettono e si intersecano a volumi chiusi e a spazi aperti entro l'impianto di base denota certamente l'opera di un maturo ed esperto architetto.

(H.G. Pundt, *Schinkel's Berlin. A Study in Environmental Planning*, Harvard University Press, Cambridge 1972, pag. 86)

## Louis Hautecoeur, 1953

David, allora potentissimo, sostenne il suo amico, Alexandre Lenoir, che costituì il Musée des Antiquités et Monuments français; lo difese contro la Commission des Musées che voleva prelevare i pezzi più belli della collezione e lo fece nominare conservatore dei monumenti. Il Direttorio, il 18 aprile 1796, conferì statuto legale al Museo di Lenoir. (...) Questa raccolta aleggiasse discussioni sull'opportunità di istituzione dei musei. Quatremère di Quincy, che aveva protestato per il trasporto delle opere straniere in Francia, aveva preso posizione a partire dal 1791 parlando di vandalismo: egli non ammetteva infatti che si asportasse dalle chiese e dai palazzi ciò che era stato fatto per loro. Se Lenoir prese posizione contro Quatremère, l'uno e l'altro con i loro sforzi convinsero letterati e artisti della necessità di salvare le opere e di conservare i monumenti (...). Luigi XVIII ordinò la soppressione del Musée des Monuments français, al fine di restituire alle chiese i pezzi che erano stati asportati. Il Museo tuttavia aveva suscitato vocazioni come quella di Michelet: *È là e da nessun'altra parte che d'improvviso ho ricevuto l'impressione viva della storia.*

(L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. V e vol. VI, Picard, Paris 1953-1955, pagg. 111-112; pag. 280)

nufatti e degli strumenti connessi alla Rivoluzione industriale, teso a conferire profondità storica al rapporto tra industria e funzionalismo. Poiché la Rivoluzione industriale inglese — come comprova un'ampia letteratura (11) — si è affermata tra due estremi: dapprima in forma diffusa e graduale nella campagna, successivamente in forma concentrata e violenta nelle città, essa permeò con polivalenza il contesto fin dal Diciottesimo secolo, stemperando la successiva istanza di razionalizzazione del Movimento moderno. Diverso è il caso, invalso un po' dovunque e più di recente, dell'*archeologia industriale*, dove la museificazione procede destrutturata per congelamenti edilizi e sostituzione di destinazioni.

Per concludere, vorrei parafrasare alcune attuali linee di tendenza presenti nel dibattito intorno alla tipologia museale, riformulando secondo una distinzione convenzionale tra centralità e decentramento. Una prima suddivisione può distinguere, molto schematicamente, tra *sistemi museali propri di concentrazione e di posizione* e *sistemi museali impropri di diffusione e di movimento*.

Per quanto detto, nei sistemi propri di concentrazione e di posizione andrebbero collocati i musei di conservazione tradizionale. Formalizzati secondo un ordine progressivamente congeniale all'Illuminismo, all'Idealismo, al Positivismo e funzionalizzati secondo un'articolazione particolaristica impressa dall'egemonia borghese-urbana, essi sembrano suscettibili di evoluzione soltanto per logica interna: per affinamento del dispositivo di esposizione, per espansione fisica, per consolidamento della gestione. Anche il loro decentramento tende a prodursi per partenogenesi: sia nel caso in cui avvenga per filiali del museo centrale (dove dislocare sezioni omogenee), sia nel caso in cui venga promosso da iniziative tese a riabilitare particolari manufatti altrimenti di difficile recupero al regime urbano. Espressione ridotta e in formato esportazione del primato urbano sono anche da considerare i musei di *storia locale* e perfino quelli di *cultura materiale*, quando ripropongano, secondo un'ottica oggettualistica del valore d'uso, memorie, cimeli, strumenti delle condizioni marginali allo sviluppo. Ma nei sistemi propri di concentrazione e di posizione oggi sembra prevalere il modello del museo di intermediazione culturale (Beaubourg, Barbican, eccetera). Esso privilegia, insieme al potenziamento del dispositivo tecnico, la concentrazione per una massima accessibilità, capaci di attivare simultaneamente diverse sezioni, così che queste integrandosi e sovrapponendosi funzionino autonomamente secondo tante combinazioni possibili. Dietro l'apparente autonomia istituzionale, il museo di intermediazione accentra la gestione della pro-

duzione, della critica e del mercato, accreditando una versione fenomenologica («accidentale» e «disimpegnata») dei fatti artistici, che si serve dell'effimero *en plein air* in modo complementare. La sua tipologia inclina al grande meccanismo, prescindendo da un'ubicazione (pur pretendendola, necessariamente, centrale) e tende a decontestualizzarsi e a destoricizzarsi. Si dice, impropriamente, che questo modello segna il passaggio da una museologia (e gestione della cultura) artigiana e individuale ad una museologia industriale e di massa. Ma, in realtà, esso interpreta l'estremizzazione di una concezione urbana, terziaria, centralistica e particolaristica. Smessa ogni superstita parvenza di razionalità, iniziazione, estraniamento presenti nell'archetipo illuminista (dal progetto di museo di Boullée del 1783 a quello di Terragni per il Danteum del 1938), il museo di intermediazione accentua, fino alla caricatura, l'immagine efficientista dell'oggetto di consumo.

In contrapposizione (talvolta solo nominalistica) ai sistemi museali propri di concentrazione e di posizione, vanno assunti quelli impropri di diffusione e di movimento. Si tratta di una classificazione ottenibile attraverso il riconoscimento della propagazione sul territorio di presenze con caratteri di omogeneità storico-culturale, avvenuta in una data contestualità insediativa, a volte per successive concrezioni. È il caso dei centri storici, dei grandi complessi monumentali, dell'estensione del concetto di *bene culturale*.

Una «rivoluzione culturale» che sapesse riequilibrare o, addirittura, invertire il rapporto di esclusiva dipendenza della campagna dalla città (sempre auspicata all'alba delle grandi rivoluzioni moderne), riattrezzando il territorio su differenziate e integrate risorse produttive (primarie, secondarie, terziarie) e riconferendo alla città un ruolo di *acropoli* eminentemente istituzionale e rappresentativa, riuscirebbe a svincolare la propria ragione dal condizionamento particolaristico, ammettendo maggiore indeterminazione funzionale, maggiore discontinuità insediativa, un codice di comunicazione meno storicistico, cioè meno deterministico, e più operativo.

Nel frattempo il più autentico fra i sistemi impropri di diffusione e di movimento, in grado di resistere a una musealizzazione generalizzata e indiscriminata, è quello che possiamo intravedere nella potenzialità di un sistema dell'istruzione ricalificato produttivamente, quando attraverso un ordinamento più flessibile e differenziato riuscisse a valorizzare le risorse contestuali. Forse in questa «continuità del discontinuo» si riassorbirebbe una vocazione museale ubiqua, ma chiusa nella logica riflessiva della pura conservazione e del consumo, rimettendo in circolo creativamente la cultura dei luoghi, dei monumenti, delle istitu-

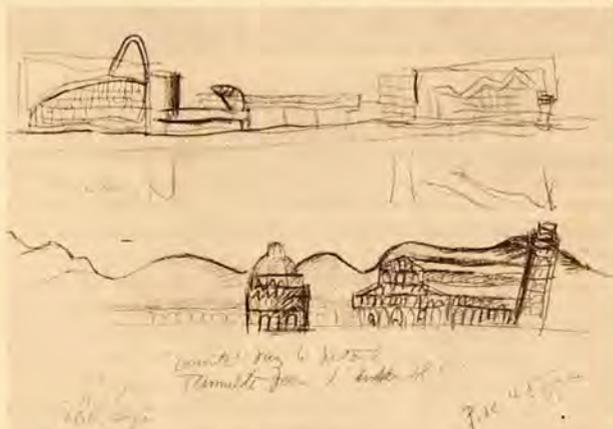
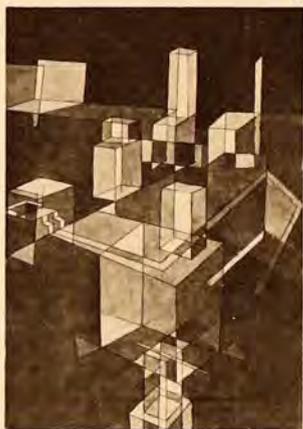
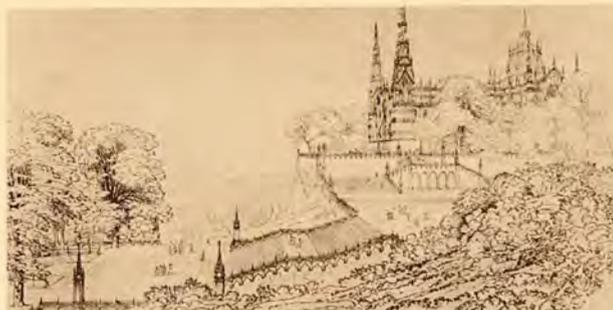
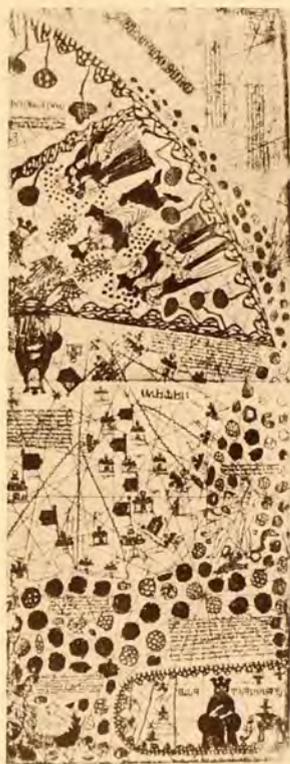
zioni e della produzione. Attraverso il tessuto di utenza garantita dall'istruzione, risulterebbe così una mappa museale dove, accanto alle costanti delle sedi tradizionali, verrebbero a far sistema con autenticità le variabili della ricerca e della creatività contestuali.

- (1) Cfr.: *Per un museo metropolitano*, in *Hinterland*, n. 4, luglio-agosto 1978; *Il museo: istituzione e architettura*, in *Casabella*, n. 443, gennaio 1979.
- (2) Cfr. A. Asor Rosa: *Dentro la grande macchina della cultura parigina: il rito obbligato dell'arte al Beaubourg*, in *l'Unità*, 30 novembre 1978; *Parigi: riflessioni su una visita al Beaubourg: la democrazia culturale e il grande mecano*, *ibidem*, 1 dicembre 1978; e, inoltre, le repliche di A. Del Guarcio, *A proposito dei primati artistici della capitale francese: quando a Parigi non c'era il Beaubourg*, *ibidem*, 7 dicembre 1978 e R. Guttuso, *Riflessioni e proposte dopo una visita al centro parigino: se l'Italia avesse il Beaubourg*, *ibidem*, 23 gennaio 1979.
- (3) Cfr. K. R. Popper, *Miseria dello storicismo*, 1954, Feltrinelli, Milano 1975.
- (4) Cfr. T. Hope, *Storia dell'architettura*, 1835, trad. it. G. Imperatori, Lampato, Milano 1840.
- (5) Cfr. C. Cattaneo, *Sulla Piazza del Duomo di Milano*, in *Il Politecnico*, vol. II, fasc. X, ottobre 1839.
- (6) Cfr. P. Verri, *Lettera al fratello Alessandro*, marzo 1782, in A. Vicinelli, *Il Parini e Brera - L'inventario e la pianta delle sue stanze - La sua azione nella scuola e nella cultura milanese nel secondo Settecento*, Ceschina, Milano 1963, pag. 71.
- (7) Cfr. G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in *Emporium*, n. 317, maggio 1921.
- (8) Cfr. AA.VV., *Della maniera e dell'arte tedesca*, a cura di J. G. Herder, con saggi di J. W. Goethe, J. Möser, ecc., Amburgo 1773.
- (9) Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, 1929-1935, Einaudi, Torino 1948-1951.
- (10) Cfr. J.M. Richards, *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings*, The Architectural Press, London 1958.
- (11) Cfr., per tutti, F. Engels, *Le condizioni della classe operaia in Inghilterra, secondo un'inchiesta diretta e fonti autentiche*, 1845, Rinascita, Roma 1955.

## Tomás Maldonado

Vorrei porre subito una domanda: è giustificato attribuire al museo, la cui funzione, come è largamente ammesso, consiste soprattutto nel preservare e trasmettere la cultura acquisita, un ruolo attivo nel sorgere di una cultura della trasformazione, e per tal via nel processo di una trasformazione complessiva della società italiana? O meglio: è legittimo immaginare che proprio uno strumento di conservazione — così viene di solito, a ragione o a torto, definito il museo — possa fungere da strumento di trasformazione? Ritengo che ad un simile quesito oggi sia difficile, se non impossibile, dare una risposta soddisfacente. E questo per il semplice motivo che la domanda dà per scontato ciò che scontato non è: che il museo italiano sia attualmente in grado di assumere un ruolo di trasformazione quando, a dire il vero, non è in grado persino di svolgere il suo proprio ruolo di conservazione. Neppure quello di autoconservazione. Ecco perché la prima domanda, ora come ora, avrebbe dovuto essere un'altra: è

(segue)



1. Particolare della Carta Catalana del 1375, contenente elementi derivati dal viaggio di M. Polo. 2. J.W. Goethe, Schizzo del Castello di Malcesine, 1786. 3. K.F. Schinkel, Progetto per

una cattedrale sul mare (virtuale localizzazione del Duomo di Milano), 1804 c. 4. P. Klee, Città italiana, 1928. 5. Le Corbusier, Schizzi del progetto per il Palazzo dei Soviet di Mosca, 1931, e

della Piazza del Duomo, Battistero, Torre e Camposanto di Pisa, 1934.

## Viktor Sklovskij, 1972

La città di Quinsai si estende in un giro di cento miglia. (...) C'erano dieci piazze principali senza contare le innumerevoli altre disposte per quartieri. Le piazze erano quadrate, di mezzo miglio per lato. Dal loro lato anteriore passava la strada principale larga quaranta passi, che percorreva la città da parte a parte, ed era intersecata da molti ponti comodi. (...) Esisteva anche un canale larghissimo parallelo a quella strada, ma passava a tergo delle piazze principali. Sulla sua riva prospiciente le piazze erano stati costruiti ampi edifici di pietra, nei quali i mercanti depositavano le merci provenienti dall'India e dagli altri paesi per averle a portata di mano sulle piazze. (...) Quelle dieci piazze sono tutte circondate da alti edifici; al pianterreno sono le botteghe dove vengono eseguiti tutti i lavori di artigianato e si vendono merci, spezie, pietre preziose, perle. (...) Le case degli abitanti ricchi sono ben costruite e ben rifinite; essi trovano tanto piacere negli ornamenti, nella pittura e nell'architettura da essere disposti a spendervi somme straordinarie. (...) Marco Polo è un mercante. Mercante è rimasto pur stando alla corte del grande khan, pur appassionandosi della caccia al falco. Nella sua descrizione della città di Quinsai si sente la simpatia del mercante per i mercanti. Egli descrive la città come una Venezia ideale.

(V. Sklovskij, *Marco Polo*, Il Saggiatore, Milano 1972, pagg. 155, 161, 162, 165)

## Johan Wolfgang Goethe, 1786

[A Malcesine], stamane per tempo mi ero recato al castello, aperto a tutti, perché senza porte, senza custode e senza sentinelle (...). Ero appena seduto, quando irruperono nel cortile alcuni figure, che dopo di avermi squadrato si misero a gironzare di qua e di là. La folla intanto aumenta-

va sempre più e finalmente tutti si piantarono vicini a me e finirono con l'accerchiarmi. Benché avessi notato che il mio disegno aveva eccitato la loro curiosità, non mi turbai per questo e continuai tranquillamente il mio lavoro. Ma alla fine un individuo dall'aspetto non troppo rassicurante mi si parò innanzi e mi domandò che cosa facessi. «Prendo uno schizzo di questa vecchia torre, per conservare un ricordo di Malcesine», gli risposi. Ma egli replicò che dovevo smettere. Avendo però detto tutto questo in dialetto veneto, che io non capivo affatto, gli risposi precisamente: «Non capisco». Allora, con una disinvoltura tutta italiana egli afferrò il foglio dei miei disegni e lo stracciò, lasciandolo poi sulla mia cartella. (...) All'arrivo del podestà col suo attuario, lo salutai affabilmente; e alla sua domanda perché io volessi ritrarre la loro fortezza risposi, modestamente, che quelle vecchie mura glie non mi avevan proprio l'aspetto di una fortezza. (...) E conclusi assicurando che non avevo avuto altra intenzione che di osservare e di disegnare una rovina. «Ma se è una rovina, cosa può esserci di notevole da vedere?» mi si obiettò; io replicai (...) che molti viaggiatori, come loro avrebbero dovuto sapere, venivano in Italia solo per vedere delle rovine; (...) che, per me, eran degne di attenzione non soltanto le antichità greche e romane ma anche quelle del Medio Evo; che del resto non era certo mia intenzione di rimproverarli se per essere assuefatti dall'infanzia ad aver sott'occhio questi edifici non vi potevano scoprire come me tutta la loro pittoresca bellezza. A questo punto il sole sorse per fortuna a illuminare splendidamente torri, rocce e mura e io cominciai a descriver loro con entusiasmo la scena superba.

(J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, 1786, ed. it. Sansoni, Firenze 1980, pagg. 26, 27, 28)

## Will Grohmann, 1959

Negli anni di Dessau, Klee disegna un gran numero di vedute cittadine: la *Città con torri di guardia* (1929) è un ricordo di San Gimignano. *Santa A in B* è un altro ricordo di una delle città italiane da lui visitate durante i suoi viaggi. In questi casi ciò che lo interessa è il problema delle dimensioni e la contrapposizione fra esterni ed interni. «Ciò che sulla superficie viene trattato come ambiente esterno, rivela una tendenza centrifuga, ciò che è trattato come interno invece retrocede. Tridimensionale è un'opera in cui l'interno e l'esterno appaiono chiaramente distinti». Queste sono le sue parole; ma in questi disegni intervengono anche altre dimensioni, quella dell'architettura, che già durante il viaggio in Italia del 1901 aveva attirato la sua attenzione con la sua severa osservanza delle leggi, e quella del corporeo, contro la quale Klee si è sempre ribellato e che ha escluso dalle sue ricerche intorno allo spazio. Tutti questi elementi si uniscono poi alle esperienze di viaggio, che si sovrappongono come dimensione del ricordo.

(W. Grohmann, *Paul Klee - Disegni*, 1959, ed. it. Il Saggiatore, Milano 1960, pagg. 31-32)

## Willy Boesiger, 1935

Passando in treno da Pisa, il 4 giugno 1934, Le Corbusier annota nel suo *carne* il principio architettonico degli edifici che formano il magnifico insieme del Duomo, del Battistero, della Torre pendente e del Camposanto; d'un tratto si rende conto che le stesse regole architettoniche hanno presieduto la concezione del Palazzo dei Soviet: unità nel dettaglio (unità alla scala umana); tumulto nell'insieme (affermati dall'Abate Laugier al tempo di Luigi XIV).

(W. Boesiger, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret - Oeuvre complete de 1929-1934*, Girsberger, Zürich 1952, pag. 132)

davvero attendibile l'ipotesi — nel senso di verosimile, plausibile, affidabile — di un rinnovamento a breve scadenza dell'assetto strutturale dei nostri musei, un rinnovamento atto a superare il loro attuale stato di degrado? Non c'è nessuna ragione — nessuna ragione, diciamo, *ragionevole* — che ci autorizzi oggi a credere che una tale ipotesi sia attendibile. A meno che, nel prossimo futuro, siamo capaci di impostare questo problema in termini molto diversi da come abbiamo fatto finora. A ben guardare, la nostra politica — la politica della Sinistra — benché ineccepibile sul piano programmatico, non è riuscita nei fatti, a contrastare efficacemente la tendenza involutiva del sistema museale italiano, e meno ancora a favorire un suo reale processo di rinnovamento. È duro ammetterlo, ma è così. Si arguirà che la colpa non è nostra, in quanto essa va addebitata prevalentemente, per non dire esclusivamente, a quelle forze politiche che, negli ultimi trent'anni, hanno avuto la responsabilità di governo del Paese. Verissimo. Dopotutto, responsabilità di governo significa, tra l'altro, responsabilità di fronte agli effetti (nel caso specifico: effetti devastanti) dell'azione di governo. Sarebbe certamente curioso, anzi bizzarro, voler cercare altrove — ad esempio, nell'area della Sinistra — la responsabilità dell'attuale situazione dei musei italiani. Tutto ciò, sia chiaro, non ci esime dalle responsabilità (e, seguendo lo stesso filo logico, addirittura dalle eventuali colpe) che emanano dalla nostra partecipazione al governo degli enti locali. C'è però una differenza: qui si tratta di una responsabilità ovviamente molto più limitata della precedente, giacché essa risulta, nei fatti, apertamente condizionata dai vincoli formali (e subdolumente da quelli informali) del governo centrale. Ma vi è un'altra responsabilità che, con ragione, ci viene di solito attribuita. Alludo a quell'altra responsabilità che deriva dalle nostre proposte di rinnovamento. Proposte che, per diversi canali, anche se sempre annacquate, snaturate, svuotate del loro reale contenuto, vengono talvolta recepite dal governo centrale. A questo punto occorre porsi una domanda: siamo sicuri che le proposte da noi finora avanzate sulla politica dei beni culturali siano state tutte giuste e pertinenti? Sbaglierò, ma penso che sia arrivato il momento, dopo l'esperienza di questi anni, di sottoporre le nostre proposte del passato ad una rigorosa valutazione critica. Non ignoro le difficoltà. La principale è la tendenza al trionfalismo; la tendenza cioè all'autosoddisfazione, che molto spesso non è altro che la paura di rivedere le proprie scelte. Ma il trionfalismo, alla lunga, non paga. Al momento attuale, mi sembra essenziale riconoscere che molte delle nostre proposte non hanno saputo offrire il tipo di risposta che la gravità della situazione richiedeva. E, ciò che è ancora più

grave, abbiamo sottovalutato la strategia che era dietro la politica dello sfacelo.

Riprendiamo ora ad esaminare il tema della trasformazione. È giusto parlare di trasformazione, soprattutto oggi che sembra prendere il sopravvento un po' dovunque una rassegnata «gestione dell'esistente». Va ricordato però che la strategia della trasformazione non si attua in un superbo isolamento, bensì misurandosi ogni giorno con quell'altra strategia che avversa la trasformazione. Non vi è dunque solo la nostra razionalità — o almeno ciò che noi consideriamo tale — ma esiste anche la razionalità dei nostri antagonisti, che non va sottovalutata.

Ma dove si scontrano concretamente queste opposte strategie — l'una a favore e l'altra contro la trasformazione —? In buona parte, di sicuro, nell'ambito delle istituzioni culturali. È ormai palese, e non è necessario richiamarsi a Marx per dimostrarlo, che lo scontro strategico complessivo si esprime certo nell'ambito degli apparati di comando, ma anche in quello degli apparati di socializzazione, ossia nell'ambito delle istituzioni culturali e dei mezzi di comunicazione di massa.

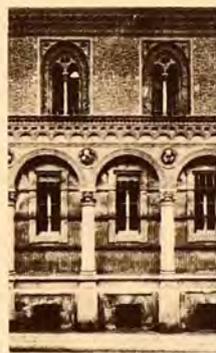
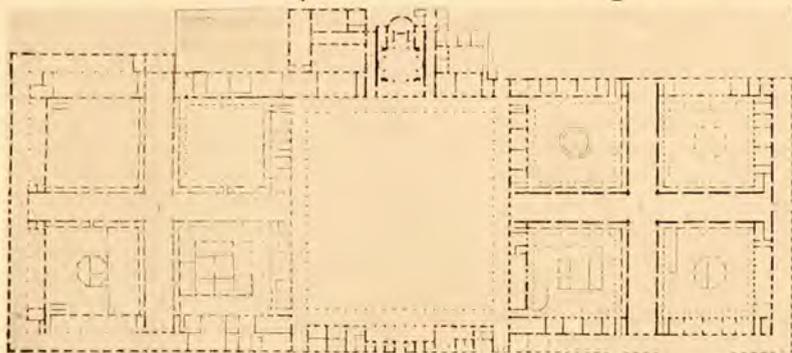
Il tema della trasformazione appare oggi, per molti versi, intimamente collegato a quello del decentramento. Non a caso è stato oggetto anche in questa sede di numerosi interventi. Credo che sia necessario — e urgentemente necessario — superare quella visione riduttiva che faceva del decentramento delle istituzioni culturali l'elemento portante della strategia della trasformazione e, viceversa, dell'accentramento il perno di una strategia di segno opposto. Non è esattamente così. Basta, in proposito, ricordare lo spostamento dell'interesse delle classi dominanti dalle grandi istituzioni accentricate (università, musei, biblioteche, eccetera) verso forme decentrate di controllo sociale e culturale. Infatti, alla accresciuta importanza assunta dai mezzi di comunicazione di massa fa riscontro oggi un progressivo abbandono e svuotamento delle infrastrutture tradizionali ritenute obsolete; abbandono che mette in luce un disegno di privatizzazione e frammentazione del processo di socializzazione. Quindi il deperimento delle grandi strutture pubbliche non è casuale, ma rientra in una strategia — forse più sottile — di preservazione dell'ordinamento sociale vigente. All'interno di tale strategia si collocano interventi (o assenza di interventi) che puntano a trascurare le infrastrutture tradizionali. Per chiarire: i risultati della politica di decentramento attuata in questi anni, soprattutto nell'ambito delle amministrazioni di Sinistra, devono indurci a riflessioni estremamente critiche. Se infatti la politica del decentramento ha innescato potenzialmente un processo di democratizzazione culturale, creando diffusivamente numerosi e meritevoli circuiti

di iniziative, esso è però fallito sul piano della qualità innovativa. Il che si spiega, in gran parte, con la subalternità di tale politica alla cultura ufficiale, nella quale si devono includere non poche forme della cosiddetta *controcultura*. In altre parole, non siamo riusciti a guidare questo processo verso ciò che avrebbe dovuto essere l'obiettivo fondamentale: l'elaborazione e la formazione di una nuova cultura nella quale le classi popolari, come diceva poc'anzi Canella, avrebbero dovuto svolgere un ruolo di partecipazione attiva, creativa.

Sarebbe però sbagliato credere che io intenda qui contrapporre sbrigativamente la cultura ufficiale a quella che si presenta come non-ufficiale. Dicotomie di questo genere sono, di solito, inutili, anzi dannose. Non è vero, infatti, che tutta la cultura ufficiale sia oggi da cancellare con un colpo di spugna, così come non è neanche vero che tutta la cultura non-ufficiale sia oggi da celebrare per la presunta novità di cui sarebbe portatrice. Talvolta tra queste due culture ci sono influenze reciproche e addirittura convergenze. Perché sullo sfondo della dialettica culturale c'è sempre il rapporto continuità-discontinuità. E poi, si dà il caso, nel bene e nel male, che la continuità abbia spesso più tenuta della discontinuità, la banalità più della novità. A tale proposito, lo storico Braudel ha richiamato l'attenzione sul fatto, spesso dimenticato nel frangere delle proposte innovative, che le *novità scandalose*, le novità cioè che fanno scandalo per la loro dirompente originalità, avvengano raramente nella storia. Peraltro, non è detto che la discontinuità debba opporsi sempre alla continuità, e viceversa. E la storia ci fornisce alcuni esempi positivi in merito. Canella ce ne ha ricordato uno: la reciproca permeazione tra avanguardie — diciamo — «borghesi» e avanguardie operaie occorsa nella breve stagione della Germania della Repubblica di Weimar.

Comunque sia, è evidente che il rapporto che intercorre tra diverse forme culturali — rapporto di convergenza e di divergenza — non può essere trattato senza tener conto del contesto specifico in cui ha luogo. Va ricordato, ad esempio, che il problema delle infrastrutture e delle attrezzature fisiche per l'attività culturale ha nel nostro Paese caratteristiche e implicazioni che non si riscontrano altrove. Credo che non vi sia altro paese al mondo dove lo spazio archeologico — la *conchiglia di città storiche e di cose appartenenti al passato*, per dirla con George Kubler — abbia un'estensione e una profondità, in rapporto alla superficie del paese, pari all'Italia. Questo aspetto quantitativo crea problemi estremamente complessi, tali da rasentare l'ingovernabilità. A tale situazione, già di per sé drammatica, dobbiamo aggiungere gli effetti per-

(segue)



1,2. R. De Luzarches, *Nôtre Dame di Amiens*, 1221: veduta, portale della facciata. 3. Vigevano: veduta del Castello Sforzesco, costruito tra il 1347 e il 1530, e la Piazza Ducale, realizzata su

progetto di D. Bramante nel 1494. 4,5,6. *Ospedale Maggiore, Milano*: pianta (a ds. la crociera sforzesca, 1456-97; al centro il cortile d'onore, 1625-49; a sin. la seconda crociera iniziata nel

XVII sec. e completata nel 1798); part. della facciata sforzesca, 1456-81; part. del portico settentrionale del cortile d'onore (progetto 1497, realizzazione 1625-49).

**Marcel Proust, 1904**

Ma ormai è l'ora di arrivare a quello che Ruskin chiama propriamente la «Bibbia d'Amiens» e cioè al Portico Occidentale. Qui la parola Bibbia è usata in senso proprio, non in senso figurato. Il portico d'Amiens non è soltanto un libro di pietra nel senso vago in cui l'avrebbe inteso Victor Hugo: è «La Bibbia» di pietra. (...) Vedendo levarsi verso il cielo questo monumentale formicolio, dentellato di personaggi di proporzioni umane nella loro statura di pietra, che tengono nella mano la croce o il filatterio o lo scettro, questo mondo di santi, queste generazioni di profeti, queste processioni di apostoli, questo popolo di re, questa sfilata di pescatori, quest'assemblea di giudici, questo stormo di angeli, gli uni di fianco agli altri, gli uni al di sopra degli altri, diritti presso la porta, mentre guardano la città dall'alto delle nicchie, dalle estremità delle gallerie, più in alto ancora, così da non ricevere più che vaghi e meravigliati gli sguardi degli uomini ai piedi della torre, nel suono delle campane, senza dubbio, al calore della vostra commozione, voi sentite che questa gigantesca, immobile ed appassionata ascensione è realmente una grande cosa. Ma una cattedrale non è soltanto una bellezza da sentire. Se pure non è più per voi un insegnamento da seguire è tuttavia un libro da comprendere. Il portale di una cattedrale gotica, e specialmente quello d'Amiens, la cattedrale gotica per eccellenza, è la Bibbia. Prima di spiegarvelo, io vorrei, con l'aiuto di una citazione di Ruskin, farvi comprendere, quali che siano le vostre credenze, che la Bibbia è qualche cosa di reale, d'attuale, e che noi troveremo in essa ben altro che il gusto del suo arcaismo e la soddisfazione della nostra curiosità.

(M. Proust, *Introduzione*, 1904, in J. Ruskin, *La Bibbia d'Amiens*, 1882, ed. it. Bompiani, Milano 1946, pagg. 28-30)

**Cesare Nubilonio**

Fece dunque Ludovico Sforza Duca di Bari, e Patruus Gubernans, gettar a terra molti edifizj del castello vecchio, del quale non v'è altro che una parte della muraglia, e alle stalle il muro, nel quale si vede l'antichità delle abitazioni, che non conformano con le moderne; quali mura sono verso S. Pietro Martire e verso la rocca, e parte nel piede della torre, e sono ancora bonissime e forti. E fece accomodar il castello con l'opera di Bramante Urbinate Ingegnere, perché si diletta molto abitar in Vigevano, si per l'aria salubre, come per la caccia d'ogni sorta di animali e uccellame, e perciò lo ridusse alla forma che si vede, opera molto lodata e di grandissima spesa. (...) Ha le cantine sotto terra, fatte in volta, in circuito del castello; di sopra esse cantine sono sale medesimamente fatte in volta, quali sono sotto terra sino alle finestre per abitarvi alla estate; e sopra queste altre sale ariose e onorevoli, quali sono eguali al pavimento del castello. Sopra queste sono parimenti camere magnifiche; sono ancora tinelli per gli cortigiani molto ampi e capaci; e tutte queste abitazioni sono dipinte. Vi è un vago giardino con un bello e arioso portico, con molti altri alloggiamenti; sonovi quattro cucine grandi; vi è un salone posto in alto, molto lungo e spazioso, nel quale si giuoca alla palla da vento; in capo del quale vi è un portico, detto la *Falconera*, perché ivi da alto ci facevano volare alla campagna gli falconi e sparavieri. (...) Avanti al castello vi è la piazza circondata di stalle, fatte in volta per schivar il pericolo del fuoco; e sono capaci di alloggiar 300 cavalli, ornate con le colonne di marmo per ogni luogo over posta da cavallo, di numero cento quattordici, alte e di un pezzo, e tra l'una e l'altra altrettante colonnette per riponere gli fornimenti de' cavalli, con una via nel mezzo di esse stalle. Sopra le quali vi è un corridore, che alla destra e si-

nistra ha camere accomodate con suoi camini, in modo di dormitorio de' frati, dove suole alloggiar le guardie de' principi. L'istesso anno 1492 fede Lodovico gettar a terra alcune case; nel loco delle quali fece fare la piazza di Vigevano, come al presente si vede, con gli portici intorno. Imperocchè la piazza antica era di lunghezza come ora la nuova e di larghezza come una buona misura di trabucco, senza gli portici della quali era circondato in parte. Anzi non era piazza, ma contrada, perché ivi si vendeva; e mercantesca era detta piazza, e sotto essi portici erano botteghe piene di drappi di lana; e di presente si vedono nella piazza gli fondamenti delle colonne e casamenti antichi, e sono cantine sotto terra, che si estendono sino a mezzo la piazza. Vi sono ancora de' pozzi (...). Voleva di più Ludovico Sforza far costruire un bellissimo fonte nel mezzo d'essa piazza, pigliando l'acqua della roggia Vecchia; imperocchè era di natura benigno e splendido, e molto inclinato a ornar palagi e far campagne fruttuose con acque abbondanti. E perciò voleva di più far condurre un naviglio dal lago maggiore, e cavarlo sino a Castelletto delli Visconti e da quell'alto condurlo alla volta di Vigevano; con il quale si giudicava che avesse fatto di più di cento mila pertiche di prato circa alla costa del Ticino, nella quale vi è terreno quasi in infinito, tutto sterile.

(C. Nubilonio, *Cronica di Vigevano*, cit. in E. Solmi, *Scritti vinciani*, La Voce, Firenze 1924, pagg. 85-87)

versi di un decentramento scarsamente pianificato. Insomma: il noto problema della dissipazione delle risorse. Da un lato la vastità dello spazio archeologico imporrebbe una miriade di interventi museali, o paramuseali; dall'altro, però, la scarsità delle risorse rende improponibile un disegno di tale vastità. Perché sulla questione dell'uso delle risorse l'alternativa è solo una: o disseminare a pioggia la loro distribuzione sul territorio, cercando di essere presenti nel maggior numero possibile di luoghi, a costo di impoverire i mezzi a disposizione delle grandi strutture accentrate, oppure privilegiare queste ultime, al prezzo di una minore presenza nei luoghi decentrati.

Un ulteriore elemento di difficoltà è determinato dal fatto che i beni culturali sono da noi ma non solo da noi, anche dei beni economici: tale sovrapposizione ha innumerevoli conseguenze anche sul piano operativo, per esempio nei vincoli che provengono dalle esigenze dell'industria del turismo. Se volessimo portare alla luce l'intero patrimonio occulto e latente (non solo del nostro ricchissimo sottosuolo archeologico, ma nel sottosuolo pure ricchissimo degli stessi musei), rendendo efficacemente produttiva questa ricchezza dal punto di vista dell'utenza in chiave turistica, dovremmo impegnarci seriamente nell'elaborazione di una vera e propria politica finalizzata a tale scopo, e tesa a stabilire delle scelte e delle priorità molto precise.

L'assunto relativo ai beni culturali in quanto beni economici ci conduce in maniera molto diretta alla necessità di una pianificazione economica dei beni culturali, sebbene parlare di pianificazione economica di questo tipo sia argomento piuttosto raro in Italia. In questo senso ritengo che, come in qualsiasi altra ipotesi di pianificazione, si debbano operare delle scelte riguardo all'allocazione delle risorse: nel caso specifico, individuare le priorità coerenti con una strategia che permetta di risanare (o semplicemente di salvare) alcune realtà museali che oggi si trovano in uno stato di senescenza e decrepitezza senza paragone. Perché chiunque abbia familiarità con l'aberrante situazione dei musei in Italia sa che, prima di azzardare delle proposte di musei «altri», bisognerebbe assicurare un minimo di fruibilità ai musei esistenti, anche e soprattutto a quelli più tradizionali.

Ma per questo dobbiamo superare la mania nazionale di credere che tutto si risolva legiferando o citando le numerose leggi e leggi in vigore, mentre il vero problema è che gran parte — non dico tutte — delle attuali leggi è tuttora mancante di ogni indicazione relativa alle proprie modalità attuative. Va da sé che è proprio nel *vacuum* delle leggi senza modalità attuative che si svolgono le grandi manovre per svuotare le leggi del loro contenuto.

Purtroppo non basta avere fatto certe scel-

te, aver avanzato certe opzioni: rimane aperto il problema della tendenza, tipica del caso italiano, alla musealizzazione globale, che raccoglie l'adesione di un numero sempre maggiore di operatori. Ebbene, personalmente non sono contrario ad una rigorosa politica di conservazione, ma credo che non si sia ancora raggiunto un giusto equilibrio tra politica di tutela e salvaguardia dei beni culturali ed esigenze di modernizzazione. Questo equilibrio è essenziale per un rinnovamento dei musei. Perché i musei, come tutte le infrastrutture culturali, hanno bisogno oggi di integrarsi nel processo di modernizzazione del Paese. E la ragione è ovvia: se vogliamo che i musei sopravvivano è necessario che essi diventino al tempo stesso soggetti e oggetti della modernizzazione. Franco Russoli aveva visto giusto. Si deve passare dal *processo al museo*, cioè dalla denuncia delle sue deficienze e del suo degrado, al *processo per il museo*, inteso come contributo alla sua rifondazione.

## Daniel Abadie\*

Parlare oggi di musei d'arte moderna porta evidentemente a riflettere sulle ultime realizzazioni in questo settore; in particolare, è pertinente un paragone fra la costruzione del Centro Beaubourg a Parigi e dell'ala est della National Gallery a Washington. Si tratta di due fra i più grandi musei che siano stati costruiti negli ultimi dieci anni e sono stati aperti a un anno e mezzo di distanza l'uno dall'altro; sono due musei di due capitali le cui sembianze sembrano fatte per permettere ogni tipo di confronto, tanto più che quando si è cominciato a paragonarli si è avuta immediatamente la possibilità di leggerli in opposizione. È parso che essi rappresentassero due tentativi completamente differenti di fare un museo; di fatto, con essi si sono create due voci totalmente diverse sulle quali vale la pena di riflettere. Si è visto nel Beaubourg una specie di centro culturale delle dimensioni di una capitale, e nella National Gallery l'esempio stesso di un museo tradizionale, di un luogo sacro di cui le opere costituiscono il *valore* primario. Per poter approfondire il paragone, bisogna quindi risalire al programma fondativo dei due musei, le cui premesse iniziali, è evidente, non erano in nessun modo simili.

Credo che sia importante, quando si comincia a progettare la costruzione di un museo, riflettere prioritariamente sul programma che a questo si intende dare, su ciò che esso vuole essere e vuole fare. Un museo può infatti avere scopi e finalità differenti. Nel caso di Washington si trattava d'ingrandire un

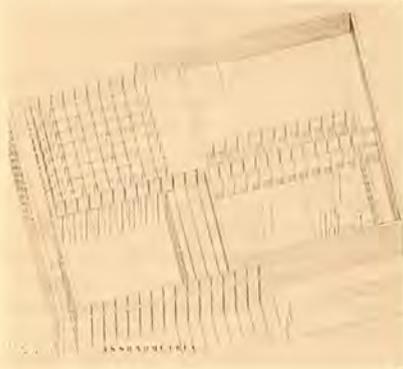
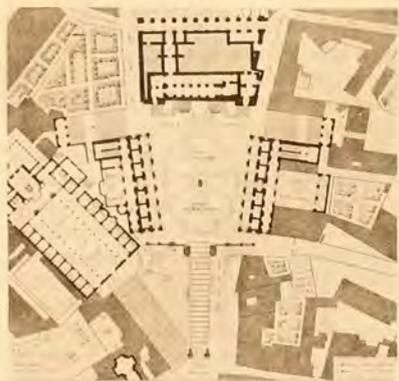
museo già esistente, in modo da esporre in permanenza un insieme di opere del XX Secolo in un luogo essenzialmente consacrato all'arte antica, e per questo è stato realizzato un grande edificio che permette la presentazione sia di piccole esposizioni, sia delle collezioni permanenti del museo, raggruppate per tematiche, sia di esposizioni realizzate sovente in modo tradizionale, cioè attraverso rapporti-prestiti da altri musei e collezionisti privati.

Quanto a Beaubourg, si trattava, da una parte, di presentare le collezioni molto vaste del vecchio Museo di arte moderna, ubicato temporaneamente — a partire dal 1937 — al Palais de Tokio, e, d'altra parte, di organizzare esposizioni. Vi erano dunque due preoccupazioni differenti: l'una di esporre in permanenza i beni dello Stato francese, l'altra di organizzare mostre che andassero dalle grandi retrospettive fino alle presentazioni, di entità molto ridotte, di giovani artisti che esponevano per la prima volta. Per queste finalità lo spazio espositivo doveva quindi essere il più vasto possibile.

Ora il problema di fondo di un museo è prima di tutto conoscere esattamente l'uso che se ne intende fare; ci si rende conto che gli architetti hanno sempre idee molto precise rispetto al museo che devono costruire, ma queste idee spesso nuocciono o bloccano ciò che gli operatori vogliono fare. Gli operatori hanno esigenze precise che dovrebbero venire sottoposte agli architetti prima che l'edificio sia progettato, in modo tale da coordinare la progettazione architettonica con il programma operativo del museo, per evitare diseconomie contraddittorie tra idee degli architetti ed esigenze degli operatori. Nel caso, per esempio, del Beaubourg, è stato realizzato un edificio eccezionalmente spettacolare rispetto all'impianto urbano di Parigi, ma si è scoperto a poco a poco, nei suoi primi anni di vita, che noi, gli operatori, che dobbiamo usare questo edificio, in realtà non sappiamo ancora servircene. L'architettura realizzata dai due architetti, l'italiano Piano e l'inglese Rogers, è strettamente aperta e offre supporti molto ampi e grandi superfici libere, come nessun organismo culturale al mondo possiede. Il risultato però è che questo spazio ha posto dei problemi di organizzazione attualmente non del tutto risolti: si tende ad esempio di nuovo a delimitare, all'interno degli ampi spazi realizzati, dei piccoli spazi chiusi, ripristinando altresì i percorsi tradizionali degli antichi musei.

Ma esistono anche altri problemi difficili da risolvere: non occorre soltanto edificare musei, ma anche formare gli operatori per questi musei. Credo che un punto di partenza importante sia stabilire prioritariamente il programma esatto di ciò che un museo è, e in secondo luogo costruire l'edi-

\* La trascrizione dell'intervento non è stata riveduta dall'autore.



1. Michelangelo, Progetto per la Piazza del Campidoglio con i palazzi del Senatore, dei Conservatori e del Museo, Roma, 1538-46. 2. E.-L.

Boullée, Progetto per un grande museo, 1783. 3. L. von Klentze, Progetto per il Walhalla, Regensburg, 1831-42. 4. R. Steiner, Secondo Goethe-

num, Dornach, 1925-26 (in primo piano l'atelier artistico annesso al primo Goetheum). 5. G. Terragni, Progetto per il Danteum, Roma, 1938.

**Hans Sedlmayr, 1948**

Il motivo del tempio che, dalla fine del secolo diciottesimo in poi, era stato adoperato per vari usi e, fra l'altro, persino per la chiesa cristiana, trova ora — e soltanto ora — [attorno al 1820] la destinazione adatta con la quale esso si amalgama liberamente e coerentemente. (...) Ma, considerato come tempio, il museo non è il tempio di un determinato dio bensì un Pantheon dell'arte, nel quale le vere creazioni — ammesso ch'esse siano tali — delle varie epoche e dei popoli più disparati, vengono a trovarsi l'una accanto all'altra con pari diritti. Ma perché questo fosse possibile era necessario che le divinità per le quali un tempo queste opere d'arte furono create perdessero i loro attributi divini. (...) Il senso di tolleranza è il concetto fondamentale della « chiesa estetica ». (...) In un'atmosfera « temperante » il museo dissolve tutte le religioni considerandole come passate e le fa rivivere in una nuova, universale religione estetica, in un pantemismo dell'arte che è il contrapposto del pantemismo della natura. (...) Il mondo, per il quale il museo diviene il tema più sacro, è, già per la sua essenza, un mondo che vede ogni cosa in una prospettiva storica. Gli stili del passato possono ora essere destinati per il loro contenuto spirituale anche a scopi moderni. Infatti ogni stile del passato trova una sua particolare giustificazione nel presente, in funzione di uno scopo specifico, come ogni opera d'arte del passato ha un « suo proprio » momento nel quale essa si manifesta e ci parla.

(H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, 1948, ed. it. Borla, Torino 1967, pagg. 42, 43, 44)

**Fritz Saxl, 1938**

Il Campidoglio di Michelangelo, che si leva alto sulla città, è il solo corrispettivo laico del Borgo Nuovo con la sua cupola di San Pietro. (...) Non ci può essere dubbio che l'intenzione fosse quella

di restituire al Campidoglio la sua antica grandezza architettonica (...). L'enorme quantità di ricerche architettoniche e archeologiche compiute a partire dal periodo dei primi umanisti portò Michelangelo a creare un Campidoglio che nella sua essenza si può veramente paragonare alla pianta di una agorà greca. (...) Certamente non sarebbe difficile provare che la creazione di Michelangelo è moderna, anzi tutto il contrario della classicità. L'idea stessa di voltare decisamente le spalle ai resti classici del Foro romano e di orientare il Campidoglio, come Santa Maria in Aracoeli, verso la città cristiana con San Pietro, mostra l'ispirazione moderna. Ma c'è un ultimo fatto che prova come si possa a buon diritto interpretare l'intenzione di Michelangelo (e quella del suo committente) come io l'ho interpretata, ed è il fatto che la statua scelta per il centro di questa piazza — quella di Marco Aurelio — faceva parte di quelle sculture che fin dal 1515 erano state restituite al Campidoglio come alla loro legittima sede. (...) Puramente pagani come sono, Marco Aurelio e il suo stoicismo possono tuttavia degnamente star di fronte agli ideali di vita e morali cristiani. Direi che la vera espressione dello spirito pagano con cui il nuovo Campidoglio fu concepito stia proprio nel fatto che al suo centro fu innalzata la statua di questa nobile e possente personalità.

(F. Saxl, *La storia delle immagini*, 1938, ed. it. Laterza, Bari 1965, pagg. 130, 132, 133, 134)

**Rudolph Steiner, 1914**

I Greci hanno elevato i loro templi come altari nel paesaggio. È lo spirito stesso che l'avvenire — ed anche il presente giacché il nostro lavoro attinge alle fonti dell'avvenire — introdurrà nel territorio attraverso il linguaggio delle forme. Ma affinché da queste forme scaturisca un vero linguaggio, compreso dagli uomini di oggi, è ne-

cessario uno sforzo; dobbiamo afferrare l'azione dello spirito nella nascita delle forme. Per comprendere il tempio greco noi ci siamo sforzati di discernere ciò che nello spazio è struttura fisica e pura massa. Ma lo spirito non conosce solo le leggi della meccanica e della dinamica, non si rivela nei rapporti di spazio e di forze. Lo spirito è vivente e di conseguenza la sua espressione nell'edificio è piena di vita. Non è interpretandolo o inventando per lui simboli che giungeremo a comprenderlo, ma attraverso il sentimento vivente nelle forme, che sono l'organo attraverso il quale il mondo spirituale ci parla.

(R. Steiner, *Pour une architecture nouvelle*, conferenza tenuta a Dornach il 28 giugno 1914, ora in *Vers un nouveau style en architecture*, supplemento monografico di *Triades*, n. 28, primavera 1969, pag. 77)

**Giuseppe Terragni, 1938**

Intanto non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l'aggravarsi del problema di innestare fin dalle origini degli schemi geometrici della Costruzione Monumentale il significato, il mito, il simbolo inteso come una sintesi spirituale e nel caso dell'Opera Dantesca evidentemente numerica. (...) Esaltare la Divina Commedia con un Monumento Architettonico è quindi opera viva e non fatica da erudito o fantasia da regista. Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire. Un tempio tripartito in Sale che poste a quote diverse stabiliscono un percorso ascendente e che costruite in modo diverso si integrano a vicenda preparando gradualmente il visitatore a una sublimazione della materia e della luce.

(G. Terragni, *Relazione sul Danteum*, 1938, ora in Th. L. Schumacher, *Il Danteum di Terragni 1938*, Officina, Roma 1980, pagg. 135, 142)

ficio, offrendo realmente agli operatori la chiave di utilizzazione. Altrimenti il museo resta eminentemente l'opera dell'architetto, che spesso, minimizzando gli aspetti d'uso, ne condiziona l'attività alla struttura architettonica, quando invece quest'ultima dovrebbe semplicemente essere il piatto della bilancia su cui l'attività si posa.

Ma nel momento in cui sottolineiamo questo problema di fondo, nasce allora una domanda: che cosa ha potuto motivare il successo del Beaubourg (dal momento che è innegabile che rappresenti un successo di pubblico ed internazionale)? La prima risposta è disarmante: la novità dell'architettura è il suo lato sorprendente, soprattutto se si pensa che a Parigi le costruzioni nuove sono in numero estremamente limitato e che il livello architettonico è generalmente molto basso. Per la prima volta da vent'anni a questa parte, cioè dall'operazione di costruzione della Défense, è stata lanciata un'offensiva per realizzare un edificio contemporaneo in una capitale dalle strutture eminentemente storiche. Questo, ovviamente, non è avvenuto senza controversie; dal momento in cui è stato scelto il progetto premiato al concorso internazionale, a cui hanno partecipato centocinquanta architetti, si è aperta una serie di discussioni sul significato del Beaubourg, sulla sua architettura, sul luogo di ubicazione, sul sacrilegio di inserire un edificio moderno nel cuore della Parigi storica. E quella controversia non sembra del tutto estranea al successo stesso del Centro ed alla folla che si è precipitata alla sua apertura.

La seconda cosa che ha fatto il successo del Beaubourg — non bisogna dimenticarsene come invece spesso si fa — è che questo Centro non è solo un museo. Il Beaubourg è un organismo che raggruppa attività del tutto diverse fra di loro; certo il museo c'è, ma c'è anche un Centro di ricerca musicale, diretto da Pierre Boulez, praticamente riservato agli specialisti e che non ha quindi un gran passaggio di pubblico; c'è un Centro di creazione industriale che è l'equivalente del Design Centre che tanto scalpore destava a Parigi. Vi è inoltre una Biblioteca pubblica, tra le più importanti realizzate in Francia, che, quando si parla di cifre, è uno dei fattori principali del successo del Beaubourg: non si svuota mai e attira continuamente un numero enorme di lettori (sugli oltre dieci milioni di visitatori al marzo 1979 — poco più di ventimila al giorno —, solo un quarto sono visitatori del museo). Ci si può già allora interrogare sulle ragioni di tali disparità nelle cifre. Un primo dato evidente è che tutto è gratuito al Beaubourg fuorché il museo; spesso quindi il pubblico viene a visitare questo organismo perché spinto dai *mass-media*, dall'informazione e dalla polemica di cui è fatto oggetto per la sua architettura: il pubblico gira dappertutto, ma quando arriva all'entrata del museo, consi-

dera inutile spendere per visitarlo, dopo tutto quello che ha già visto, e di conseguenza non entra.

Ciò naturalmente lascia perplessi di fronte al problema, più volte discusso, della domanda del pubblico. Se è vero infatti che il pubblico è sensibile a ciò che riguarda le esposizioni d'arte contemporanea, è anche vero che il problema dell'arte moderna è problema specifico e leggermente differente. Il pubblico non ha, in fondo, che una formazione molto approssimativa rispetto all'arte moderna e per questo è difficilmente in grado di esprimere domande puntuali. Il grosso del pubblico in visita al Beaubourg viene semplicemente a vedere l'edificio. Arriva da Parigi, dalla provincia e da ogni parte del mondo per vedere il Beaubourg come un tempo veniva a vedere la Tour Eiffel. In realtà credo che potremmo definirlo un *non-pubblico*.

Qui si pone il problema di ciò che un museo deve essere, dei suoi compiti e dei suoi modi di trasmettere cultura. Se da una parte ci troviamo di fronte ad un pubblico privo di informazione, dall'altra dobbiamo interrogarci sul significato del *museo didattico*. E questo è un problema vasto, perché coinvolge differenti categorie; potrei comunque accennare ai punti della nostra riflessione in proposito e alle aperture che abbiamo creato in questo campo. Esiste evidentemente un'azione nei confronti della scuola ed in particolare delle classi che, al mattino, vengono in visita con il professore e trovano degli animatori del museo che possono dar loro informazioni. Questo può aiutare a superare in parte la sensazione che *visita guidata* equivalga a *visita medica*, ma certo è ancora qualcosa che per i ragazzi rimane nell'ordine dello «scolastico», nel significato peggiore del termine. Vi è d'altro lato un'offerta tradizionale di visite guidate rivolte agli adulti. Abbiamo cercato di evitare al massimo iniziative che si avvicinasero al ricordo che ciascuno di noi conserva della noia di una visita guidata in un museo: il rischio infatti è che, quando le persone sanno di che cosa si tratta, siano disturbate dal racconto della guida, e che invece, quando non lo fanno, riescano a trarre ben poco da questo racconto.

Siamo arrivati dunque alla soluzione provvisoria di assegnare questo compito a giovani artisti o studenti di storia dell'arte, i quali fanno visite non del tutto didattiche, ma, si potrebbe quasi dire, di *stati d'animo*: essi cercano cioè di comunicare al pubblico i sentimenti che provano di fronte a una data opera, nel tentativo di fargli condividere la loro reazione, anziché fare noiosi discorsi sull'arte. Questo modo di procedere non presenta però meno problemi: in questo campo nulla è semplice. Mi è capitato infatti, in alcune esposizioni, di ascoltare, passando di sala in sala, una guida spiegare che la scelta dell'esposizione non era a suo parere condivisibile; ma per sostenere questo parere usava argomenti da specialista di fronte a perso-

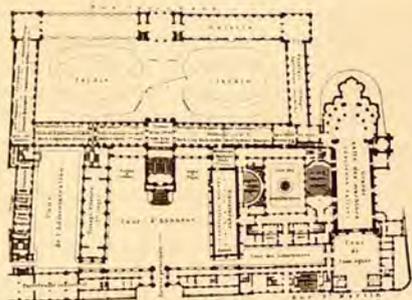
ne che specialiste non erano affatto. Restano allora altre possibilità, a cui tutti si rifanno sempre: quella dei pannelli esplicativi e degli audiovisivi. Nel caso di esposizioni dotate di un ampio apparato didattico esplicativo, si assiste ad un capovolgimento della situazione piuttosto strano: il visitatore viene a vedere il sistema didattico messo in atto, viene a leggere i pannelli, sosta a lungo davanti all'audiovisivo, quindi guarda rapidamente il quadro per verificare che sia proprio come è spiegato nel commento. Resta da sapere a questo punto se la finalità di un museo è di quest'ordine, o se non consiste piuttosto nel mettere il visitatore in rapporto diretto con le opere. Personalmente penso che la seconda soluzione sia quella giusta, ma allora il problema è di trovare la maniera di conseguirla. Sembra che l'unica possibilità sia di arrivare — e noi non ci siamo ancora arrivati, anche se ora del problema si preoccupa perfino il ministro della cultura — ad inserire la storia dell'arte nei programmi dell'istruzione primaria, assegnandole la stessa importanza di materie come la matematica o le scienze naturali. Le visite scolastiche continueranno ad essere superficiali, perché i bambini le vedono soltanto come possibilità di una passeggiata e perché i professori stessi non sono troppo convinti delle cose che vedono. Basta osservare un insegnante passeggiare per il Beaubourg e passare davanti a opere di due periodi di Picasso o ai più prestigiosi nomi dell'arte contemporanea per notare come — a parte alcuni più competenti — siano essi stessi molto rapidi o appaiano decisamente perplessi di fronte alle opere.

L'arte necessita di conoscenza; è un linguaggio e, come ogni linguaggio, si apprende. Disgraziatamente il museo non è in grado di risolvere questo problema educativo; non può porsi al livello pedagogico della scuola. A questo proposito mi pare sia molto utile e significativo analizzare il successo del museo americano: ogni allievo delle scuole secondarie e delle università americane si trova a contatto con gli elementi dell'arte su cui deve lavorare; questo porta gli studenti dei licei, dei *colleges* e delle università a frequentare i musei, a prendere annotazioni, e di conseguenza, logicamente, a ritornarvi in seguito.

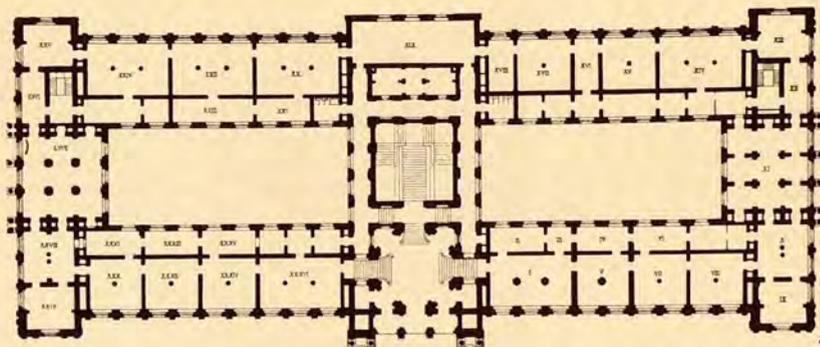
Al contrario, il fenomeno del *non-pubblico* induce notevoli differenze nella logica del museo attuale: ad esempio, la massa che frequenta il museo trasforma il rapporto fra il visitatore e l'opera d'arte. Si arriva ad un fenomeno piuttosto curioso, e cioè che l'aumento delle affluenze nei musei — e questo è un dato che si generalizza un po' dappertutto e vale anche per quelli d'arte moderna —, anche se è forse legato semplicemente alla crescita dell'arte grafica, allontana dal museo il suo pubblico abituale.

È evidente che il consumatore d'arte, così

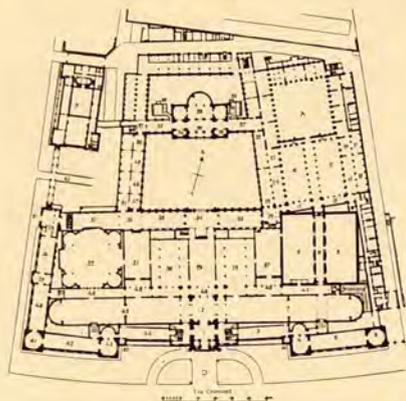
(segue)



1



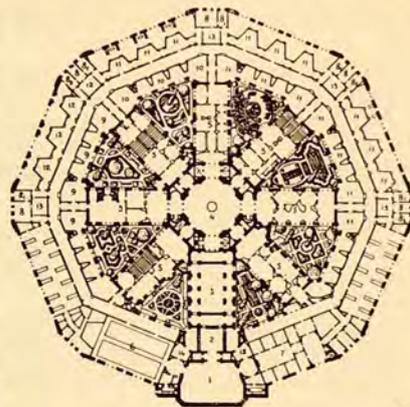
3



2



4



5

1. Museo e scuola di arti industriali e applicate «Conservatoire des Arts et Métiers» nell'Abbazia di Saint-Martin-des-Champs, Parigi, 1793 (ristrutturazioni di L. Vaudoyer dal 1839 al

1872). 2. A. Webb, Museo e scuola di arti industriali applicate «South Kensington Museum» (dal 1899 «Victoria and Albert Museum»), Londra, 1872. 3. G. Semper, C. von Hasenauer,

«Kunsthistorisches Hofmuseum», Vienna, 1872-81. 4. «Musée Social», Parigi, 1895. 5. C. S. Stein, Progetto per un museo di arte, 1930 c.

**Hans Sedlmayr, 1948**

Dal 1760 ad oggi si può notare una successione di sei o sette temi, sempre gli stessi in tutta l'Europa. Essi sono: il giardino romantico «all'inglese», il monumento architettonico figurativo, il museo, l'esposizione, la fabbrica. Nessuno di questi temi ha potuto dunque mantenere il predominio più a lungo di una o, al massimo, di due generazioni. Ognuno di essi è un sintomo. La loro successione indica un indirizzo.

(H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, 1948, ed. it. Borla, Torino 1967, pag. 21)

**Demetrio Salazarò, 1878**

La Convenzione nazionale, nell'agosto 1793, nominò una commissione d'istruzione pubblica per provvedere che i monumenti patri venissero rispettati e conservati, donde ne avvenne lo stabilimento di non pochi musei per l'arte industriale e per lo studio dell'antichità classica. Questo decreto, dice un documento ufficiale, «préparé par une commission dont le rapport fut présenté par Grégoire le 8 vendémiaire an. III, fut rendu le 19 du même mois; il portait qu'il serait formé à Paris, sous le nom de *Conservatoire des Arts et Métiers*, un dépôt public de machines, modèles, outils, dessins, descriptions et livres de tous les genres d'arts et métiers, dont la construction et l'emploi seraient expliqués par trois démonstrateurs attachés à l'établissement. Un dessinateur leur était adjoint. (...)» Questo insegnamento delle scienze applicate alle arti ed all'industria, prese in breve tempo un grande sviluppo. (...) L'Esposizione mondiale del 1851 a Londra, la prima ch'ebbe luogo di questa importanza, dimostrò fino a qual punto di prosperità industriale fosse giunta la Francia, e fece accorti gl'Inglese del poco conto che la critica teneva d'essi e dei loro prodotti artistici. (...) Così sorse il Museo di Kensington col titolo di *Science and Art Depart-*

*ment* (...). Siccome nacque il Conservatorio d'arti e mestieri di Parigi dal bisogno di dirigere l'istruzione delle classi operaje, così per necessità più elevate nel campo dell'arte, ebbe origine in Londra il museo di Kensington, che più risponde ai bisogni del tempo. (...) E ciò ad educare il gusto non solo dei fabbricanti e degli operai, ma altresì del pubblico in mezzo al quale s'istituiscono siffatti musei.

(D. Salazarò, *Sulla necessità d'istituire in Italia dei musei industriali artistici con scuole di applicazioni. Pensieri e proposte*, Tip. Castaldi, Napoli 1878, pagg. 5, 6, 7, 8-9)

**Gottfried Semper, 1851**

Le raccolte pubbliche di oggetti d'arte da sempre e tuttora sono, se appropriatamente ordinate, potenti strumenti di educazione nazionale. Esse devono assommare in sé il duplice carattere di istituzione scientifica e istituzione artistica; o più precisamente: devono essere selezionate e sistemate con lo scopo di riunificare ciò che in epoca più recente è stato separato e suddiviso, allorché la moderna scienza si è affermata e data per finalità l'analisi e la critica. (...) Una raccolta completa e generale deve rappresentare in un certo qual modo la sezione longitudinale la sezione trasversale e la pianta della storia della cultura nella sua interezza: vi si deve mostrare la produzione di oggetti d'ogni epoca e quindi: le tecniche con cui questi vengono in ogni paese costruiti e le ragioni per cui vengono realizzati in rapporto a specifiche e differenti condizioni. Una raccolta deve rendere vive nel presente la storia, l'etnologia e la filosofia della cultura (...). Ordine e significatività sono facilmente raggiungibili con la separazione e il raggruppamento. Difficile invece riconnettere in una disposizione che consenta i confronti, dacché le relazioni tra gli oggetti esposti sono infinite e fortemente intrecciate. (G. Semper, *Plan eines idealen Museums*, 1851, in *Wissenschaft*,

*Industrie und Kunst*, a cura di H.M. Wiegler, Kupferberg Verlag, Mainz 1966, pagg. 72, 76, 77, 79)

**Camillo Boito, 1897**

Onore dunque [alle scuole d'arte nel Museo artistico-industriale] di Roma, come alle scuole consimili delle altre grandi città italiane, nelle quali si ravviva e si disciplina la tendenza odierna a quell'arte, che non risponde più a scopi astratti, ma alle esigenze della vita quotidiana, e che con un linguaggio ignoto agli antichi, si chiama oggi *utile e borghese!* In realtà, dopo tanta trasformazione sociale, la visione piena, elevata dell'arte pura, rimane il privilegio di qualche genio isolato, per il quale la scuola non è che occasione e stimolo. Ai più serve invece l'istruzione di quell'arte, che si collega all'industria, sorella ricca e possente; di quell'arte che, compenetrandosi appunto nei prodotti industriali, accresce il valore di essi, divenendo così strumento di ricchezza pubblica, cooperatrice di benessere economico e di miglioramento morale.

(C. Boito, *Le scuole del Museo artistico industriale in Roma*, in *Arte Italiana decorativa e industriale*, a. VI, n. 12, dicembre 1897)

**Umanitaria, 1922**

Il Museo Sociale non vuole essere solo un osservatorio, ma anche un laboratorio. (...) E poiché il Museo è annesso all'Umanitaria alla quale fanno capo Scuole, Associazioni, Istituti di assistenza, ecc., esso poté offrire per lo studio non solo materiale bibliografico, ma, se può essere consentita la frase, materiale umano, vivente. (...) Il Museo vuole, inoltre, che il proprio contributo di studio delle questioni sociali sia, in quanto possa esserlo, stimolo immediato all'azione. Gli è per ciò che presso il Museo vengono fatti studi ed inchieste e comunicazioni su argomenti di natura economico-sociale.

(L'Umanitaria e la sua opera, Coop. grafica degli operai, Milano 1922, pag. 338)

come il produttore — visitatori abituali dell'antico museo d'arte moderna — riconoscono di disporre nel Beaubourg di spazi d'esposizione più spettacolari, ma al medesimo tempo si rendono conto del fatto che il rapporto con la collezione permanente cambia e diventa difficile. Evidentemente chi è abituato a frequentare un museo avendo il tempo necessario per guardare e concentrarsi è costretto, trovandosi in mezzo a ventimila persone che passano, spingono e commentano, a un tipo di rapporto diverso con l'opera, un rapporto del tutto nuovo e forse paradossale. André Malraux, che si era molto interessato del problema della diffusione dell'immagine e dell'opera d'arte, e del museo fondato sulla riproduzione delle immagini, non aveva messo a fuoco forse che ciò avrebbe portato al paradosso che la *Monna Lisa* stampata sugli strofinacci da cucina e sulle scatole di cerini avrebbe fatto sì che i visitatori del Louvre avrebbero guardato la *Monna Lisa*, prevalentemente per verificare se il quadro corrisponde, e in che misura, all'immagine che essi conoscono. Si arriva inoltre all'assurdo della *Monna Lisa* esposta in Giappone, dove le file di persone in attesa di vedere il quadro erano interminabili, in perfetto ordine: i giapponesi sfilavano davanti al quadro, dico proprio *sfilavano*, perché il tempo concesso a ciascuno era di quattro secondi! Ci si deve domandare allora che cosa succede in questi casi, quale è il rapporto che il visitatore instaura con l'opera d'arte? E ritorniamo dunque al punto di partenza: questo tipo di rapporto con l'opera d'arte è il museo che lo ha creato, è il museo con la sua architettura. In ciò i due musei presi come parametri sono caratteristici di due tesi opposte: la National Gallery è stata costruita in accordo a un piano regolatore, quello di Washington, tracciato nel XVIII Secolo (l'edificio è stato progettato per inserirsi perfettamente); d'altra parte, il nuovo edificio non è che il *prolungamento*, ideato dall'architetto Pei, di un museo già esistente e con cui crea un legame organico. Questo museo d'altronde, reso possibile dalla donazione Mellon, e per essa espressamente costruito nella prima metà del XX Secolo, è nato come un tempio della cultura, come una cattedrale dell'arte. È certo che in un museo di questo genere la qualità dell'immagine è altissima, la precisione, dell'architettura, la qualità della luce, la proporzione degli spazi fanno sì che il rapporto fra lo spettatore e l'opera sia perfetto; ma questo museo non sollecita nessuno ad entrarvi, al contrario, stabilisce e tende a mantenere una distanza. Il fenomeno del Beaubourg è esattamente il contrario. Come struttura aperta, il Beaubourg è fatto in modo tale che i visitatori si sentano a proprio agio esattamente come in quei luoghi diventati i punti d'incontro pubblici, e cioè i grandi magazzini e gli aeroporti (ed io so bene che si utilizzano spesso queste due metafore a proposito del Centro). Accade quindi che chi mai entrerebbe in un museo, pensando che

questo luogo non gli sia aperto, per livello di cultura o rapporto di classe, entra nel Beaubourg con libertà di spirito. Con questo non si vuol dire che il Beaubourg abbia concesso a tutti di accedere all'arte; in esso si dà semplicemente la possibilità alla gente di vedere della gente. Eppure l'importanza di un museo è considerevole e non solo sul piano della diffusione, ma anche rispetto al suo ruolo di stimolo per la creazione artistica contemporanea.

Il museo è un luogo frequentato dagli *artisti* per antonomasia, il che condiziona lo sviluppo dell'arte, dal momento che si stabilisce un rapporto fra ciò che si mostra nei musei e la produzione artistica. Questo non significa che essi rifacciano l'arte del museo; piuttosto si può ipotizzare che essi producano un'arte che si pone in opposizione con quello che il museo propone e che un fenomeno dialettico si innesci a partire da questo punto. Per questo credo che sia importante porsi il problema del rapporto spettatore-museo, ma anche e soprattutto pensare al fatto che il museo gioca un ruolo attivo in rapporto all'arte che si sviluppa e in questo senso contribuisce a determinare la cultura del futuro.

## Maurizio Calvesi\*

Non è compito facile tirare le conclusioni ad un Convegno così denso di argomenti e problematiche: mi pare comunque che, al di là delle singole posizioni, si possa convergere unitariamente sull'obiettivo generale proposto dall'introduzione di Licia Riva che invitava a raccogliere idee e risorse atte a coinvolgere un pubblico ormai di massa sui problemi del museo, per rimuovere le condizioni di marginalità e subalternità ancora tipiche e perniciosamente operanti in questo settore. Altro obiettivo col quale ritengo si possa essere d'accordo, ci viene dall'intervento di Tomás Maldonado che, ribadendo la centralità della battaglia culturale nella più ampia battaglia contro la disgregazione e l'emarginazione sociale, richiamava alla necessaria, seppur difficile, individuazione di esigenze e priorità di intervento.

È stata ampiamente sottolineata l'urgenza di un coordinamento delle attività e delle iniziative di settore che tenga conto delle articolazioni istituzionali: coordinamento tra Stato e Regioni, tra Regioni e Comuni, tra iniziative pubbliche e iniziative private e, nello specifico caso lombardo, tra Città di Milano e Regione Lombardia, senza però esulare dal quadro nazionale. Ancora una volta è stato sollecitato anche il coordinamento, purtroppo fino ad ora non avviato operativamente, tra musei, soprintendenze,

università e sistema dell'istruzione. Coordinamento è da intendersi come programmazione: una programmazione che sia consapevole dei tempi, non sempre brevi, necessari alla progettazione delle iniziative.

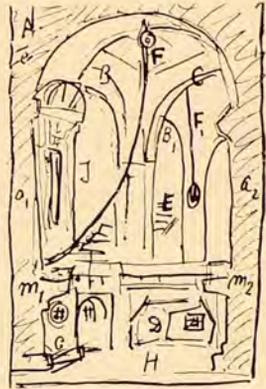
Da più parti — ne hanno parlato Giovanni Pinna e Alessandra Mottola, fra gli altri — si è deplorata la politica dei finanziamenti a pioggia, si è lamentata la sovrapposizione e duplicazione delle iniziative, denunciandone spesso l'occasionalità: ne consegue l'insistenza con la quale è stata caldeggiata la promozione e l'integrazione del coordinamento fra i diversi livelli operativi.

Strettamente collegata a questi punti risulta la dialettica — non direi alternativa — tra accentramento e decentramento: anche in questo senso vi è stata generale concordanza sull'importanza del decentramento, senza tuttavia sottovalutare la funzione delle strutture centrali o centralizzate e pur sottolineando certa facilità e certa indulgenza al luogo comune, perfino alla demagogia, che hanno permeato negli anni scorsi una politica, più verbale che operativa, di serio decentramento.

Abbiamo ascoltato una eccellente relazione di Guido Canella, il quale ha puntualizzato che la dialettica tra decentramento e accentramento, tra stabilità e movimento, tra forme proprie e improprie del museo, per adottare la sua terminologia, non è di oggi, ma è fenomeno storicizzabile e rinvenibile a ritroso nel percorso storico. Non solo, ma Canella ci ha messo sull'avviso che i diversi sistemi museali, lungi dall'essere intercambiabili e applicabili indifferentemente in diversi contesti, rispecchiano processi storici propri alle varie e relative culture che gli stessi sistemi museali hanno espresso e di cui sono a loro volta espressione. Aggiungerei che Canella — a mio avviso — svolgendo una vera e propria lezione attorno ai casi del Duomo, dell'Ambrosiana, di Brera a Milano, estesa poi all'Inghilterra, alla Francia e alla Germania, ci ha fornito esemplificativamente concreti riferimenti storici e contestuali a quei contenuti culturali che, di fatto, ci ripromettiamo, nei nostri dibattiti, di dialettizzare, divulgare e di partecipare, anche attivamente, al pubblico stesso.

Occorre allora far maggiore chiarezza su un nodo culturale, purtroppo neanche in questa sede sufficientemente approfondito: come far interagire divulgazione e partecipazione. Mi pare che Marisa Dalai abbia affermato che l'unico uso sociale possibile dei beni culturali è la loro conoscenza scientifica, che in altre occasioni è stata definita appropriazione, o riappropriazione, critica dei beni culturali da parte degli utenti. E qui si aprono problemi anche pratici, cui si è accennato in più interventi, su come realizzare specifiche opportunità divulgative,

\* La trascrizione dell'intervento non è stata riveduta dall'autore.



1. G.B. Cavalcaselle, Studi dalle tavole dei SS. Cristoforo e Sebastiano di C. Tura. 2. G. B. Cavalcaselle, Schizzo da un Autoritratto di Rembrandt. 3. R. Longhi, Studio dalla Morte della Vergine di Caravaggio. 4. S. M. Eisenstein, Studio da Carcere oscura di G. B. Piranesi. 5. A. Gance, Napoleón, 1927: fotogramma dalla sequenza della morte di J. P. Marat. 6. L. Buñuel, Viridiana, 1961.

**Carlo Ludovico Ragghianti, 1952**

La prova della sua sensibilità comparativa, dell'esattezza che egli aveva nel distinguere ciò che in un dipinto era vero e proprio stile personale, si ha confrontando, per esempio, il diverso modo col quale il Cavalcaselle trascrive, traduce un Tura e un Rembrandt. Del primo vede e segna la crudezza lapidaria del segno, la modellatura adamantina; del secondo vede e segna la vibrazione luminosa, gli abbagli della luce e le masse d'ombra. La verità dell'interpretazione mediante il disegno attesta la verità dell'osservazione, la capacità di distinguere fra stile e stile individuale. I disegni e gli schizzi del Cavalcaselle non sono mai «riduzioni» indeterminate, non curano il «soggetto», vogliono cogliere e fermare per la memoria lo stile degli artisti.

(C.L. Ragghianti, *Come lavorava un critico dell'Ottocento*, in *sele arte*, a. 1, n. 2, settembre-ottobre 1952)

**Manfredo Tafuri, 1972**

Esiste quindi uno specifico motivo di interesse che spinge Ejzenstejn ad analizzare l'opera di Piranesi. Considerando la struttura delle *Invenzioni capricciose* egli si sofferma a notare come in esse viva un singolare contrasto: alla «crisi dell'oggetto», clamorosamente denunciata dall'incisore settecentesco nelle sue distorsioni e compenetrazioni spaziali, corrisponde una conservazione dei caratteri figurativi dei singoli elementi. «La pietra si è «spostata dalla pietra» — scrive Ejzenstejn —, ma ha conservato la propria oggettualità (predmetnost') figurativa di «pietra». La volta di pietra si è trasformata nelle angolose capriate lignee, ma l'oggettualità figurativa di entrambe è rimasta immutata. La realtà oggettuale della prospettiva, il reale valore figurativo degli oggetti stessi non vengono mai compromessi». Ejzenstejn scopre in Piranesi — non

senza una notevole intuizione critica — la *dimensione ambigua* da questi riservata agli oggetti. Tanto, che egli individua nelle *Carceri* più un interrogativo insoddisfatto circa il destino dell'organicità della forma e della struttura dell'oggetto, che una coerente risposta al problema drammaticamente impostato: «un primo salto oltre i limiti della configurazione esatta degli oggetti verso il gioco delle forme geometriche che li compongono, ed ecco davanti a noi Cézanne (...). Un altro passo avanti, e abbiamo il Picasso degli anni d'oro. L'oggetto-pretesto (povod) è già scomparso». Da Piranesi a Picasso attraverso Cézanne: la continuità dell'avanguardia è così decisamente affermata. Dalla crisi piranesiana dell'oggetto alla sua scomparsa, dunque; ma Ejzenstejn va più in là, è interessato a rispecchiare nell'origine dell'avanguardia anche la sua crisi, il suo «superamento».

(M. Tafuri, *Piranesi, Ejzenstejn e la dialettica dell'avanguardia*, in *Rassegna sovietica*, a. XXIII, n. 1-2, gennaio-giugno 1972)

**Giovanni Testori, 1980**

Non v'ha dubbi che al momento di disegnare ciò che fu sempre scarsamente disegnato e che, anzi, fu forse quasi sempre e solo dipinto, cioè i quadri del Merisi e della sua scuola, Longhi sembrò aderire graficamente a una delle sue massime invenzioni e, poi, definizioni critiche (quella che, per l'appunto, spiegò perché mai il realismo del Caravaggio ebbe a rifiutare d'acchito, ma anche per chiarissimo concetto filosofico e umano, l'intermediarietà del disegno); e aderirvi al punto che, sentendo il bisogno di distruggere, nei *d'après* che ebbe a cavarne, ogni carattere esplicitamente grafico, Longhi non poté tentar che di «dipingergli» con penna, matita e inchiostri. (...) Situazione, quella sopra descritta, che si ripete, componendo per completezza e bellezza, uno dei

fogli massimi della nostra scelta e altresì di tutta la raccolta, nella *copia* capitissima e, insieme, liberissima della *Morte della Vergine* del Louvre. Davanti a questo foglio si sogna, appunto, a una sovrapposizione di coscienza e insieme di passione che sul sublime originale sia avvenuta da parte della *copia*, anch'essa capitissima e liberissima, che il Cézanne trasse, neppure a farlo apposta all'acquarello, dalla *Deposizione* Vaticana. *Copia* che il Longhi rammentò, e benissimo, nel suo famoso saggio Caravaggesco del '43. Il golfo di verità che, tra luci e ombre, il gran tendone rossastro apre e chiude di continuo, si popola così di mobilità fissate, di strutture umane e oggettuali che vivono, eterne, la loro tragica transitorietà. Ma se pochi pittori saprebbero mostrarci d'aver capito, in un sunto così improvviso e così vero, lo scorcio della testa della Vergine, chi mai, critico o pittore, potrebbe negare che nel capo reclino della Maddalena, nella spoglia sediciata su cui ella piange e, ancor meglio, negli astanti di destra, veniamo a trovarci in piena area di discussione cubista? E perché poi si dovrebbe negarlo? La questione sta nel leggere ciò che, accettando o rifiutando, Longhi, di quell'area, è riuscito a capire e a dire. Proprio in questo capire e dire consiste infatti ciò che s'usa chiamare «vivere il proprio tempo»; correggerlo; e, ove si riesca, aiutarlo a determinarsi. Qui Longhi, l'area cubista, né la rifiuta, né l'accetta; la registra; e, registrandola, sembra sottoporla alla prova massima di resistenza, cavandola e subito dopo incenerendola dentro la realtà senza scampo del Caravaggio. Quale altra e più moderna «azione» un critico, che avesse in più il dono d'esser disegnatore, avrebbe potuto compiere attorno a uno dei più cospicui e rumorosi fatti artistici a lui contemporanei?

(G. Testori, *Disegni di Roberto Longhi*, Compagnia del Disegno, Parma 1980)

per esempio visualizzando ottimalmente i materiali, utilizzando mezzi audiovisivi, ricorrendo a visite guidate.

Fra le diverse annotazioni scettiche circa l'efficacia delle visite guidate abbiamo sentito Daniel Abadie illustrarci le difficoltà in cui incorre l'organizzazione del museo del Centre Pompidou di fronte al fenomeno di un pubblico che finisce per privilegiare gli apparati didattici (audiovisivi, tabelle, eccetera) all'oggetto stesso della fruizione, il quale viene verificato — diciamo così — in un secondo momento, per controllarne la congruenza o meno con quanto gli apparati didattici comunicano di esso. Personalmente credo molto nella forma del contatto orale diretto stabilito dalla visita guidata condotta da operatori didattici specializzati.

A questo proposito coglierei l'occasione per introdurre un problema rimasto a margine di questo Convegno: a fronte del grave fenomeno della disoccupazione giovanile e della sottoccupazione intellettuale, ritengo che l'addestramento di operatori didattici, da impiegare segnatamente nella divulgazione e partecipazione al bene culturale, sia un'opportunità oggi a doppio effetto: da un lato potrebbe garantire occupazione ad un largo numero di giovani, dall'altro potrebbe garantire degli esiti didattici comunque da acquisire. Personalmente nutro certo scetticismo nei confronti del tentativo di visite guidate da artisti attuato al Beaubourg e illustrato da Abadie: egli stesso ci confermava i limiti di spontaneismo di queste visite, in balia delle reazioni immediate del pubblico degli utenti e dell'operatore stesso di fronte all'oggetto artistico. Diversamente ritengo che divulgazione, partecipazione, strumentazione didattica non debbano implicare una riduzione delle problematiche con concessioni allo spontaneismo, ma viceversa debbano implicare approfondimento e allargamento di un'area di conoscenza strettamente scientifica, nella direzione di una scientificità non filologica e fine a se stessa, ma storica e complessiva. È stato detto che l'opera d'arte, le immagini, sono fonti e documenti storici e come tali credo che vadano usati ed assimilati da parte dell'utente.

Tornando alla dialettica tra accentramento e decentramento, vorrei sottolineare particolarmente il distinguo propostoci da Maldonado quando egli ci metteva in guardia da valutazioni semplicistiche attorno all'accentramento come fenomeno e attributo proprio della società capitalistica e all'opposta analisi del decentramento come risposta e meccanismo automaticamente congruenti ad istanze democratiche. Giustamente Maldonado ci ha ricordato che in realtà la società capitalistica persegue un obiettivo di decentramento continuo attraverso la canalizzazione capillare di *mass media*, attraverso la polverizzazione dell'informazione destinata a permeare l'intera società, mentre su un altro versante tende ad abbandonare le strutture centrali, dalle università alle infrastrutture tradizionali, ai musei, co-

me del resto abbiamo potuto verificare in questa sede nei *cahiers des doléances* sulle disfunzioni, sul cattivo funzionamento, sulla carenza di personale, sulle assurdità amministrative che governano la vita quotidiana dei musei. Quindi al decentramento, messo in atto dalla società capitalistica per finalità interne non propriamente culturali, si tratta di opporre altro decentramento che sia più sofisticato di quello un tantino rozzaamente tentato anche da noi negli anni passati.

Altro tema emerso con chiarezza al dibattito dalle relazioni sia di Canella che di Maldonado, riguarda la conservazione e i problemi connessi a una sua cultura sospesa tra contrapposte interpretazioni: da un lato una conservazione intesa memorialmente e nostalgicamente, come evocazione del tempo perduto, dall'altro una conservazione prossima ad un'idea di riciclaggio, di *riabilitazione produttiva* per dirla con Canella.

Maldonado ha poi ricordato le difficoltà poste dalla densità stessa del patrimonio artistico del Paese, anche in relazione all'opportunità di operare scelte concrete al di là di ogni astratto rinvio ad una legislazione che non è in grado di fornire soluzioni automatiche. Soluzioni che — a mio modo di vedere — possono venire soltanto da una pianificazione operativa e da un reale reperimento di produttività dei beni culturali. Vorrei aggiungere che, nonostante si sia ancora in una sfera di problemi astratti, ritengo pur sempre un'approssimazione al concreto il fatto che il Convegno non si sia soffermato sofisticamente sulla definizione di bene culturale, ma che abbia tentato anche il confronto su proposte più specifiche e definite.

Si è parlato della funzione e delle potenzialità propulsive del museo ad una scala più minuta, non tanto in termini folcloristici — di fisionomia di quartieri, per esempio nel caso di un'area urbana quale quella milanese —, quanto in termini anche economici, di produttività culturale. Scontando l'astrazione in cui ancora rimane questa istanza di produttività, penso comunque che non vada esclusa dallo sforzo di concretezza e di coordinamento di iniziative che sono al centro del nostro dibattito.

Si è parlato della capacità del museo di imprimere un segno qualitativo precipuo agli spazi pubblici (è stato fatto il caso della area intorno al Parco Sempione); si è operata una successiva distinzione tra museo come istituzione centrale e stabile in rapporto a sedi decentrate come luoghi di iniziative transitorie e dinamiche (scuole, comitati di quartiere, eccetera), individuandone le potenzialità di relazione nella capacità delle sedi centrali consolidate di fornire strumentazione e linee di indirizzo costanti, in grado di contenere i limiti di diletantismo e improvvisazione "periferica". In questo senso mi pare si possa collocare la proposta di Zucconi circa la formazione di un comitato, democraticamente nominato dagli enti pubblici e convenzionato con l'università,

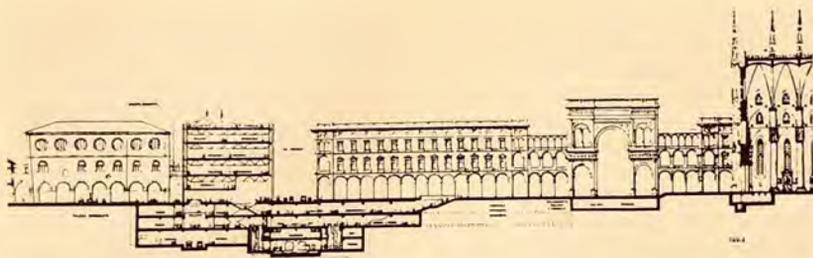
che sia preposto alla redazione di un piano per i musei di Milano e del suo territorio.

L'invito alla concretezza e alla verifica portati dall'intervento di Drugman è stato accompagnato anche dall'accento critico alle iniziative di costituzione di Dipartimenti dei beni culturali, avviate in forme striscianti nel Paese su presupposti spesso generici e al di fuori di ogni coordinamento e garanzia di effettiva rispondenza a modelli didattico-scientifici seri e validi. Drugman stesso, seguito da Alessandra Mottola e da altri, ha invocato la costituzione di Consigli di gestione dei musei, previsti dalla Legge regionale 12 luglio 1974, n. 39, il cui insediamento è delegato alle amministrazioni comunali. A mio giudizio, la costituzione di tali consigli di gestione è un obiettivo centrale da perseguire attraverso il coordinamento dei comuni, in particolare nella definizione dei criteri di rappresentatività democratica, così da evitare i danni possibili sia di un assemblearismo generico sia di un'esautorazione da responsabilità precise ed esclusive dei tecnici delegati alla realizzazione fattiva dei programmi.

In questo quadro non poteva naturalmente mancare un riferimento specifico al ruolo degli utenti in queste Commissioni di gestione: qui si è aperto un problema conoscitivo, posto da Enrica Morini nei termini di un'indagine preliminare sulla fisionomia sociale, sulla diversa estrazione e sulla natura dei compositi interessi espressi dagli utenti. Mi sento di condividere la necessità di approfondire la conoscenza di questo pubblico di massa, oggi indeterminato e indiscriminato, col quale vogliamo stabilire punti di incontro: a questo proposito non posso che ribadire con preoccupazione quanto Alessandra Mottola ci comunicava circa l'inesistenza di studi specifici sulla categoria degli utenti e, parallelamente, la mancanza di indagini sui modi della didattica museale e sulla possibilità di uso del patrimonio esistente.

Penso sia utile, a questo punto, sottolineare una possibile divergenza di fondo tra due linee operative che, pur non essendo ancora espressamente antinomiche, individuano tuttavia posizioni da chiarire: da un lato si collocano le tesi di coloro che — come Alessandra Mottola e Giovanni Pinna —, lamentando il cattivo uso dei musei nel caso specifico di Milano, privilegierebbero la riorganizzazione e l'ottimizzazione funzionale del patrimonio esistente e istituzionalmente consolidato; dall'altra si delinea un'area — qui rappresentata da Mercedes Garberi con la replica in favore della realizzazione del nuovo Museo di arte contemporanea che Milano attende da anni —, che non ritiene opportuno abbandonare il fronte delle nuove iniziative in favore invece di una razionalizzazione dell'esistente. Personalmente inviterei a stabilire una positiva mediazione tra questi punti di vista diversamente orientati sulla prassi da seguire, ma

(segue)



1. G. Gentili, Progetto di insediamento di funzioni museali, culturali e commerciali in Piazza del Duomo, Milano, 1981. 2.3. G. Matté Truc-

co, Officine Fiat al Lingotto, Torino, 1925: veduta dell'edificio e della pista sopraelevata. 4.5. Arsenal di Venezia, XI-XVI sec.: veduta, inter-

no dell'edificio delle Cordierie.

## Mercedes Garberi, 1981

Milano è in cerca di una sua immagine di città guida a livello europeo anche nel settore delle arti visive, un'immagine non prefabbricata o importata da Parigi, Washington o Londra, ma risultante da decenni di lavoro, e soprattutto, a misura del suo pubblico. Si tratta, allora, di trovare contenitori adeguati e di aggiornare vecchie strutture come Palazzo Reale che, (...) sarà il museo di arte moderna e contemporanea della città. (...) Quali i progetti per Palazzo Reale (...)? Ne parla Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche raccolte d'arte della Galleria d'arte moderna (...). Come sarà questo museo? «Non somiglierà a nessun altro. Sarà una struttura modellata su Milano: un laboratorio di idee. Il progetto di massima prevede la disposizione a piano terra delle sale destinate alle mostre temporanee, agli uffici di informazione, di aggiornamento, al book's shop. (...) Al primo e secondo piano dovrebbero essere esposte le collezioni civiche di arte moderna e contemporanea (...). E il terzo piano come verrà utilizzato? «Vi troveranno posto i servizi, i laboratori di restauro e fotografici, una biblioteca e una fototeca, una piccola foresteria per gli studiosi stranieri. Nel sottotetto è previsto l'allestimento di un ristorante panoramico e nei sotterranei, oltre ai magazzini, anche un salone per conferenze o un palcoscenico per quelle manifestazioni artistiche che sconfinano nella performance, nella danza, mimo e cinema».

(M. Garberi, intervista in L. Somaini, *Il Beaubourg di piazza Duomo*, in *la Repubblica*, 10 luglio 1981)

## Pier Luigi Gandini, 1981

L'architetto Gentili è critico sia nei confronti dei dirigenti della MM sia nei confronti di una certa politica comunale. (...) La stazione della sotterranea di piazza del Duomo è stata progettata tenendo conto unicamente delle esigenze tecniche (...). Invece, come dimostra l'esperienza di gran-

di città straniere, l'arrivo della metropolitana non induce solo grandi flussi di gente ma anima e rende «attraente» tutta l'area circostante. (...) Di qui la proposta di rivedere il progetto della stazione di piazza Duomo utilizzando lo spazio anche per negozi, esposizioni, depositi. Non basta. La stazione dovrebbe essere collegata con l'isolato Duomo-Mercanti previa ristrutturazione dell'edificio del Carminati che dovrebbe diventare una sorta di Beaubourg milanese (e questo è il cuore del progetto Gentili). La nuova costruzione ospiterebbe infatti esposizioni, biblioteche, discoteche e altre strutture culturali. (...) Sul lato opposto, dalla stazione MM un'ampia gradinata dovrebbe salire al centro della piazza (...). Ultima trasformazione di rilievo, l'Arengario che (...) verrebbe a sua volta trasformato in galleria e, sopra, in belvedere, ospitando a sua volta nei locali altre strutture di pubblico interesse.

(P.L. Gandini, *Se ne va Vittorio Emanuele e arriva il Beaubourg milanese*, in *la Repubblica*, 1 agosto 1981)

## Salvatore Tropea, 1982

A Parigi c'è da cinque anni il Beaubourg, a Londra è stato da poco inaugurato il Barbican. A Torino c'è la Lingotto. Ma quale affinità esiste tra una fabbrica in disarmo e i famosi centri culturali o come li chiamano «contenitori d'arte» delle capitali francese e inglese? Perché i torinesi si sono messi in testa di poter competere con Parigi e Londra? (...) «Forse la verità sta nel fatto che Torino si prepara a reggere il confronto con Milano nel momento in cui si comincia a parlare realisticamente di Mito, la megalopoli risultante dall'accoppiata tra le due città più industrializzate d'Italia. Dunque l'utilizzazione della Lingotto non è che il pretesto per un'operazione più gigantesca di maquillage urbanistico di Torino». (...) Una nuova stazione ferroviaria, un museo per l'industria, una nuova sede per il Salone in-

ternazionale dell'automobile e per altre mostre, un centro culturale: sulla destinazione della Lingotto ognuno ha detto la sua. In realtà non è in gioco soltanto la sorte di una storica fabbrica in disuso ma qualcosa di più. C'è un'area di due milioni di metri quadrati che vanno dalla centralissima stazione di Porta Nuova fino al quartiere periferico di «Italia '61». E la domanda è: che cosa farne? Il Comune sta per lanciare un bando di concorso internazionale allo scopo di trovare un'adeguata risposta a questo interrogativo. Questa volta i torinesi (...) puntano decisamente e ambiziosamente a diventare uno dei centri culturali dell'Italia del Duemila. E se poi questo obiettivo porta la creazione della supercittà della Padoviana tanto meglio.

(S. Tropea, *Torino per diventare Europa lancia l'operazione restauro*, in *la Repubblica*, 14 maggio 1982)

## Roberto Bianchin, 1982

La marina militare ha acconsentito a cedere gran parte dell'Arsenale, che sarà destinata ad usi civili, nel rispetto dei valori monumentali, storici e architettonici che sono molti e di eccezionale rilievo. (...) Per ora si confrontano due progetti: uno socialista e uno comunista. Il Psi è per una «destinazione unitaria» dell'Arsenale, il Pci per «un complesso di funzioni» integrate fra loro. (...) Il progetto socialista sostiene la necessità di trovare per l'Arsenale «una funzione produttiva capace anche di produrre ricchezza». (...) Di qui la proposta di un «grande museo moderno e innovativo» di arte contemporanea, inteso come «macchina che produce cultura», con strutture organizzative e amministrative inedite (...). A progettare il Beaubourg dei Dogi dovranno essere chiamati, secondo i socialisti, architetti ed esperti di fama mondiale, e la gestione dovrà essere efficiente e manageriale. (...) Il progetto co-

(segue)

forse non così divergenti sugli obiettivi complessivi da raggiungere. D'altra parte, era la stessa Alessandra Mottola che, per poter riorganizzare e rendere più efficaci le attività del Museo Poldi Pezzoli di Milano, evidenziava sì il problema di utilizzare al meglio l'attuale sede, ma proponeva anche di dare più ampio respiro a spazi ed attività del Museo con l'aprontamento di nuovi locali da insediarsi nell'Hotel Continental riconvertito.

A questo punto occorre però ricordare con estremo realismo — e già lo hanno fatto Giovanni Pinna e Carlo Bertelli — i numerosi ostacoli amministrativi e legislativi che si frappongono fra le spesso ottime intenzioni di investimento e di realizzazione da parte degli operatori e le concrete risorse messe a disposizione dagli organismi di competenza, tanto che si è persino auspicata, da parte di Pinna, una riforma della legge di contabilità generale dello Stato, così da raggiungere una condizione di stabilità e agibilità amministrativa per gli istituti museali. A questo proposito Pinna polemizzava con certa politica che, sottovalutando una linea di risparmio senza spazio per sprechi, troppo concede a manifestazioni effimere per le quali risulta elevato lo sperpero di risorse, viceversa destinabili al consolidamento delle strutture stabili. Anche in questo caso, non posso che esprimermi nel senso di una mediazione tra le due tendenze, perché una cancellazione totale delle iniziative cosiddette *effimere* significherebbe un fatale affievolimento dell'attenzione del pubblico che — come sappiamo — è oggi più che altro indirizzata alle mostre, agli allestimenti temporanei, soprattutto nel settore dell'arte contemporanea. Accettando perciò una linea di saggezza conservatrice verso un importantissimo patrimonio storico da salvaguardare e valorizzare, ma d'altra parte prendendo atto delle istanze immediate connesse con dinamicismi dell'oggi, pur nelle implicite contraddizioni ed effimerità, penso sia necessario giungere ad un positivo equilibrio tra una politica tendenzialmente tutta «patrimonialistica» e una politica tendenzialmente tutta «consumistica», evitando eccessi di miopia e di estremismi in un senso e nell'altro.

L'argomento *consumismo* mi consente di riprendere alcuni punti della relazione, per altro di grande interesse, di Abadie sul Centre Pompidou, che per tutti noi solleva dubbi che esulano dal Beaubourg in sé, per entrare in un ordine di considerazioni a scala più generale (a maggior ragione se teniamo conto della puntualizzazione fatta da Cannella, in polemica con gli interventi di Asor Rosa su *l'Unità*): mi sembra corretto sottolineare come le remore nostre nei confronti del Centre Pompidou quale modello «centralistico» siano originate dall'esigenza di porre correttivi ad un fenomeno che in realtà non ha corrispondenza in Italia, in questo dimenticando di collocare il modello assunto nel proprio contesto storico-nazionale d'origine e di distinguere, conse-

guentemente, la differenziazione del contesto italiano che ha altre tradizioni, strutture e quindi altre possibilità di soluzione.

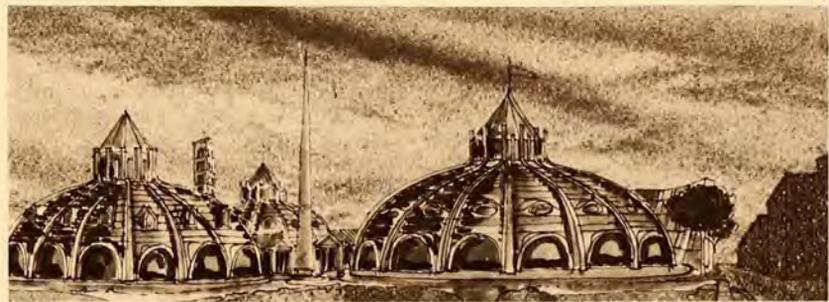
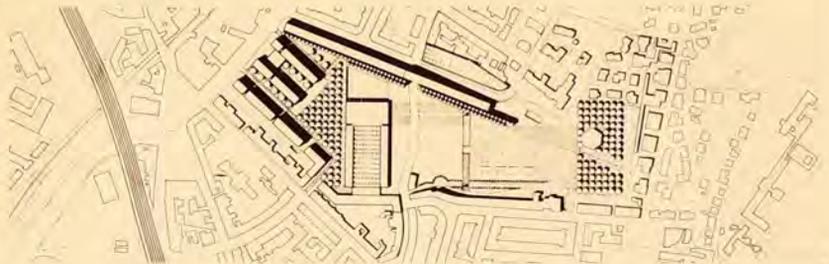
L'intervento di Abadie ci offre l'opportunità di riflettere sui complessi rapporti tra museo, architettura, comunicazione e accessibilità del patrimonio, attraverso il raffronto parallelo dei due casi del Centre Pompidou e dell'ampliamento della National Gallery di Washington, che si presentano come casi — direi — opposti di impostazione museologica e museografica. Da un lato, il Beaubourg, museo *ex novo*, affida alla novità della propria architettura, e addirittura alle polemiche intercorse lungamente nel periodo della sua gestazione e realizzazione, la propria forza d'impatto e attrazione, coinvolgendo poi il pubblico, in un *vis à vis* diretto e immediato con l'opera d'arte, a rischio però di una mancata comprensione dell'opera stessa e di un dirottamento dell'attenzione su una cornice vistosa e clamorosa a scapito del contenuto. Dall'altro, la nuova ala del National Museum di Washington innesta un'architettura razionale e funzionale su un nucleo museale già preesistente, in un rispetto dell'opera d'arte che garantisce un'armonica integrazione tra nuove collezioni e vecchi fondi: diversamente dal caso parigino, si tratta qui di un tipo museale tradizionale che, in forme aristocratiche ed elitarie, induce al pubblico certa soggezione e certo distacco nei confronti dell'opera d'arte. Penso che raffronti di questa natura, anche se non di riscontro immediato e operativo, vadano comunque acquisiti all'interno di un patrimonio critico-conoscitivo da arricchire e utilizzare a tempo debito e nelle opportune circostanze, senza tuttavia lasciarsi sviare da tentativi di imitazione di supposti modelli.

Fra coloro che difendono la necessità di un'attività espositiva transitoria, strettamente legata ad una concezione dinamica della cultura contemporanea e ad un consolidamento, non forzatamente consumistico, di una civiltà artistica moderna in Italia, si colloca Flavio Caroli: nel suo intervento ha portato, fra tanti pessimismi, la constatazione ottimistica del recente incremento di iniziative legate alle arti figurative contemporanee, soprattutto verificatosi a Milano dove, parallelamente alla riapertura del Padiglione d'Arte Contemporanea e alla nuova stagione della Triennale con la XVI edizione, si discute fruttuosamente dell'attività di una Commissione comunale insediata specificamente per questo settore d'intervento. Questo, naturalmente, ripropone la questione del coordinamento e della pianificazione: a questo scopo Caroli si è spinto a proporre l'insediamento di un apposito organismo, citando per analogia l'esperienza dell'Arts Council britannico, un consiglio di programmazione coordinata del complesso delle attività artistiche e culturali temporanee (sia nel settore storico che contemporaneo) in rapporto alle istituzioni stabili di livello cittadino e regionale.

Sul piano delle proposte più specifiche, Panza di Biumo ci ha illustrato la possibilità di utilizzare pubblicamente le risorse offerte dal collezionismo privato, ricordando la proposta di istituzione di un museo sperimentale decentrato sulla base, appunto, di una raccolta privata e di cui è in discussione l'insediamento nella Villa Scheibler, recentemente acquisita dal demanio comunale milanese.

Belgiojoso ci ha presentato un'interessante relazione tecnica sulla costituenda Galleria d'Arte Contemporanea a Palazzo Reale, assieme alla quale vorrei ricordare l'intervento di Mercedes Garberi che, assumendo il museo come luogo di formazione, ha inquadrato il caso specifico del museo d'arte contemporanea come progetto-proposta da discutere e far avanzare con il contributo di tutte le competenze qualificate della Città e della Regione: senza inoltrarmi in giudizi di merito in questa sede, vorrei però auspicare lo svolgimento di un convegno specifico su questo argomento.

Mi ha fatto molto piacere sentire Carlo Bertelli parlare di cultura laica e della necessità di reagire di fronte a fenomeni di nuovo oscurantismo e di degenerazione delle ingerenze partitiche — se non addirittura correntistiche — nell'amministrazione del nostro patrimonio museale, e accolgo il suo invito ad una rivalutazione della competenza e della qualità specifiche di settore. Con minor piacere ho sentito le fondate lamentele di Bertelli a cui si aggiungono, non ultime, quelle di Marisa Dalai Emiliani sulle disfunzioni degli enti e dello Stato che investono negativamente le politiche museali di acquisto, deposito, allestimento, funzionamento di tutta la strumentazione tecnica (biblioteca, fototeca, servizi e qualificazioni scientifica del personale, eccetera): ecco, mi sembra che concludere su queste dolenti note, purtroppo da sempre e da troppo attuali, sia utile come incentivo per costringerci a progettare nuove soluzioni e nuove opportunità per il nostro patrimonio museale e artistico, senza però per questo abbdicare ad un dovere civile di realismo.



1.2.3. Gregotti Associati, E. Battisti, M. Dezzi Bardeschi, M. Mattei, Progetto per un Museo di Arte Contemporanea nelle ex Officine Galileo e sistemazione urbanistica dell'area circostante,

Firenze, 1981; veduta aerea allo stato attuale (OG: Officine Galileo), planimetria, veduta prospettica. 4. L. Cosenza, Progetto di ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ro-

ma, 1959. 5. P. Portoghesi, Progetto per un museo nella zona del Circo Massimo, Roma, 1982.

munista prevede che la parte del leone spetti alla produzione navale, che per tradizione ha sempre costituito il centro delle attività dell'Arsenale. Rimarrà quindi la cantieristica militare, sia pure in spazi più ridotti, mentre verrà dato impulso alla cantieristica civile attraverso nuovi investimenti e un incremento della produzione e dell'occupazione, e verrà ristrutturata la cantieristica industriale con la creazione di nuove banchine. (...) Un'altra parte del grande complesso (le Corderie, la Sala delle Artiglierie, le darsene coperte) potrebbe invece essere destinata a ospitare musei ed esposizioni. Il Pci pensa alla costituzione di un «museo della città», con un centro di servizi che si occupi della riorganizzazione dei musei e delle collezioni cittadine.

(R. Bianchin, *È già lite per l'Arsenale. Venezia, progetti opposti del Pci e del Psi*, in *la Repubblica*, 14 maggio 1982)

## Franco Camarlinghi, 1981

Sorgerà a Rifredi, storico quartiere operaio di una città che sta rischiando di perdere i suoi elementi immediatamente produttivi a favore di un monopolio terziario, commerciale e turistico dagli ambigui connotati. L'area è quella della ex-Galileo (...). Il luogo è il capannone del meccanotessile, un «reperto» di archeologia industriale, sorto a cavallo tra l'800 e il '900 (...) «Era l'università del lavoro», dicono ancora gli operai della Galileo. Quale destino migliore che diventare una «università» dell'arte contemporanea? (...) L'assessore all'urbanistica del comune, Franco Camarlinghi, ha sul tavolo di lavoro il plastico di legno bianco sulla sistemazione futura dell'area. (...) «Mi sono chiesto: ma è giusto che un quartiere come Rifredi, segnato per decenni da una funzione produttiva di alto livello come le Officine Galileo, diventi ora una periferia nel senso tradizionale del termine, anonima e «decadente» in partenza? Ecco perché ho pensa-

to al Centro d'arte contemporanea, là dove c'erano le macchine e i telai, e dove anche i muri parlano della storia e delle lotte del movimento operaio. (...) A Firenze si fa un gran parlare, anche in modo retorico, del rapporto tra città e hinterland, ribadendo l'ideologia del centro storico che schiaccia il resto. Quando è vero il contrario, e cioè che per il trasferimento dei settori produttivi «fuori le mura» è il centro storico che rischia di diventare «periferia della periferia», luogo deputato esclusivamente alla passiva ricettività turistica e commerciale. (...) Non possiamo più affrontare la problematica della città in termini di scissione, con la distinzione, in realtà conservatrice, tra centro e periferia. Il problema del recupero si pone, con diverse specificità, per il centro e per le periferie, e per questi due poli insieme, per l'intero universo urbano. Forse più che di «recupero e decentramento» bisognerebbe parlare ancora una volta di equilibrio, di ragione, di fiducia nel progetto e nel segno architettonico».

(F. Camarlinghi, intervista in S. Cressati, *Firenze, officina d'arte Moderna*, in *l'Unità*, 2 dicembre 1981)

## Paolo Portoghesi, 1982

«Perché non costruire anche in Italia un centro culturale prestigioso come il Beaubourg di Parigi o il Barbican di Londra?» (...) «Parigi e Londra sono due realtà accentriche: sono città monarchiche per vocazione. L'Italia no. I nostri centri hanno avuto processi culturali diversi, ognuno con caratteristiche proprie: l'Oriente per Venezia, la musica e la grafica per Milano, l'architettura per Roma. Non un solo Beaubourg, quindi, ma più centri» assicura senza esitazioni l'architetto Paolo Portoghesi. «Perché i tempi sono maturi per uscire dalla crisi di idee. Certo, esistono enti come la Biennale, la Triennale e la Quadriennale. Ma sono serviti come luogo di lottiz-

zazione e di burocrazia. Ora bisogna aver coraggio di cambiare. (...) Il Beaubourg romano lo piazzerei proprio vicino al Circo Massimo, facendo una volta per sempre giustizia dell'orribile Mulino Pantanella».

(P. Portoghesi, intervista in P. Carbone, *Idee/Facciamoci il nostro Beaubourg. Un mostro, magari bello*, in *Panorama*, 28 marzo 1982)

## Francesco Perego, 1982

Questa ossessione del Beaubourg, e adesso anche del Barbican, mentre in Italia non c'è niente del genere. (...) Invece Roma, che in quanto capitale avrebbe più titolo per darselo, il suo Beaubourg, dibatte se sia il caso di oscurare con un'unica superstruttura la ricchezza speciale che le viene dal possesso di un sistema diffuso di ambienti culturali unici al mondo (...). Ora però il problema potrebbe risolversi da solo. (...) Un anno e mezzo infatti potrebbe bastare per portare a termine, e mettere in uso, l'ampliamento edilizio da cui dipende il rilancio della Galleria nazionale d'arte moderna. (...) Il progetto è di Luigi Cosenza (...). L'edificio, che è stato pensato per la prima volta nel 1959, consiste in un corpo rettilineo con giardini interni ed esterni (...). Dentro, su circa settemila metri quadrati, due gallerie lunghe cento metri, sovrapposte e disponibili a qualunque tipo di esposizione e di attività. Inoltre un auditorium di seicento posti, attrezzato per musica, proiezioni, conferenze, traduzioni simultanee, gallerie secondarie, un ristorante, roof garden per mostre all'aperto, locali polifunzionali di vario taglio. (...) Al di là di ogni giudizio estetico, l'oggetto sembra in grado di rispondere bene alla crescente domanda di una Roma che non era mai stata così effervescente di iniziative (estati effimere, mostre, convegni, fermenti, gran discutere sul ruolo di città-capitale).

(F. Perego, *La Galleria d'arte moderna di Roma dopo ventitré anni non è ancora finita*, in *Corriere della sera*, 8 giugno 1982)

## Il museo diffuso

Seminario, promosso dal Dipartimento di progettazione della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano il 29 e 30 maggio 1980, con Fredi Drugman (presidenza e apertura dei lavori). Relazione: Alessandra Vaccaro Melucco (*Cultura architettonica e cultura museografica*). Tavola rotonda: Egle Becchi, Guido Canella, Lauro Casadio, Ignazio Gardella, don Giancarlo Santi. Relazioni: Fredi Drugman, Francesco Pagliari, Fulvia Premoli (*Il museo diffuso: tipologia, morfologia, implicazioni progettuali*). Interventi: Mariateresa Balboni, Gabriele De Vecchi, Giancarlo Pavesi, Piero Polato, Augusto Rossari, Mariapia Rossignani.

## Fredi Drugman

Il museo come universo di valori assoluti, metastorici, ritagliati per sempre dal contesto che li aveva generati; il museo come mondo a parte, consolidatosi nel tessuto stratificato delle nostre città, astro di luce propria in una costellazione di servizi pubblici assai rari ed eccezionali; il museo partecipa con sussiego e distacco a quella pedagogia a cui funzionale è la visione di manufatti esemplari; quella stessa funzionalità che si riscontra nella distanza dell'istituzione dalla viva realtà sociale e, limitando il campo all'oggetto *museo ottocentesco*, l'isolamento stesso di questo singolo dagli altri e dalle altre strutture del tessuto urbano entro il quale è insediato. Le urne dei forti, o Pindemonte. I caratteri di questo museo del Secolo scorso permangono in larga misura nell'assetto istituzionale di oggi, esibiscono e promuovono un sistema di valori maggioritari in un più vasto sistema che ben altri ne coinvolge, anche se ancora inadeguati a rendere egemone questo museo veicolo di diffusione di informazione, cultura, ideologia. Scuola nel museo, furto nel museo; sono le due cose di cui ancora si discute e non solo nelle nutrite terze pagine dei giornali. Legata a un metodo di insegnamento la prima, a una maniera, un'abitudine, al ripetitivo, alla noia che trascina un vecchio armamentario che a egregie cose forti animi dovrebbero accendere; legata al

clamore, allo scandalo, la seconda, di cui peraltro si va perdendo la dimensione, l'entità, fra gli squarci, le voragini quotidiane in prima pagina, le ruberie sistematiche, il latrocinio perpetrato.

Squadrare la città per isolati, partendo dallo stesso segno, dalla stessa immagine consolidata, senza incrinature, per esprimere monoliticamente quell'egemonia che il museo, emarginato, non raggiunge, usando gli stessi toni, i caratteri stilistici degli edifici, queste operazioni ripetute per lotti fabbricabili nella città ottocentesca, caratterizzano tuttavia anche il suo museo nella ripetitività dei suoi schemi espositivi o nella concentrata aulicità dei suoi impianti planimetrici. Ma mentre la città vive e in essa emergono spinte al cambiamento delle condizioni d'uso dei suoi spazi, spinte coinvolgenti la vasta gamma di valori contraddittori del disegno di omologazione della borghesia, le istituzioni preposte alla formazione culturale, per quanto attiene ai luoghi deputati della scuola, del museo, esorcizzano tale processo; in Italia arrivano a prolungare questo loro ruolo ben oltre la ventata di Liberazione nazionale, durano, tengono fino agli anni Cinquanta. È lo scoppio, pur se ritardato, della domanda di massa di cultura che apre le prime crepe sulla facciata uniforme dietro cui si era andato affastellando un patrimonio di sapere-vedere, sommariamente diviso a sua volta per antinomie altrettanto di comodo del tipo cultura-non cultura, qualità-quantità, pubblico-privato. È questo scoppio stesso della vita umana a mettere in discussione la verità che non ammette discussione, l'assioma di Alberto Mario Cirese, essere cioè i musei *sempre e in ogni caso una cosa diversa dalla vita: per definizione immobilizzano ciò che è mobile, (...) tolgono alla fruizione umana primaria quel che per essa era nato, e sottraggono l'uomo al complesso delle cose che viceversa avevano senso con lui e per lui* (1).

*Scuola-museo, museo-città*: i materiali qui trattati si giocano tutti su queste antinomie che svolgono nel linguaggio comune una funzione riappacificatrice, non necessariamente narcotizzante, nell'accogliere il suggerimento a considerare il museo come una sorta di paradiso artificiale, luogo delle muse, di cui la droga, dopo quella di celluloidi, non è sicuramente la undicesima (e la possibilità di poterlo affermare non è certo da sottovalutare), ma luogo in cui tuttavia ci si dimentica o ci si può dimenticare di sé, trovare in questa perdita di memoria una qualche soddisfazione, grazie proprio a quei concentrati di memoria che gli oggetti esposti dovrebbero significare per definizione. Con tutte le cautele necessarie nell'accettare criticamente tale suggerimento, ben valutando fra pesi giusti e misfatti quanto la componente istrionica possa valere in un programma pedagogico e quanto nocivi possano essere accoppiamenti di termini concreti come *diritto* e

astratti come *amore, vita, felicità*, conviene ora passare all'altra antinomia questa volta fra termini di inequivocabile materialità. Museo-furto. In certe disinvolute analisi del sistema pedagogico attraverso l'armatura territoriale delle biblioteche pubbliche, la percentuale di libri o pagine rubate, tollerata entro limiti che chiamano furto uno sport di utenti fantasiosi, è funzionale al servizio in quanto informa sull'indice di gradimento del patrimonio librario pubblico a disposizione, le preferenze, il gusto, la moda, il mercato. Nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte (questa nostra famosa civiltà dell'immagine) un analogo comportamento per i musei, non porterebbe ad altro che non sia aumento del polverone scandalistico. Eppure, passando dal binomio sapere-vedere di marangoniana memoria ai più inquietanti dilemmi tipo felicità-visione di cui ragionava Massimo Cacciari nel corso dei tre incontri promossi dall'ARCI (2), per non restare in quella zona della *disperata nostalgia* che riaffiora nelle sue riflessioni finali, urge fare chiarezza su antiche affermazioni che, se pur perdute nella notte dei tempi, possono tornare con tutta la forza di nuovi convincimenti: copiare non è rubare, lo sapevano i Cistercensi, non può non saperlo chi considera le feste non solo dallo spregiudicato punto di vista della vocazione scenica delle nostre città, ma riflette, appunto, su *quel sapere veggente, quella visione festiva che era propria del theorein greco*, termine che nella traduzione letterale in *contemplatio* ha perduto, dal significato originario, *la gioia che deriva da una capacità di trascendere lo splendore del Mondo, del Cosmo* (3). L'epoca nostra, della riproducibilità, ma anche della babele delle tecniche, interpreti sempre più egoiste di logiche private; questa nostra epoca assiste al dissolversi del mito del *museo-mausoleo*, non più tempio da avvicinare con fatica e umiltà, ma deposito di testimonianze di vita di cui, ciascuno con la propria scatola nera (sono pochi i musei di cui i guardiani ne proibiscono l'uso) si porta a casa la riproduzione, ottenuta con le proprie tecniche, per il proprio uso e consumo che, indagare quanto incida sulla sua vita personale, quanto accada fra desiderio, appagamento, consumo, eccetera, qui non importa più che tanto, non essendo in grado di aggiungere nulla che non sia banale al campo delle antinomie felicità-diritto, sesso-angeli e via discorrendo.

Rubare-copiare dunque, senza finire in gattabuia, ma passando dalla propria camera oscura, *video-tape*, cassetta che sia: questo il problema del nostro museo, oggi. L'interiorizzazione del museo nel singolo utente e il ruolo del *museum* come *unicum* nella nostra cultura di massa. Il ruolo di uno strumento, dunque, levigato, sofisticato, raffinatissimo da infinite manipolazioni elettroniche, informatiche, medianiche. La sua funzione di cassaforte-roccaforte dell'originale, allora, non si tocca; è uno strumento prezioso, insostituibile per definizione e, tornando

così agli assiomi di Cirese, che riportano alla luce, alla visione chiara, alla vita le sue funzioni primarie, inconfondibili, anche se strettamente connesse a quelle di scatola dei sogni, è più facile decantare la zavorra retorica che le sloganiche del *museo vivente*, del *museo attivo* si trascinano. È uno strumento, come lo è un laboratorio, serve alla trasformazione della materia, è oggetto fondamentale in quel processo di riforma dell'assetto istituzionale per la tutela dei beni culturali e, come tale, assume pienamente le sue strategiche implicazioni nella trasformazione-organizzazione fisica e distributiva di tale servizio nel tessuto urbano, servizio la cui forma attuale denuncia la sua inassolvenza alle complesse attività di un luogo di cultura che con l'Olimpo, il paradiso artificiale, l'accademia ha sempre meno a che fare. Se un aspetto emergente della tutela attiva attraverso il museo è oggi la socializzazione della conoscenza, garantendo agli utenti la fornitura del necessario supporto per ripercorrere i processi generatori di questi beni e consentendo loro la espressione di pluralità di voci e nuovi prodotti, questo aspetto comporta un arroccamento in più entro e attorno l'istituzione di un coacervo di rapporti con i luoghi da cui tali beni scaturiscono, ma anche con quelli in cui la comunità civile viene formandosi alla capacità di lettura e padroneggiamento dei beni stessi, la scuola, appunto (4).

Occorre allora applicarsi a condurre qualcosa che davvero sia come una sperimentazione da laboratorio. Forse perché nel momento stesso in cui appare con maggiore evidenza la necessità — o il desiderio — di un cambiamento, ci si accorge di dover fare i conti fino in fondo con quello che il museo è stato, con il quale si è convissuto per anni, con i fastidi che questa convivenza ha accumulato. Affrontarlo fino in fondo, nel modo più diretto, vuol dire porsi nella migliore condizione per progettarne uno nuovo, rompendo i gesti automatici delle tipologie ripetute e svelando quante resistenze vi si fossero annidate. Rubare veramente al vecchio museo vuol dire rintracciare i filoni di ricerca in esso intricati che lo hanno già percorso, scoprire le sue scoperte per dargli una nuova vita. Andando a cercare i segni lasciati da precedenti prelievi o furti e intravedere se attraverso questi solchi, questi incroci di segni, si intravedono possibili prosecuzioni.

Un *museo laboratorio*, sicuro, diffuso per aree omogenee, bacini distretti onnicomprensoriali, o come si voglia chiamarli, in cui avere a disposizione tutti gli artifici, satanismi e sortilegi delle tecniche della riproduzione. Un laboratorio, però, che nasca dalla esplicita convinzione che è anche di Italo Calvino che *da principio l'idea di rubare non c'è perché lo stile è qualche cosa di generale, è un modello ideale. Nell'arte classica lo stile è un modello da raggiungere, che tutti devono raggiungere. Quindi un criterio di imitazione delle altre opere è canonico, è prescritto per l'artista come per il poeta* (5).

Copia, imitazione, falso, furto, prestito, omaggio, citazione, rifacimento, riscrittura, traduzione: non può che essere la scuola a costruire utili antinomie e ad insegnare le sottili differenze che in arte si leggono fra questi termini. Imparare a leggerle è garantire a tutti la possibilità di inventare. *Ogni volta che in un autore così mi sembra di cogliere uno schema, un disegno, un meccanismo, sono tutto contento, come fossi riuscito a capire un segreto nascosto (...) un segreto è anche bene che si intraveda, che il ladro capisca dove vale la pena di scassinare* (6).

Così, senza andare troppo indietro oltre la città ottocentesca, senza risalire all'isola misteriosa, senza neppure concedere al paese delle meraviglie o dei balocchi al *land design* o al Disneyland, va sempre più concretamente prendendo corpo, materializzandosi, l'immagine di una organizzazione diffusa, a rete, ramificata del museo come sistema complesso di servizi preposti prioritariamente alla conservazione, ma radicato alle origini, alle fonti dei beni culturali (istituti di ricerca, gallerie e accademie, collezioni, luoghi produttivi agricoli, artigianali, industriali, comunità locali ecc.) e al sistema dell'istruzione (scuole dei vari ordini, strutture per l'istruzione permanente, associazioni culturali, ecc.) che consenta di partecipare a una creazione collettiva, come qualche cosa cominciata prima e che presumibilmente continuerà dopo, dando così la consapevolezza di una forza che passa attraverso. Un museo che non può più esaurire il ciclo conservazione-informazione entro le vecchie mura di pochi tipi edilizi ripetuti, ma si attesta in capisaldi del territorio, punti nevralgici già riconosciuti tali o per antica storia o per attuale coincidenza con la contemporanea dimensione turistica, gastronomica, geografica, ambientale che fa spesso anche la fortuna dei belvedere, dei Beauregard e Beaubourg.

(1) In A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei*, Einaudi, Torino 1977, pag. 40.

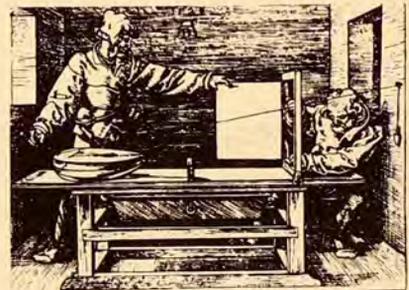
(2) Cfr. il Convegno *Tre incontri sulla felicità*, organizzato dall'ARCI a Roma, nei giorni 9-10-11 aprile 1981.

(3) M. Cacciari, *Nostalgia del vedere*, in *Alfabeta*, n. 28, settembre 1981.

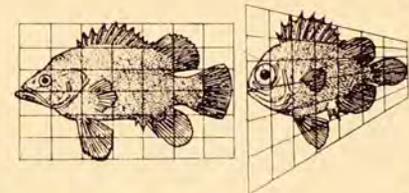
(4) Cfr. quanto sostiene Cirese: *per aderire alla vita il museo deve trasportarla nel proprio linguaggio e nella propria dimensione, creando un'altra vita che ha le proprie leggi forse omologhe a quelle della vita reale, ma comunque diverse da essa (...) se aspira all'aderenza fotografica, ma tenta di realizzarla con gli oggetti invece che con lo strumento proprio dell'aderenza fotografica, e cioè con la macchina, allora il museo uccide la vita e non realizza se stesso (...) occorrono fotografie, fotografie e fotografie, che fissano la realtà in modo sostanzialmente analogo al modo con cui la coglie l'osservatore umano, e possono fissarla contemporaneamente da più lati e da più prospettive e proporcelle simultaneamente o in immediata successione, senza snaturarla proprio perché le traspongono, francamente e definitivamente, su un piano diverso, quello dell'immagine*, in Cirese, cit., pag. 43.

(5) In I. Calvino, T. Pericoli, *Furti ad arte*, Galleria Milione, Milano 1980, pag. 7.

(6) *Ibidem*, pag. 10.



1



2



3



4

1. A. Dürer, Dimostrazione di prospettiva, incisione su legno, 1525. 2. D'Arcy W. Thompson, Verifica geometrica della teoria delle trasformazioni nelle forme naturali (da D'Arcy, Crescita e forma, 1961). 3. A. Feininger, Scultura naturale (da Feininger, Le radici dell'arte, 1975). 4. H. Cartier Bresson, Museo egizio, Il Cairo, 1950 (da Cartier Bresson, Images à la sauvette, 1952).

Alessandra  
Vaccaro Melucco

## CULTURA ARCHITETTONICA E CULTURA MUSEOGRAFICA

È fatto abbastanza raro che un archeologo sia coinvolto in un dibattito museografico: sotto il duplice fuoco degli architetti e degli storici dell'arte, egli soggiace in genere alle accuse di essere un feticista del reperto, o più esplicitamente, di rifugiarsi in una visione parcellizzata e tecnicistica, di essere, quindi, culturalmente poco attrezzato per un dibattito generale, quale quello sull'idea e sulla forma del museo, ieri ed oggi.

Come momento di un itinerario personale, questa occasione di confronto attorno alle problematiche museografiche, qui scomposte e ricomposte da approcci disciplinari e di scuola molto differenziati, è anche un momento di verifica, un riesame, col distacco indotto dagli oltre vent'anni trascorsi, del difficile rapporto tra archeologi ed architetti. Infatti, per un archeologo della mia generazione, formato alla scuola di Bianchi Bandinelli, discutere di allestimenti museali significa, in prima battuta, risentire ancora schioccanti i fulmini del senese contro il progetto realizzato da Minissi nel 1955 per il Museo etrusco di Villa Giulia. Bianchi Bandinelli aveva aperto lo scontro nei riguardi di una delle manifestazioni esemplari dell'*ambientalismo* e contro la cifra caratterizzante, che fu anche uno dei limiti culturali di questa tendenza, l'isolamento del pezzo, che l'operare su materiale archeologico, seriale e contestuale per eccellenza, rendeva più crudamente manifesto. Il capitello *si libra a mezz'aria sopra un piedistallo di materia plastica trasparente*; il sarcofago cerretano, detto degli sposi, collocato nella saletta ottagonale, *una specie di vestibolo da albergo di provincia, rinnovato con qualche pretesa e in attesa dell'acqua e dei pesci rossi* (1). Ma dopo quelle ormai lontane polemiche, ben poco si

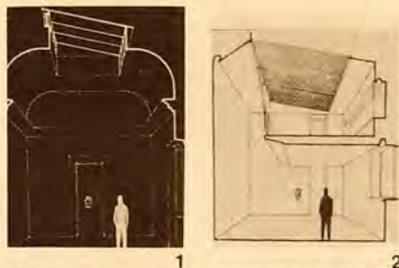
è discusso in campo archeologico: l'ultima fatica «modulare» di Minissi, il Museo archeologico di Siracusa, denuncia, al di là della raffinatezza del contenitore, un'idea del rapporto con il contenuto ferma ad alcuni equivoci già presenti nelle soluzioni adottate dallo stesso progettista venticinque anni orsono: vetrine di impervio accesso (quindi una visione come realtà sigillata di un materiale in continuo accrescimento); spazi per servizi inadatti e limitati, specie per i laboratori di restauro; *standard* ambientali e condizioni microclimatiche del tutto ignorati, tanto che i seducenti lucernari che sembrano mutuati da suggestioni di altre latitudini avidi di luce, nel clima siciliano immettono torride vampate, poco favorevoli alla sopravvivenza degli operatori, dei fruitori e del materiale.

La necessità di una strumentazione, di un apparato di lettura, è decisiva nel caso di raccolte archeologiche, nelle quali si deve cominciare a chiarire la funzione di un frammento, l'oggetto prima del segno, la sua destinazione d'uso più immediata prima della decodificazione dei numerosi, possibili significati. E le soluzioni emozionali, anche quelle considerate più meditate e raffinate, come la mostra, ancora di soggetto etrusco, allestita nel 1955 da Baldessari nel Palazzo Reale di Milano, in realtà contribuirono in modo decisivo a legittimare e diffondere la visione più distorta e piattamente consumistica di quella civiltà, come «mistero, silenzio sepolcrale, arte dell'oltretomba», prontamente fatta propria e diffusa a livello di massa dall'emergente industria editoriale. Se un argomento, allora come oggi, è doveroso invocare a difesa di queste incursioni distruttive della cultura architettonica in campo archeologico, è che proprio tra gli archeologi non erano — e ancor oggi troppo poco sembrano — presenti direttori di museo, ma più in generale specialisti anche universitari, capaci di fornire al progettista, e di confrontare con lui, linee guida, parametri di metodo e corrette chiavi di interpretazione. Progettualità e visione storico-critica, insomma.

Perché si possa giudicare *come* si è comunicato, non v'è dubbio che prima debba porsi in questione il *cosa* comunicare. E qui la crisi dell'archeologia militante appare del tutto evidente. Anche ad una indagine bibliografica, al confronto con le riflessioni degli storici dell'arte, la letteratura di argomento museografico attinente alle raccolte storiche o alla sistemazione di complessi di nuovo rinvenimento appare inconsistente ed episodica in campo archeologico (2).

Se si osservano in modo più complessivo le questioni, dopo gli anni del Dopoguerra, nei quali si imponeva il compito di ridare vita ai musei, svuotati dalle necessità della protezione bellica (alcuni, come il Museo nazionale romano, non si sono ancora risollepati da quella vicenda), dopo quel periodo, che fu nel bene e nel male la grande stagione dell'*ambientalismo*, molto si è discusso e poco si è realizzato. Si era già aperta la crisi del museo (3). In compenso, ha imperato la ristrutturazione strisciante, operata a piccoli colpi di celebrazioni domestiche, di riordini di sale o collezioni, quasi mai offerte alla verifica di un dibattito

(segue)



F. Minissi, Nuovo Museo etrusco di Villa Giulia, Roma, 1955: 1.2. Sezioni comparate del rapporto spazio-oggetto-utente nella precedente sistemazione (a sin.) e nella nuova sistemazione (a

### Ranuccio Bianchi Bandinelli, 1955

Il nuovo Museo Etrusco di Villa Giulia, di recente solennemente inaugurato a Roma, è tale insulto alla nostra cultura e al nostro senso di civiltà, che non può esser lasciato passare sotto silenzio. Insulto duplice: all'ambiente cinquecentesco della deliziosa villa papale, brutalmente manomesso da modernità degne di una cittadina del Texas (cioè grossolane e vistose), e insulto ai pezzi archeologici esposti, abbassati alla funzione di materie sperimentali e decorative. (...) È difficile rendere a parole tutte le stolte nefandezze compiute in nome di un modernismo male inteso e di una pseudo «funzione didattica» del museo; funzione che non solo non è affatto raggiunta, giacché l'esposizione degli oggetti è fatta in modo da non creare che confusione ed errore nel visitatore non competente, ma che non è stata, evidentemente, affatto sentita dai responsabili. Un ordinamento didattico presuppone idee chiare e, soprattutto, amore per il prossimo, umiltà di farsi divulgatori di quella che orgogliosamente si ama considerare cultura da *élite*, e ancora umiltà e rispetto per le opere d'arte e gli oggetti che hanno sopravvissuto a millenni. Il modo come i responsabili hanno qui agito, dimostra non solo grossolanità culturale (il che non ci ha sorpreso) ma, con evidenza lampante, dimostra anche che essi non amano che se stessi e hanno voluto imporsi all'attenzione con novità di uno sperimentalismo da puerile scenografia d'avanguardia. (...) Nella prima saletta si ha subito la misura delle capacità museografiche dei responsabili: un pesante capitello *si libra a mezz'aria sopra un piedistallo di materia plastica trasparente*. (...) Il non aver avvertito il dissidio fra questi giocarelli e la greve, terrestre, carnale scultura degli Etruschi, significa che alla base dei criteri di ordinamento non c'è stata la menoma comprensione artistica del materiale esposto. (...) Attraverso



4



7



5



6



8



9

ds.); 3. Nuova galleria con vetrine; 4. Allestimento delle terrecotte provenienti dai Templi di Faleri; 5. Sala del Sarcofago cerretano, detto «degli sposi»; 6. Ricostruzione in plexiglas di

parte anatomica applicata alla statua arcaica di Eracle. F. Minissi, Opere di protezione alla Villa Romana del Casale, Piazza Armerina, 1958; 7. Veduta esterna con le protezioni; 8. Interno con

mosaici pavimentali protetti da un sistema in metallo e perspex; 9. Percorsi museali isolati, realizzati con passerelle in lamiera di ferro.

questi inquietanti corridoi si arriva al colmo della pachianeria costosa e irresponsabile: il completamento con arti e addome in plexiglas (*perspex*, dice il catalogo) di una delle statue arcaiche in terracotta, il mirabile Eracle del gruppo Veiente, cimelio preziosissimo, trattato (...) al livello di volgarità di certe vetrine di venditori di cinti erniani (...). E poi ci sono altre cose: le vetrine a stella di neve, il «baretto» coi vasi e i candelabri di bronzo messi lì a repentaglio con sovrano disprezzo del loro valore, e poi la galleria pensile con le fiancate trasparenti, dove si ha il senso di camminare, senza paratie, sul ponte di una nave e tutta l'attenzione va posta ai propri passi e non agli oggetti bellissimi che civettano dalle vetrine con un disordine cronologico che testimonia, forse, del gusto da arredatori di negozi di provincia di chi ve le ha poste; ma che non contribuisce di certo a chiarire qualche cosa al visitatore che già non sappia tutto (...). Anzi, se credeva di saperne qualche cosa, non ci capirà più nulla, perché tutto è posto alla rinfusa secondo capricciose composizioni. (...) Del resto, questo è il frutto, giunto ormai bene a maturazione nel clima dell'attuale regime italiano, dopo un quarto di secolo di archeologia imperiale e arrivista, destituita di qualsiasi serietà d'impegno culturale. (...) Di un museo, che è ambiente dove si deve formare la cultura e il gusto, qui si è fatto elemento di corruzione della cultura e del gusto: tutti coloro che non hanno in sé capacità per reagire a quanto viene loro mostrato in un pubblico museo, riterranno che questo sia l'insegnamento da seguire e da imitare, senza accorgersi che l'esibizionismo della presentazione e dell'arredamento annulla l'importanza dell'oggetto esposto, degradato a paccottiglia.

(R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in *Il Contemporaneo*, a. II, n. 18, 30 aprile 1955)

### Bruno Zevi, 1955

Ranuccio Bianchi Bandinelli è notoriamente uno dei più dotti, fervidi, intelligenti, spregiudicati archeologi europei: non è escluso negli archivi e nelle zone di scavo, è un uomo moderno, interessato ai movimenti d'avanguardia, sistematicamente cosciente dei rapporti che intercorrono tra creazioni artistiche, economia e vita sociale. È il meno archeologo tra gli archeologi, nel senso meramente erudito e negativo della parola. Non si può quindi non raccogliergli la sfida. Il suo attacco incredibilmente violento contro la nuova sistemazione del museo etrusco a villa Giulia esorbita, del resto, da una critica particolare e circostanziata; diviene pretesto per infirmare l'intera impostazione moderna data al rinnovamento dei musei italiani. (...) Rifacciamo ora con Bianchi Bandinelli il giro delle sale, sentiamo quello che dice, e rispondiamogli punto per punto. (...) Prima sala. (...) A Bianchi Bandinelli non piace il perspex, materiale plastico trasparente con cui sono costruiti i supporti delle suppellettili etrusche e tutti i piani delle teche (...) è allergico alle materie plastiche, ha un complesso per la «trasparenza», perciò ritiene che si tratti di «materiacca» (ce n'è di più pura?) ed elucbra che sia giunta in Italia dopo trenta anni, quando ognuno sa che trent'anni fa neppure esisteva. William Morris odiava l'architettura in ferro. Per tanto tempo, i benpensanti hanno detestato il cemento armato ritenendo che dovesse essere usato solo per capannoni industriali e non mai per una villa o un palazzo elegante. (...) Su cosa doveva posare il capitello? Forse su un finto muro etrusco in pietra? Ieri il cemento armato, oggi le materie plastiche o il vetro securit risvegliano in alcuni un «senso di insicurezza». (...) Ci sono ottime ragioni per adoperare il perspex: isola il pezzo archeologico senza interventi arbitrari; consente di vederlo da ogni parte; materia leggera, modesta, annulla se stes-

sa facilitando così un rapporto diretto tra oggetti esposti e spazio-ambiente che li racchiude. (...) Galleria pensile. (...) Di nuovo emerge l'allergia per il vetro e (...) non permette a Bianchi Bandinelli di notare come la galleria pensile sia stata un'ottima soluzione per raddoppiare lo spazio espositivo, ridimensionare a misura umana la galleria sottostante già retoricamente alta, e collegare infine quest'ala del museo con la villa di papa Giulio. Siamo arrivati alla fine e, ribattute molte critiche particolari, devo aggiungere una parola sulle sistemazioni moderne dei musei in generale. (...) L'architettura moderna è impegnativa: la collocazione dei pezzi, le sequenze delle vitree teche, gli oggetti sospesi «bloccano» statue cimeli quadri in fuazione architettonica «nuova», che sembra renderli meno liberi di quanto non fossero nell'antico disordine. Dalla galleria di palazzo Bianco a Genova al museo etrusco, le opere d'arte sembrano fissate in un ordine architettonico prestabilito, parlano non solo per il loro intrinseco valore, ma anche in nome e in dipendenza di quell'ordine. Capisco che ciò possa allarmare: arte difficile questa dell'architettura dei musei, che esige non solo gusto architettonico ma comprensione delle singole opere da esporre; occorre non calcare la mano, parlare sommessamente, evitare ricostruzioni, sia pure in perspex, tipo quella dell'Eracle del gruppo Veiente, sul cui risultato negativo e arbitrario concordo con Bianchi Bandinelli. Ma, ciò detto e riconosciuto, tali difficoltà sono quelle dell'arte e della vita.

(B. Zevi, *Polemiche nel museo*, in *Cronache*, 17 maggio 1955, ora in *Il museo etrusco di villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniani*, in *Cronache di architettura*, vol. I, nn. 1-72 Laterza, Bari 1971)

to allargato o esplicitate nei criteri informativi. Come afferma Emiliani, quasi nessuna collezione storica italiana si è salvata da queste operazioni. Gli esempi delle raccolte artistiche sono meglio indagati. Gli Uffizi, stravolti e piegati a divenire il manuale della pittura italiana, sono l'emblema di questa cultura, ma le manomissioni dei musei archeologici sono ancora più gravi ed estese: il Museo topografico d'Etruria a Firenze, alterato nella sua sicura, anche se schematica, fisionomia positivista, e rimpinguato con «il meglio» delle collezioni medicee e dei nuovi rinvenimenti; il Museo archeologico di Napoli, nel quale i criteri antiquarioli e quelli della retorica magniloquente si mescolano in un confuso coacervo su cui si è sovrapposta la deiezione delle successive acquisizioni, soprattutto quelle degli scavi pompeiani di questo secolo. E qui ci si riferisce alla punta dell'*iceberg*, la parte esposta, non quella raccolta nei magazzini. Cosicché oggi è sovrumana l'impresa di chi voglia tentare di ridare comprensibilità e dignità culturale a quella sfigurata istituzione. La Galleria Estense di Modena è forse uno dei casi ormai rari, e che molto ha fatto discutere, di un tentativo di ristrutturazione, operato su un complesso che aveva già subito molteplici manomissioni. La crisi dell'istituzione museale e il dibattito attorno al suo futuro, spesso negato, conducevano infatti su altri terreni e le fatiche teoriche e le volontà di misurarsi, di esporsi con nuovi progetti. L'impegno espositivo e critico si esercita piuttosto sulla porzione, sull'*excerpto*, sul tema: nasce la stagione delle mostre.

Del resto, attorno agli anni Sessanta, dei luoghi comuni terminologici assai significativi si vanno affermando. Se infatti si getta in parallelo uno sguardo al vivo dibattito avviato dalla cultura urbanistica progressiva attorno al tema del centro storico, si vede ricorrere in modo insistente la preoccupazione di non museificare gli abitati di antica formazione, cioè di non trasformarli in aree immote, sottratte all'uso ed alla comprensione dei già rarefatti residenti. Poiché questa tematica fu fatta propria da un vasto fronte di forze, ed è alla radice di conquiste concettuali diffuse, dalle quali è nata la nuova dimensione oggi assunta dalla battaglia sui beni culturali, i termini *museo*, *museificare*, usciti dal vocabolario ristretto e tecnico degli addetti ai lavori, segnalano in vasti strati di popolazione, che avanzava domande culturali di dimensione prima ignota, un implicito giudizio negativo su una istituzione considerata inagibile nella coscienza collettiva. Un altro segnale della crisi, una chiara responsabilità dei governi di questo Paese, del tutto privi di ogni politica al riguardo. Nella ricca dinamica nostrana delle conquiste democratiche e civili, la rottura del principio di autorità, l'emergere di una concezione antropologica della cultura hanno condotto ad un rifiuto della cosa fatta per essere solo contemplata. Gli addetti ai lavori — e qui intendo in senso restrittivo i conservatori dei musei — abbandonati a se stessi e stretti da queste nuove problematiche (ma, e qui un primo paradosso, assediati da nuovi utenti in gran parte sospinti dalla scolarità di massa), si sono affaticati a

(segue)



1.2. F. Albini, Galleria di Palazzo Bianco, Genova, 1952: salone dei primitivi fiamminghi; loggia meridionale. 3.4. F. Albini, F. Helg, Museo



di Palazzo Rosso, Genova, 1953-61: salone affrescato; sala con dipinti di Gregorio De Ferrari. 5.6. F. Albini, Museo del Tesoro di San Loren-

#### Augusto Rossari

Nei primi anni dopo la Guerra le esigenze della ricostruzione e della sistemazione del patrimonio artistico e culturale danneggiato e disperso avevano posto il problema della ristrutturazione e della riorganizzazione dei musei. In quella occasione gli uomini di cultura svilupparono un dibattito sulla funzione sociale del museo, concepito non più solo come il luogo della conservazione di oggetti d'arte e di testimonianze storiche materiali, ma come uno strumento di conoscenza accessibile e disponibile per tutti (1). Ne seguì un allargarsi del campo alla sperimentazione di una nuova organizzazione funzionale del museo: diversa selezione e disposizione delle opere, diversa organizzazione del percorso espositivo, diversa presenza all'interno del museo di spazi dedicati alla didattica e allo studio (biblioteca, laboratori, sale didattiche, ecc.). Questa tematica, già di per sé affascinante, si arricchì di una ulteriore valenza derivante dal problema del restauro degli edifici storici in cui la grande parte dei musei italiani doveva venire collocata o ricollocata. La riorganizzazione del museo divenne così tutt'uno con il problema della valorizzazione e del restauro dell'edificio storico dove esso era collocato; si trattò allora di interpretare l'architettura e i suoi spazi per farne una parte importante della esposizione, «esporre» cioè anche il contenitore rendendo leggibili al pubblico i nessi o le distanze sia con le opere esposte che con la contemporaneità.

Naturalmente la problematica del rinnovamento dei musei coinvolse profondamente gli architetti italiani. In particolare un gruppo di loro che si era già impegnato nell'avanguardia del Movimento moderno (Albini, BBPR, Gardella, Scarpa), riuscì nei propri allestimenti a dare un'immagine completamente nuova del museo. Ma v'è da chiedersi se vi fosse una reale corrispondenza tra questa

nuova immagine ed il rinnovamento profondo della impostazione del museo verso un uso sociale, o se si trattasse, piuttosto, solo di un primo passo, un abito differente e prestigioso, ma ancora legato a una concezione idealistica dell'arte (2). Il rinnovamento si limitò quindi all'attrezzatura (vetrine, sostegni, ecc.), all'organizzazione dei percorsi, alla selezione delle opere, che vennero tuttavia esposte come forme che «parlano da sé», al di là ed indipendentemente dalle connessioni storiche e materiali. L'apparato didattico rimase scarso, troppo spesso solamente una indicazione di principio che non riusciva a integrarsi organicamente con il contenuto delle collezioni. Si andò così formalizzando un tipo di allestimento in cui ogni oggetto concorre a formare lo spazio architettonico con una posizione precisa e stabilita, che non può essere mutata se non alterando senza rimedio l'equilibrio dell'insieme. Per questi motivi è stato definito *chiuso* in alternativa con un museo dove l'allestimento ammetta una maggiore elasticità senza che l'organizzazione spaziale ne venga compromessa. Nel contesto dell'allestimento chiuso emerge la problematica dell'*ambientamento*; il tentativo cioè di avvicinare il pubblico agli oggetti esposti tramite una sapiente progettazione della disposizione, dei supporti, della illuminazione che suggerisse al visitatore, gli facesse ricostruire e visivamente percepire, l'ambiente e la collocazione originale. Ezio Bonfanti e Marco Porta hanno osservato che si assiste a un rinnovamento totale della architettura museale volto a raggiungere una maggiore comunicatività, una *misura più direttamente esperibile, più mediamente comunicativa, quando viene ritirata dall'empireo della pura «contemplazione» e totalmente immersa nella dimensione dell'esperienza*. Tuttavia essi stessi proseguono osservando che *un museo così concepito non è ancora un museo attivo secondo*



5



7



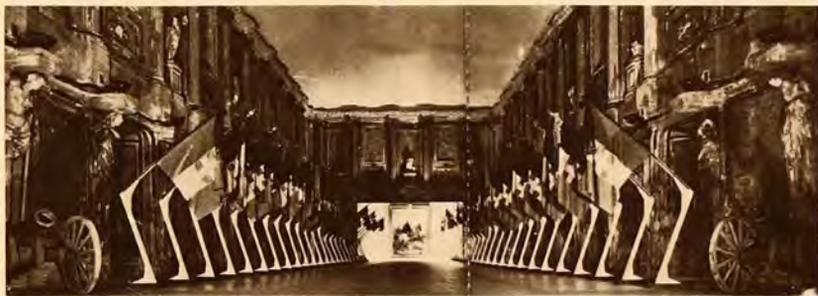
8



9



6



10

zo, Genova, 1956: seconda tholos; interno tra la prima e la seconda tholos. 7.8.9. L. Baldessari, Mostra dell'arte e della civilizzazione etrusca,

Palazzo Reale, Milano, 1955: sala delle tombe; sala dei bronzi e delle sculture; sala delle terrecotte. 10. L. Baldessari, Mostra commemorativa

Il Cinquantanove dal convegno di Plombières all'armistizio di Villafranca, Palazzo Reale, Milano, 1959: sala delle bandiere.

la concezione deweiana che punta prevalentemente sul momento operativo, ma non è più un museo tradizionale (3).

Il museo si struttura in un tutto unitario, compendio della storia civile di una popolazione, dove le sale si susseguono in un percorso narrativo continuo che sollecita l'interesse del visitatore attraverso una serie di varianti sceniche (4). Attraverso l'ambientamento venivano unite così l'interpretazione e il restauro delle opere all'interpretazione e al restauro dell'edificio; l'attenzione rimase tuttavia incentrata prevalentemente sugli aspetti della forma e sull'obiettivo di rendere esplicito e comprensibile, mediante la progettazione del museo, il valore formale degli oggetti nella sua interezza (5). Questa premessa è utile per introdurre un discorso sulla museografia di Franco Albini e del suo Studio. Anche nella museografia di Albini l'ambientamento e l'allestimento chiuso hanno avuto un'importanza così determinante? Riprendiamo ciò che Albini stesso ha espresso in proposito in un suo inedito: nel quadro culturale del Dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie agli artisti moderni creatori di tradizione: che i problemi di coerenza tra arte e società permangono in ogni tempo, che l'arte è l'espressione di una civiltà armonica, in atto e in potenza (...). L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad ambientare il pubblico, se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio per questo entra direttamente in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli ele-

menti dell'architettura e dell'arredamento, se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti col costume attuale (oggetti di serie, per esempio), non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinarsi all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole dalla comprensione e al godimento dell'opera d'arte. La necessità di esprimere anche in questo campo museografico la concezione estetica della nostra epoca viene così riconfermata anche in sede funzionale (6). La pretesa neutralità di Albini nei confronti delle opere esposte si rivela invece come una concezione precisa ed articolata dello spazio, delle modalità di collocazione delle opere, della maniera in cui esse vengono offerte alla osservazione dei visitatori. Non sembra corretto quindi parlare di neutralità, ma piuttosto di principi di rifondazione della architettura del museo, che vennero utilizzati da Albini per proteggere e realizzare spazi intensi e rarefatti, congeniali al suo modo di fare architettura. I modi di proporre il museo al pubblico possono essere molteplici e diversi; quello di Albini e degli ordinatori con cui ha collaborato (per i musei genovesi è d'obbligo ricordare Caterina Marcenaro) è consistito nel favorire e stimolare un'attitudine critica. Il risultato museografico che ne è derivato è stato giudicato spesso, e non senza ragioni, di élite. Un ambiente con suggestioni scenografiche, al contrario, stimola un contatto emotivo dei visitatori e come tale appare più immediato e popolare. Rimane tuttavia insoluto, in entrambi i casi, il problema dei codici di lettura dei materiali del museo che sembra possibile sciogliere solo mediante l'integrazione con l'organizzazione educativa e la dotazione di attrezzature didattiche articolate. Nel Museo di Palazzo Bianco a Genova, situato

in un edificio costruito nel Cinquecento e ingrandito all'inizio del Settecento, le relazioni tra gli oggetti esposti e l'allestimento, differenziandosi dalla tendenza ambientalista, sono state rese il più possibile trasparenti. L'attrezzatura è limitata all'essenziale; pochi elementi ripetuti, di poco ingombro e di disegno semplicissimo: tubi di illuminazione, guide e tiranti di sospensione delle opere d'arte, sostegni. I sostegni sono stati progettati con l'intento di instaurare un nuovo rapporto con l'oggetto piuttosto che imitare quello del sostegno originario. La misura dello spazio interno delle sale è sottolineata dai rettangoli neri dell'illuminazione artificiale, sospesi a mezz'aria tra l'imposta delle volte bianche e il pavimento, a riquadri neri e riquadri, più piccoli, bianchi. Ne risultano ambienti ben definiti e configurati, ma che a differenza di molti altri allestimenti coevi, ammettono delle variazioni dell'esposizione. Ancora Albini annotava in proposito: il carattere di flessibilità dell'architettura soddisfa la necessità che l'ordinamento sia mutabile per ragioni di accrescimento delle collezioni o di modifiche periodiche connesse col materiale museografico o di mutamenti nei concetti stessi dell'ordinamento. L'architettura deve dar forma al museo come elastico strumento di esposizione, che non limiti l'ordinatore con dimensioni a priori degli ambienti (7). Nei musei successivi Albini e il suo Studio hanno proseguito questa linea di ricerca, anche se il rigore di Palazzo Bianco si velò leggermente come risultato anche dell'intervento di nuovi interessi e dell'intreccio con altre tematiche. Un discorso a parte va fatto solo per il Museo del Tesoro di San Lorenzo, in cui l'allestimento chiuso era giustificato dallo stesso argomento proposto (la sistemazione del Tesoro della Cattedrale genovese) e in cui Albini, libero dal vincolo di un edificio esistente

(segue)

ricercare funzioni e giustificazioni per garantire un futuro al museo: la comunicazione, il servizio, la didattica. E intanto hanno tralasciato di rendere in prima istanza comprensibile la genesi del museo, il suo passato, il perché e il come della trasmissione che ora era entrata in crisi. Una riflessione che non voglia assumere i toni di un giudizio sommario dovrebbe indicare le eccezioni, anche significative, a questa generale assenza di indagine storico-critica. Ma ciò non farebbe che confermare la tendenza cui si accennava. Basti richiamare in proposito quanto lamenta Buzzoni circa la carenza di indagini su un fenomeno italiano assai significativo dello scorso Secolo: il dibattito e le più o meno aperte resistenze che accompagnarono il costituirsi — o la mancata istituzione — di musei di arte applicata o artistico-industriali. Segno evidente di un divario già delineato non solo rispetto ai processi culturali, ma più in generale ai modelli di società e di sviluppo dell'Italia, di fronte all'Europa e all'Occidente. Ebbene, la ricerca su questa stagione cruciale è appena imbastita, mentre le implicazioni sono assai vaste e di interesse tutt'altro che erudito e settoriale. Il dibattito museografico si esplicita ed esce allo scoperto in due occasioni, che giustamente si additano come significative: il Convegno *Il Museo come esperienza sociale* (Roma, 1971) e il *Primo Convegno di studi sulla Museologia* (Firenze, 1976). Non è un luogo comune sottolineare i meriti di queste iniziative, anche come prima indicazione del fascio di competenze disciplinari cui fare riferimento per un discorso complessivo sul museo, prima egemonizzato dagli architetti. Scendono in campo infatti anche i sociologi, i linguisti, in genere gli esperti dei *media*, il mondo della scuola. Questo confronto è caratterizzato da una presa di coscienza delle trasformazioni sociali nelle quali la tematica museale si va calando, e in sintesi da uno sforzo di raggiungere nuovi utenti e di individuarne il livello culturale e le domande. Non si può tacere, però, che proprio sul fronte della cultura museografica si delinea una tendenza ad eludere due questioni decisive. Alla prima si è accennato, ma vale insistervi: nelle figure tradizionalmente deputate alla gestione del museo si rileva lo scarso impegno nell'indagine sul proprio terreno specifico, quello della conoscenza e della riflessione sulla genesi e sul diverso costruirsi dei processi storici di musealizzazione. E questo con la fallace speranza che alla propria crisi di progettualità e di cultura (che è anche una crisi più generale della fiducia nel valore della storia), possano soccorrere altre competenze ed altri specialismi. Insomma, come s'è detto, la tendenza a spostare il discorso dal *cosa* al *come* comunicare. Un secondo elemento di questa tendenza evasiva, strettamente collegato al primo, è lo scarso approfondimento teorico sulla riproponibilità, oggi, dell'istituzione museale in sé. O meglio pochi ed autorevoli storici dell'arte vi si misurano (gli archeologi in genere brillano per la loro assenza), senza che tale problematica coinvolga a sufficienza gli operatori «sul campo», poco disposti a cogliere i nessi tra questo livello di riflessione e ciò che quotidianamente

(segue)

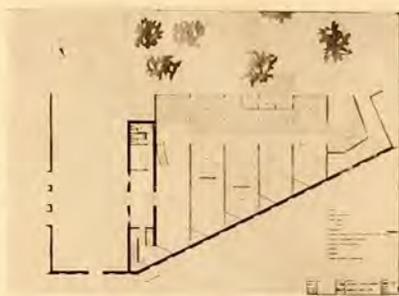


1



6

1. I. Gardella, Mostra della sedia italiana antica, IX Triennale, Milano, 1951. 2.3. I. Gardella, Padiglione di arte contemporanea, Milano,



2



7

1953: pianta del piano terra, veduta interna. 4.9. I. Gardella, G. Michelucci, C. Scarpa, G. Morozzi, Nuova sistemazione delle prime sei sale

te, si diverti ad approfondire il tema del sotterraneo e della cripta, creando, con la pietra grigia dei cinque *tholos* circolari e del poligono centrale, un ambiente in perfetta sintonia con i preziosi pezzi esposti. Nella Galleria di Palazzo Rosso, la presenza delle volte riccamente affrescate e di una collezione più articolata (ceramiche, oggetti d'uso, ecc.) sollecitarono Albini e Franca Helg a far emergere il colore come uno degli elementi centrali dell'esposizione. Rispetto ai bianchi e neri che letteralmente «ordinavano» l'allestimento di Palazzo Bianco (la trama dei tiranti di sostegno sulle pareti, il disegno del pavimento), si riscontra qui una gamma di toni che si estende dal rosso della *moquette* che ricopre i pavimenti al color sabbia delle pareti. Sia a Palazzo Bianco che a Palazzo Rosso i depositi sono organizzati come una parte più specifica dell'esposizione aperta al pubblico, venendo in questo modo a contatto con oggetti di minore valore artistico, ma spesso di notevole importanza storica e documentaria. Il museo si andava così qualificando a poco a poco come uno strumento elastico posto in contatto con altre attività e con i problemi della realtà all'intorno. Pur essendo ancora lontani dal concetto di museo diffuso, uno strumento cioè di valorizzazione capillare dei beni culturali del contesto territoriale, furono questi i primi tentativi in Italia per aprire il museo verso l'esterno, spezzandone l'isolamento elitario. Saranno le tematiche della riqualificazione e della rivitalizzazione del contesto urbano, ormai divenute predominanti, a cui si troverà di fronte lo Studio Albini tra il 1968 e il 1969, quando riprenderà, dopo una stasi di quasi dieci anni, l'attività di progettazione in campo museografico. Il museo di Sant'Agostino a Genova e il Museo civico e la nuova Pinacoteca di Padova sono entrambi casi in cui il museo diventa un elemento cardine della riqualificazione del quartiere e della città, in cui

si esprimono valori di partecipazione diretta alla attività associativa e culturale attraverso l'inserimento, a fianco delle parti propriamente museali, di spazi e attrezzature appositi a disposizione della comunità. È possibile rilevare una forte continuità con il discorso iniziato nel primo gruppo dei musei genovesi. In particolare due sono i filoni progettuali che lo studio di Albini persegue e sviluppa con costanza e passione: primo, il restauro dei complessi storici, che viene affrontato con il massimo di attenzione e di rispetto filologico per gli edifici esistenti ma senza rinunciare a creare forme originali e a esprimersi con un linguaggio appropriato alla nostra epoca; secondo, la flessibilità nella organizzazione degli spazi e dell'allestimento sempre intimamente legata alla necessaria chiarezza del percorso espositivo.

(1) Una forte influenza ebbero durante questo periodo il pensiero e gli scritti di John Dewey, in particolare, *Art as Experience*, le cui argomentazioni principali vennero riproposte nel 1949 da Argan, insieme ai principi didattici della Bauhaus di Gropius, per sostenere la funzione educativa del museo: si veda G.C. Argan, *Il museo come scuola*, in *Comunità*, a. III, n. 3, maggio-giugno 1949, ripubblicato in *Hinterland*, a. I, n. 4, luglio-agosto 1978.  
 (2) Lo stesso Argan manifestava una posizione di questo tipo insistendo sulla preminenza dei valori formali nell'esperienza estetica: *Il troppo leggermente screditato «schematismo» della teoria della «pura visibilità» è in realtà il generoso tentativo di rendere l'opera d'arte intellegibile nell'immediata testualità dei suoi valori formali*. In Argan, *Il museo come scuola*, cit.  
 (3) In E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura*, Vallecchi, Firenze 1973, pag. 153.  
 (4) *Ibidem*, pagg. 153-155.  
 (5) Questa ipotesi viene confermata anche da quanto scrivono Bonfanti e Porta a proposito della apparecchiatura del Museo del Castello di Belgiojoso, Peressutti e Rogers: *se queste (le opere) sono spezzate, rotte, incomplete, l'esuberanza dell'apparecchiatura non è intesa come sopraffazione o semplice filo del discorso narrativo o comunicativo (nel tempo della vena «popolare») ma come completamento e in un certo modo vero e proprio restauro del pezzo, che, in quanto interpretato criticamente e poi completato, tende a riacquistare una piena autonomia formale, prima perduta*. In Bonfanti, Porta, cit., pag. 155.  
 (6) In F. Albini, *Le Junzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze*, lezione tenuta alla Facoltà di architettura di Torino, a.a. 1954-55, ciclostilato a cura dell'OSAT, pag. 5.  
 (7) *Ibidem*, pag. 7.



3



8



4



9



5



10

della Galleria degli Uffizi, Firenze, 1956: veduta della terza e della prima sala. 5. I. Gardella, Mostra il pensiero scientifico, Palazzo Reale, Milano, 1957. 6.7. BPR, Sistemazione del Museo del Castello, Milano, 1956: sala delle armature, cappella ducale. 8. C. Scarpa, Estensione della Gip-

soteca canoviana, Possagno, 1956-57. 10. C. Scarpa, Sistemazione della Quadreria Correr, Venezia, 1961: sala della scultura del Quattrocento.

soteca canoviana, Possagno, 1956-57. 10. C. Scarpa, Sistemazione della Quadreria Correr, Venezia, 1961: sala della scultura del Quattrocento.

## Ignazio Gardella

L'attività museale ha aspetti certamente molteplici e complessi, che però in fondo si possono tutti ricondurre a una domanda pregiudiziale che è questa: è utile oggi il museo, e, se è utile, in che cosa è utile alla società contemporanea?

Il museo pubblico è una istituzione abbastanza recente che, come ricordava Alessandra Melucco, deriva in gran parte dalle gallerie dei principi, cioè da raccolte fatte per ragioni di prestigio o per il godimento intellettuale di una ristretta corte. Anticamente, invece, l'opera d'arte veniva in generale prodotta per una precisa destinazione e per un determinato luogo, molto spesso pubblico: chiesa, piazza, stadio. Questa destinazione e questo luogo influivano sull'opera, come per esempio nelle sculture di Nicola Pisano nel Duomo di Lucca, deformate per ragioni prospettiche, e stabilivano anche un rapporto molto più sottile e più stretto dell'opera stessa con il contesto sociale. Il museo ha oggi tre funzioni: la prima è quella della conservazione delle opere; la seconda è quella didattico-educativa; la terza, alla quale non si è accennato che implicitamente ma che io ritengo fondamentale, è quella emotivo-poetica, di comunicazione attiva, di rapporto con la storia e l'arte del passato. Anzi è proprio per questa terza funzione, cioè quella della comunicazione poetica, che ha ragione d'essere la conservazione, e in particolare la didattica, in quanto capace di rendere più acuta, più penetrante la comunicazione. Queste tre funzioni non trovano oggi in generale nei musei una risposta del tutto soddisfacente. La conservazione molto spesso non ha in essi spazi sufficienti né raggiunge gli standard conservativi necessari. La funzione didattica, che è stata in questi ultimi anni certamente rivitalizzata, deve molto spesso affrontare una mancanza cronica di mezzi e soprattutto una mancanza di coordinamento. Si è risolta,

in generale, più in fatti episodici legati alla buona volontà delle persone che in un sistema organizzato. La funzione di comunicazione poetica, poi, è proprio nella struttura anche morfologica del museo che non trova la possibilità di esplicarsi completamente. Il museo in fondo è un *itinerario*, o meglio una specie di nastro che passa davanti a chi lo percorre a piedi, in condizioni di stanchezza, con un accumulo di percezioni che finiscono per disturbarsi tra loro e rendono meno incisiva la forza della comunicazione poetica.

Il problema di ovviare a queste carenze del museo, di renderlo culturalmente più incisivo, è un problema ancora aperto per il quale non ho certo pronta la soluzione. Mi pare tuttavia si possa dire che, affinché il museo riesca a stabilire un rapporto più attivo con la società, esso deve essere non solo un *luogo*, ma una istituzione articolata, una struttura che si regge sulla reciproca tensione delle varie parti che la formano. Deve essere una istituzione che provvede non solo a raccogliere e conservare un patrimonio di opere, ma che riesce da un lato a coordinare le domande che vengono da un'area di utenti molto più vasta, dall'altro a svolgere attività e promuovere iniziative capaci di interessare quest'area sempre più vasta. Alessandra Melucco, di fronte al problema della *diffusione* del museo mi pare fosse molto perplessa sul fatto della diffusione nel territorio delle opere e, se ho ben capito, più favorevole a un sistema diffuso di strumenti di informazione e di dibattito culturale. Se si dovesse però pensare ad una maggior diffusione sul territorio delle opere, ipoteticamente le vedrei, più che disperse in tanti piccoli musei, collocate in luoghi di uso pubblico: teatri, scuole, piazze, eccetera, magari a rotazione.

Un secondo argomento riguarda invece l'architettura dei musei. Si sostiene da molti che lo spazio architettonico del museo deve essere uno spazio agnostico, uno spazio asettico, un contenitore.

Dico subito che io sono contrarissimo all'idea del contenitore, in tutti i casi, ma ancora di più nel caso di un museo. L'architetto deve intervenire nell'invenzione degli spazi non in forma autoritaria, con arroganza, come spesso succede, ma con tutta la propria sensibilità e personalità di architetto. Altrimenti, se non riesce a stabilire un rapporto tra l'opera e gli spazi, rende l'opera muta, incapace di comunicazione poetica. Non credo alla morte dell'architettura, e credo quindi nell'architettura dei musei.

L'architettura di cui parlo è quella che rifiuta la distinzione tautologica tra forma e contenuto. Tautologica, perché la forma non è che uno dei contenuti, delle parti che costituiscono l'intero nel quale entra con tutta la sua autonomia, ma sempre in rapporto dialettico, cioè compositivo con gli altri contenuti. Però tanto più lo spazio del museo è autenticamente architettonico, nel senso che ho detto sopra, tanto più esso favorisce un rapporto di comunicazione poetica, di godimento «aperto» delle opere.

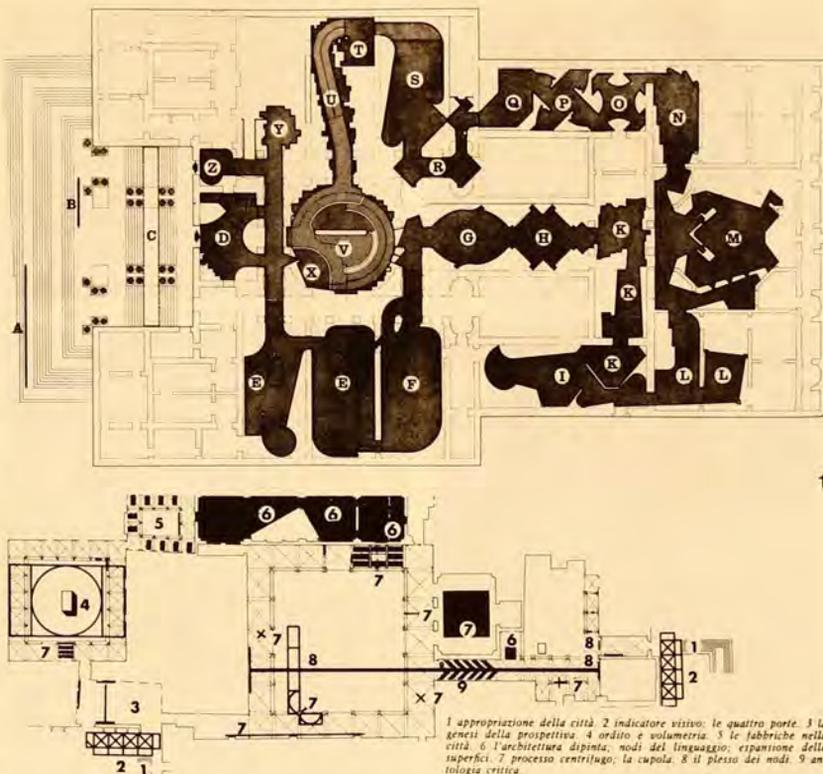
Riprendo, in fine, una osservazione di Egle Becchi la quale — se ho ben capito — ha sottolineato che la didattica non consiste nella spiegazione del passato, ma nel mettere il passato in rapporto col presente, e io aggiungerei anche col progetto del futuro. Sono completamente d'accordo e ripeto qui quanto ho già detto molte volte a proposito del recupero dei centri storici, e cioè che l'antico va conservato non in quanto è antico, ma se e in quanto — uso un'espressione un po' paradossale — è ancora *nuovo*, è ancora attuale, è ancora, per noi, una presenza portatrice di valori utili alla nostra società. Una didattica che non sia sterilmente eruditiva, ma formatrice di cultura deve appunto mirare alla scoperta di quei valori del passato che stanno ancora nel nostro presente e si proiettano nel nostro futuro.

namente li affatica. Mentre le posizioni più negatrici, più iconoclaste, pervengono in genere proprio dagli architetti. Eppure le diverse valutazioni sulla matrice e sull'essenza dell'istituzione in sé, hanno un diretto riflesso sulle posizioni di negazione o di fiducia nel futuro del museo. La differenziazione, se non ideologica, implica di certo un riferimento a giudizi di valore. La lettura del museo come scuola o come laboratorio, che accomuna Argan ed Emiliani, consente ad essi di assumere dall'ottimismo giacobino la fiducia che sia sempre lecito e possibile piegare a nuove letture, a nuove esperienze, unificate nella continuità della trasmissione, raccolte storiche o nuovi oggetti musealizzati, un tempo volti ad altre funzioni, comunque destinati ad altri utenti. La nostra museologia confida dunque nella possibilità di mantenere al museo l'antico rapporto con la scuola, con la produzione, almeno con la consapevolezza del passato e la coscienza del presente. Altri ricordano invece che la marginalizzazione investe allo stesso modo scuola e museo, e dipende dal fatto che i meccanismi di condizionamento si realizzano altrove e con altri strumenti.

Molte mostre degli ultimi anni, fino alla *Firenze dei Medici* (Firenze, 1980) e *Arte e pietà* (Bologna, 1980), ruotano attorno al rapporto tra arte e potere: una risposta indiretta a chi ha posto il tema: se il presentare momenti di grande produttività artistica, spesso legati a forme politico-sociali di oppressione o di tirannia, comunque di subordinazione delle masse, significhi legittimare quegli stessi valori o disvalori. Cioè se la riproposizione sia sempre in fondo apologetica, se la trasmissione sia inevitabilmente omologazione, persuasione al conformismo. Così posta la questione, infatti, non può che condurre al rifiuto del museo, a meno che, come acutamente suggerisce Maldonado (4), si filtri e si decanti ciò che si trasmette, o meglio, oltre ad accettare la sacralizzazione, si introduca (per bagliori, almeno, per sogghigni accesi a sorpresa) anche qualche momento di desacralizzazione. Ma a questo gioco del meccano non sembrano ancora giunti in modo esplicito i processi di comunicazione legati alle più impegnate imprese espositive.

Al di là della dialettica delle idee, nella situazione italiana (perché a questa si limita volutamente il mio discorso) è sensato credere che abbiano pesato alcune peculiarità tutte nostre. La stagnazione, i vincoli, le pastoie di istituzioni da troppo tempo piegate a non funzionare, la sordità a livello governativo, rendono necessarie aspre battaglie politiche per conquistare lo spazio della sperimentazione e dell'innovazione. Ma le resistenze restano forti, e non aprendosi vie per operare, le proposte vengono gettate nell'imbutto delle rare realizzazioni possibili. Nel frattempo, il patrimonio trasmesso si distrugge per incuria o per abbandono. Ciò che è difficile vedere, raggiungere, capire per il grande pubblico, impedito dagli immancabili «chiuso per restauro» o dall'insufficienza degli strumenti di informazione, provvedono a renderlo lucido, a portata di mano, comprensibile le immagini dell'industria culturale in dispense. Guai a demonizzarla, si intende, dato che i più ac-

(segue)



M. Boudet, V. Gigliotti, P. Portoghesi, L. Rubino, *Mostra critica delle opere michelangescole al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964: 1.*

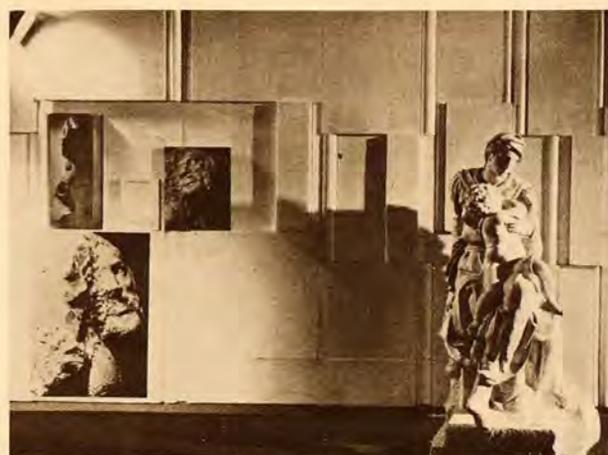
**Paolo Portoghesi, 1964**

La mostra critica di Michelangiolo si è proposta di offrire a un pubblico non necessariamente specialistico un mezzo di verifica delle acquisizioni della critica contemporanea e insieme uno stimolo a riconoscere gli aspetti dell'eredità michelangesca più vicini a noi, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica. Piuttosto che raggruppare le opere per problemi e per temi si è preferito ricostruire l'intera attività del Buonarroti con criterio cronologico, senza peraltro insistere su quei dati biografici intorno ai quali si è costruita nei secoli un'artificiosa leggenda; piuttosto che una mostra «persuasiva» che illustrasse delle tesi, ricostruisce, con limitazioni divulgative, derivazioni, parentele, relazioni culturali, insistendo sulle discusse categorie della storiografia specialistica, si è preferito puntare su una lettura analitica, su una scomposizione strutturale dei singoli testi; nella certezza che prima di ogni problema di inserimento culturale, prima di ogni illazione tipologica, occorre identificare la struttura formale, il contenuto specifico, la ragione organica dell'opera stessa. (...) Convinti che il problema e l'ostacolo fondamentale per la comprensione dei grandi fatti artistici da parte del pubblico stia nel diaframma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche, che consumano il valore comunicativo della forma, neutralizzano e nascondono gli aspetti problematici, le difficoltà di interpretazione dell'opera, abbiamo voluto documentare Michelangiolo, polemicamente, per mezzo di immagini plastiche e fotografiche capaci di sovvertire l'iconografia ufficiale e di determinare nell'osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico. (...) I problemi della comunicazione di massa implicano una tecnica parti-

*Pianta; 2. Sala delle sculture; 3. Sala della Capella Medicea. F. Capolei, P. Sartogo, Mostra Brunelleschi anticlassico nei chiostri di S. Maria*

colare, che non può affrontare un obiettivo se non per approssimazioni graduali, e con una rigorosa semplificazione di mezzi. Noi ci siamo proposti di adoperare il repertorio tecnico più efficace offertoci dagli studi sui problemi della trasmissione di informazioni, per consegnare al pubblico della mostra un Michelangiolo demistificato in tutta la sua problematicità e contraddittorietà, e in tutta la discontinuità dei suoi raggiungimenti sul piano artistico.

Gli obiettivi particolari che hanno ispirato l'allestimento sono: sottrarre la documentazione delle opere michelangescole al confronto umiliante con gli ambienti di gusto accademico del palazzo che ospita la mostra. (...) Per questo si è ritagliata all'interno dei vecchi ambienti una sequenza di spazi strettamente connessi, nella loro ideazione, con il materiale da esporre, dando continuità all'itinerario attraverso la successione di un nastro di materiale omogeneo, che fa da involucro ai nuovi ambienti. (...) La forma delle sale deriva dall'influenza sempre variabile di tre parametri: i limiti imposti dalle vecchie pareti; l'esigenza di guidare il visitatore lungo l'itinerario attraverso una rete di indicazioni psicologiche: la reazione dialettica con il materiale esposto. Nel caso delle opere architettoniche — la parte dedicata all'architettura è quella di sviluppo maggiore — si sono voluti sottolineare, rievocandoli in forma allusiva e con linguaggio spregiudicatamente moderno nella forma degli ambienti, alcuni aspetti, criticamente analizzati, dei risultati di una ricerca, per il loro valore di inedita fluidità spaziale oltre che per il riferimento al periodo del massimo impegno civile di Michelangiolo all'epoca della restaurazione repubblicana a Firenze. (...) Alle fotografie, per la parte architettonica, fanno riscontro i modelli preparati dagli studenti dell'Università di Venezia che costituiscono interpretazioni schematiche di conce-



2



3



5



6



7



8

Novella, Firenze, 1978: 4. Pianta; 5. Sezione indicatore visivo; esterno con traliccio di ricostruzione del progetto brunelleschiano; 6. Sezione

genesi della prospettiva; 7. Sezione processo centrifugo: la cupola; 8. Sezione antologia critica.

zioni spaziali individuate nelle opere. (...) Il tema dell'intreccio di più strutture sovrapposte (...), tema tipico dell'architettura di Michelangelo, è stato più volte ripreso con l'intenzione di fornire al di fuori di un elementare meccanismo analogico una trascrizione in una logica linguistica del tutto diversa dei moduli compositivi delle opere esposte. La corrispondenza si attua dunque non sul piano di un vieto, edonistico parallelismo, ma su quello, critico, delle autonome strutture linguistiche impiegate. (...) Si è voluto fermare l'attenzione sullo studio approfondito del dettaglio, sull'impulso rivoluzionario e spesso anticlassico del modellato buonarrotiano, sull'implacabile rigore logico delle sue modanature. (...) Il visitatore può osservare da vicino immagini inaccessibili, studiate con straordinario impegno; può toccare membrature vibranti, come il cornicione di San Pietro, a cinquanta metri da terra, eppure definite in ogni minima inflessione come se fossero a portata dell'occhio. La rilettura di questo lessico, di questi nodi soluti e insoliti, può avvenire dunque, specialmente per quanto riguarda l'architettura, in condizioni nuove. E nell'atteggiamento critico che ispira l'esposizione del materiale, l'osservatore può trovare uno stimolo che nessun allestimento meramente filologico potrebbe garantirgli.

(P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in *L'architettura*, n. 104, giugno 1964)

## Renato Pedio, 1978

Una mostra di architettura è, a rigore, cosa contraddittoria. L'architettura è mostra a se stessa, e qualsiasi traduzione espositiva ne costituisce di solito un impoverimento. (...) Questa contraddittorietà e riduttività non tanto più vere quando — come in questo caso di Firenze — gli oggetti

reali si trovano a breve distanza dal luogo stesso dei ragionamenti. Per realizzare l'impresa, gli autori hanno dunque dinanzi a sé una sola via, quella dell'interpretazione angolata e dell'individuazione di chiavi di lettura che rimandino poi ai luoghi stessi, quasi un memento critico, che consenta al visitatore la verifica ma si offra in se stesso come proposta inedita. I rinvii sono, qui, i nastri rossi al suolo, che guidano dalle fabbriche alla mostra, e viceversa, nella città. (...) La mostra di Firenze affronta il tema critico in base a una serie di convinzioni maturate negli studi recenti e fatte proprie dagli architetti: — anzitutto, la consapevolezza delle molte e gravi manomissioni, tradimenti, alterazioni che coprono e corrodono il messaggio autentico del maestro e che la mostra intende, dunque, evidenziare ripristinando le idee originarie non solo con i molti modelli ma anche con chiare allusioni planimetriche e spazio-volumetriche; — inoltre, e di conseguenza, l'individuazione di una matrice anticlassica. (...) Più interessante diviene, a questo punto, il discorso sui termini adottati nella mostra per riflettere nella propria immagine quella di un Brunelleschi antirinascimentale e anticlassico, che va modernamente inteso e letto nella sua fondamentale ambiguità di composizione e percezione — concretata nell'insistenza sulle letture diagonali e nella rigenerazione degli spazi determinata dai cono visivi e dai piani virtuali — e di cui solo in questo modo si spiegano le fratture brutali, come le colonne in asse, o le porte in angolo che spezzano la lesena. A questo fine dovranno rispondere i segni impiegati. Dal punto di vista del metalinguaggio, essi appartengono a due gruppi di codici: quello grafico-visivo (a-, mono-, bi-, tri-dimensionale e/o spaziale) e quello della lingua (appunti, didascalie, antologia critica). In quest'ambito metalinguistico o critico essi sono disciplinati entro una sintassi sche-

matica (minima, o riduttiva), oppure virtuale, intendendosi quest'ultimo termine in un doppio valore: virtualità come verifica degli andamenti strutturali e compositivi, isolati scavati entro la materia reale che li connota nelle fabbriche autentiche di Brunelleschi; e virtualità come disvelamento delle intenzionalità progettuali sepolte dai goffi interventi successivi. (...) In sostanza qui è la scelta critica degli elementi compositivi brunelleschiani che elabora e fissa il filo critico. L'esame preliminare di quegli elementi ha determinato, in base alla loro struttura di volta in volta compresa e verificata, una serie di segni esplicitanti e al limite ricorrenti: « indicatori visivi », « modelli critici », « tracciati ». Così la lettura per « stazioni » che, in base a un certo percorso, qui ne riproponiamo, va intesa come una tra le molte fruibili e fruite. (...) L'intero impianto concettuale della mostra sarebbe stato ingiustificabile se il senso profondo della metodologia di Brunelleschi non coincidesse col trattamento dinamico dello spazio-tempo, anzi con la scoperta, utilizzazione e appropriazione architettonica del tempo. Alla lettura contemplativa e accademica delle opere la mostra sostituisce un'altra lettura, fatta di montaggi di brani mentali, di strutture criticamente evidenziate, e può farlo perché il montaggio temporale delle immagini e l'esperienza temporalizzata degli spazi sono il fulcro della composizione del maestro. In tal modo i « nodi », che la mostra isola, « imprime », all'apparente staticità, mobilità di visione, mediante l'integrazione tra piani reali e piani virtuali, sconvolgendo così, percettivamente e mentalmente, l'apparente « rigido impianto geometrico degli organismi ».

(R. Pedio, *Mostra « Brunelleschi anticlassico »*, *Chiostri di S. Maria Novella - Firenze*, in *L'architettura*, n. 274-275, agosto-settembre 1978)

creditati studiosi si impegnano nel dovere della divulgazione. L'unico amaro dubbio è che una consolatoria affermazione di Chastel si stia dissolvendo nel più subdolo dei modi. A suo vedere, in Italia, museo dei musei, dove la collezione s'inscrive nell'edificio che la città riveste, non avrebbe presa il *Musée Imaginaire* alla Malraux: cioè la circolazione e la commissione di immagini di tutti i Paesi e di tutti i tempi, che la riproducibilità dell'opera d'arte ha indotto. Purtroppo c'è il rischio assai presente che quanto abbiamo sotto gli occhi, o meglio nello scaffale domestico, si sia nel frattempo dissolto, nell'ultimo terremoto, con l'ennesimo furto, o per rovinose infiltrazioni di umidità. Sicché se la pubblicazione divulgativa non è anche invito all'itinerario, se l'informazione non si propone anche di attivare la vigilanza collettiva sulla effettiva conservazione, tra poco potrebbe non restarci altro che il colorato caleidoscopio del *Museo Immaginario* della Fratelli Fabbri Editori.

Certo, gli accenti di ostilità verso la venerabile istituzione museale e nei confronti delle gigantesche dimensioni dell'accumulo dei beni culturali a noi pervenuti, che qualche volta pare animare gli esponenti di punta della nostra cultura architettonica e urbanistica, sono al limite comprensibili: per il progettista troppi i vincoli, troppe le condizioni predefinite, troppo, si direbbe, il peso della storia e dello storicismo nel nostro Paese. Molte musealizzazioni del passato, come restauri irreversibili, sono incancellabilmente impresse, nel reperto della serie, e richiedono di essere manipolate con estrema cautela. Inoltre, le scelte più smaglianti sul piano formale, tecnico, espositivo, si sfaldano per mancanza di manutenzione, si bloccano per i costi energetici proibitivi. Insomma, mentre molti rincorrono la speranza di riproporre alla nostra scala gli *exploits* di Fort Worth o dell'East Building della Galleria Nazionale di Washington, si avanzano, e certo non solo da noi, tempi per scelte più parsimoniose. Anche da qui, da questo complesso di condizionamenti, si origina la scelta dell'effimero, della mostra piuttosto che del nuovo allestimento museale. E pare il metodo più sperimentale, il più prudente e al tempo stesso il più ricco di stimoli, finché non siano maturate o condizioni di fatto irreversibili — la rovina irrecuperabile — o climi politico-culturali più propizi a sintesi, a scelte epocali. Attaccare unilateralmente il *mostrismo* sembra segno di non adeguata consapevolezza: delle difficoltà, da un lato, ad operare con obiettivi o con respiro più vasto; dall'altro lato degli stimoli, delle positive provocazioni che ne vengono, e al grande pubblico e ai defilati governanti.

La mostra non è solo, a mio avviso, un cedimento deterioro alla spettacolarizzazione della cultura. Certo in questa pratica dell'evasione dal nucleo consistente ed ostico del problema nostrano, in questo comprensibile rifiuto di tentare di rimettere in pareggio i conti con il passato, così fitto, così pesante, così disastroso — rifiuto che sembra accumulare oggi cultura museografica e cultura architettonica — emergono altri elementi ed altri soggetti. I principali motori di novità sono stati senz'altro le regioni e

(segue)



1.2. F. Minissi, Museo Nazionale Archeologico, Agrigento, 1967: veduta; galleria delle collezioni vascolari. 3.4. F. Minissi, Museo Nazionale etru-

sco nel Castello di Cerveteri, 1973: prospettiva aerea della piazza S. Maria (in alto il Castello); veduta interna. 5.6. L. Pancaldi, Galleria d'arte

### Pietro Griffo, 1967

Quando, una decina di anni fa, affidai a Franco Minissi, per la Soprintendenza alle Antichità che dirigo, la progettazione del nuovo Museo Archeologico Nazionale di Agrigento, non potevo commettergli incarico più difficile e delicato. (...) Il percorso di visita è rigorosamente continuo. La sala mostre, la sala conferenze, la biblioteca e le attrezzature di servizio sono del tutto indipendenti. (...) Quanto alle soluzioni per dare dimensione e forma agli spazi destinati alle varie esposizioni, la scelta dell'architetto era determinata dalla speciale natura delle collezioni. Gran parte del materiale è piccolo e di estrema fragilità: non poteva non prevalere il criterio di un'esposizione «protetta». Le vetrine hanno dunque assunto un ruolo determinante nella definizione degli spazi interni, sia per quanto riguarda il loro aspetto funzionale, sia, e soprattutto, in relazione al loro stretto rapporto con gli spazi stessi e con gli elementi architettonici che li compongono e li caratterizzano.

(P. Griffo, Museo Nazionale Archeologico di Agrigento, in *L'architettura*, n. 145, novembre 1967)

### Redazionale, 1967

La necessità di allestire un museo utilizzando gli ambienti dell'antico Castello di Cerveteri ha comportato la ricerca di soluzioni che non soltanto assicurassero il soddisfacimento delle necessità funzionali ed estetiche di un museo moderno; ma, come ovvio, anche garantissero il restauro conservativo del monumento. (...) Peraltro, anziché raccogliere le opere in vetrine di esposizione, più o meno tradizionali, è stato qui adottato il concetto di interporre, tra il pubblico e gli oggetti, uno schermo di cristallo disposto lungo le pareti, a seconda di quanto suggerivano le caratteristiche stesse degli ambienti. Si è cercato

ciò di stabilire una sorta di continuità figurativa tra antico ambiente ed antichissimi oggetti facendo del primo il supporto dei secondi, e disponendo i secondi in una sequenza che seguisse semplicemente le linee topografiche del castello.

(Redazionale, Museo nazionale etrusco di Cerveteri, in *L'architettura*, n. 145, novembre 1967)

### Leonardo Ricci, 1976

L'oggetto di cui dovrei parlare rappresenta, in quanto Galleria d'Arte Moderna, i due aspetti della realtà di Pancaldi: quella di architetto e quella di pittore. (...) Il fatto è che in fondo, anche gli esempi migliori sono architetture per esporre quadri, cioè contenitori di quadri. L'ambizione di Pancaldi è invece quella di un pittore che essendo architetto, a prescindere per il momento dal suo risultato estetico, vuole collocare la pittura e quindi anche i suoi oggetti in uno spazio in cui gli oggetti stessi della scultura e della pittura potrebbero essere nati. Quindi non museo mummificatore o nel migliore dei casi catalogatore di oggetti, ma un grande «atelier». (...) C'è poi un altro punto che a me piace ricordare. Questa Galleria d'Arte Moderna non nasce nel centro di Bologna, ma fuori dal centro, nello spazio della Fiera, laddove, a prescindere da quello che una Fiera oggi significa c'è ancora una manifestazione di vitalità, di rapporto con l'esterno, di scambio, anche se non ancora d'uso, che crea una certa realtà sociale.

(L. Ricci, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, in *L'architettura*, n. 246, aprile 1976)

### Maurizio Sacripanti, 1976

Chiamato a vedere la sistemazione della Calco-grafia, sono rimasto coinvolto: attirato entro un groviglio, un disordine rotante che affida alla mente di chi entra i percorsi di lettura. (...) Inter-



5



7



9



6



8



10

moderna, Bologna, 1976: veduta; interno. 7.8. Studio Labirinto, Restauro e sistemazione museale della Calcografia Nazionale Roma, 1976:

ingresso al museo; allestimento. 9.10. F. Albini, F. Helg, A. Piva, Museo di Sant'Agostino, Genova, 1979: veduta dell'esterno e del chiostro.

venendo sia per il restauro che per l'allestimento in un edificio neoclassico, questi giovani hanno scelto il rispetto nel primo compito, l'iconoclastia nel secondo.

(M. Sacripanti, Restauro, museo e sala mostre nella Calcografia Nazionale di Roma, in *L'architettura*, n. 247, maggio 1976)

## Giulio Carlo Argan, 1975

Il museo ideale si può soltanto immaginarlo come lo ha immaginato Malraux, accostando col pensiero capolavori dispersi nello spazio e nel tempo, oppure sperimentarlo in vitro, come fanno i più intelligenti e moderni conservatori di pubbliche raccolte quando progettano e allestiscono mostre organiche o problematiche. Se poi, per ipotesi, si potesse farlo, non sarebbe un corpus dell'arte mondiale, potrebbe anche ridursi a poche decine di sale; e in ogni caso avrebbe vita breve, come le mostre, e subito bisognerebbe disfalarlo e rifarlo perché gli studi procedono e ogni passo avanti implica la critica del precedente. Naturalmente, quando si parla di museo ideale non si pensa all'architettura, alla spirale di Wright, al quadrato di Le Corbusier, ai volumi cristallini di Mies; ma alla struttura delle raccolte, al programma della loro crescita. Senza l'immagine mentale del museo ideale non ci sarebbero musei, o sarebbero tristi depositi di capolavori in disarmo: la vita di qualsiasi museo, piccolo o grande, non è altro che un lento progredire verso la meta irraggiungibile del museo ideale. È la storia dell'arte che fa il museo, ma vale la reciproca: ogni museo è una costruzione storica, ogni costruzione storica è un museo immaginario. La separazione tra la ricerca storica e il museo è quanto di più innaturale, insensato, nefasto possa esservi nell'organizzazione culturale di un paese moderno. (...) Allo storico interessa il

significato, al conoscitore il valore. Una cosa non vale in astratto, ma per qualcuno. Per il conoscitore la definizione del valore collima con l'attribuzione dell'opera a una personalità artistica; è questo che la rende accetta (in termini di mercato, collocabile) presso un ceto sociale in cui quello che conta è la personalità del singolo, che sovrasta la massa e la dirige. Per i grandi collezionisti le opere d'arte sono titoli di potere: ciò che può spiegare tante cose, anche i furti. È dunque a un livello di élite che il conoscitore media la fruizione dell'opera d'arte; ed è logico che ne metta in evidenza tutto e soltanto ciò che è espressione della personalità: non la tecnica ma lo stile, non la tipologia o l'iconografia ma la singolarità d'invenzione, non la tettonica dell'oggetto ma la sua «qualità». La nozione di valore sembra più vasta ed è più ristretta di quella di significato. Nel campo dell'arte tutto significa, tutto è artistico. Non è riduzione metodologica ma decurtazione dell'area storica quella che preliminarmente discrimina le opere d'arte assolute dalla ressa delle minori, dei tanti prodotti dell'artigianato e dell'industria artistica, che pure hanno il loro peso, non piccolo, nel bilancio delle relazioni di quantità e qualità e cioè nel vero quadro dei valori di una cultura. Anche le materie, le tecniche, i supporti, gli schemi tipologici o iconici, perfino lo stato di conservazione significano, comunicano informazioni che il conoscitore trascura e interessano lo storico. Rivelano infatti il rapporto dell'artista con la tecnologia, la strumentazione, l'organizzazione del lavoro; e spiegano come l'arte, i cui vertici toccano i sommi livelli del pensiero speculativo, in tutto il suo corso sia il nesso vitale che unisce le due sfere del lavoro manuale e della cultura. Aveva ragione Wickhoff: per capire la struttura del manufatto artistico e decifrare tutti i suoi significati è neces-

sario un contatto fisico, una consuetudine effettiva. Lo storico dell'arte non si forma soltanto visitando i musei, ma collaborando fin dai suoi primi passi alla loro gestione scientifica, specialmente al catalogo e al restauro. Come tutte le discipline, anche la storia dell'arte dovrà rivedere e rimodernare le proprie metodologie, né potrà farlo senza rientrare nel museo e riprendere il contatto diretto con tutta la fenomenica dell'arte. Museo e università, purtroppo, vivono vite grame e separate, e grame perché separate. Nell'università la storia dell'arte è una disciplina tra la farragine delle altre: finché non ci sarà uno speciale dipartimento non si potrà impostare l'insegnamento come ricerca scientifica e addestramento professionale. Nel museo la ricerca è impedita dalla penuria delle attrezzature scientifiche e dal prevalere delle incombenze amministrative; e s'intende che ricerca difficile vuol dire sviluppo stentato. L'insegnamento della storia dell'arte come il museo esigono riforme radicali, anzi una sola riforma, che consista nell'unificare organicamente due strutture che, separate, funzionano male. Unico è infatti lo scopo: conoscere per aver cura, conservare. Si dovrà invece riflettere, al momento della riforma, sul senso e la portata di questi due termini, che certamente non si riferiscono soltanto alla sopravvivenza fisica o all'integrità materiale, ancorché minacciate, dei manufatti artistici del passato. Quanto più si estenderà e approfondirà il discorso, tanto più chiaro apparirà che unico è il compito, unico il metodo del conservatore e del ricercatore; e che, se il museo è il prodotto della storia dell'arte, è anche il suo principale strumento.

(G.C. Argan, *Mentre in Italia si aprono nuovi punti d'incontro con l'arte. Riscoprire il ruolo del museo. Conoscere per poter conservare*, in *Corriere della sera*, 6 aprile 1975)

gli enti locali, specie i grandi comuni amministrati dalle Sinistre. Una volontà politica, non sempre sorretta da strumenti tecnico-culturali adeguati, nella carenza di strutture e di strumenti che accomuna tutte le istituzioni pubbliche italiane, si è aperta la via: per superare le resistenze ad un nuovo assetto istituzionale che si accompagna al vuoto di direttive e di progetti, caratteristico della politica — si fa per dire — governativa e della progressiva marginalizzazione del Ministero per i beni culturali. Se la sacralità, la qualità, i grandi musei nazionali (e con quale declamazione priva di azione è sotto gli occhi di tutti) devono restare in mano allo Stato, è comprensibile che, almeno in un primo periodo, le autonomie locali si siano proposte di allargare il campo, di promuovere il lavoro in altre direzioni, in fondo per affermare il diritto alla musealizzazione di ciò che era stato disperso ed emarginato. Nasce così la spinta a documentare nel museo la cultura materiale, il patrimonio demo-antropologico, la fotografia, il costume e la moda. Oppure si chiede all'architetto, per dare dignità al centro polivalente o al rinnovato museo cittadino, di impegnarsi nel riuso del contenitore storico, che volontà e fondi destinano ad attività culturali. Ma allora anche per questa via si riapre il confronto con il tessuto, le preesistenze, con il passato, che divide al loro interno progettisti ed urbanisti.

I casi estremi del capitolo «riuso», estremi anche per le tipologie e le dimensioni dei contenitori, paiono senz'altro la Pilotta di Parma e il complesso romano del San Michele. *Absit iniuria* dall'accostamento, dato che nel primo caso il progetto degli architetti Canali e Lupi, discusso, attaccato, elogiato, è esplicitato nei suoi criteri informativi e si è misurato con una sorta di parziale collaudo in occasione della mostra *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone* (chiusa nel gennaio 1980). Nel secondo caso, invece, il progetto non esiste, a meno che si voglia dare tale nome alla tardiva indicazione di un sommario piano di distribuzione degli spazi da attribuire a diverse istituzioni del Ministero dei Beni Culturali (vedi direttiva del ministro Biasini, intervenuta solo nel 1980, dopo che da anni erano in corso lavori di *risanamento* intrapresi dalla Soprintendenza del Lazio per impedire la distruzione e il collasso del gigantesco complesso). Del resto, come avverte Aymonino, la storia del riuso è *storia dell'abuso* (5). Egli suggerisce di prendere in seria considerazione l'idea, come egli dice, di visitare semplicemente certi complessi, cioè di affidare al monumento non la funzione di contenitore più o meno violentato, ma appunto quella di essere *monumentum*, contenitore e contenuto allo stesso tempo. Questa prospettiva di lavoro è stata adottata, ad esempio, dalla Soprintendenza archeologica di Roma, che si propone, tra l'altro, di liberare dallo squallore e dall'ingombro di materiali lapidei diversi, le grandi aule delle Terme di Diocleziano, e farne un leggibile museo di se stesse.

Certo, in un Paese come l'Italia, che ha tratto vanto dalla densità del proprio patrimonio, continua a dominare un'incapacità

(segue)

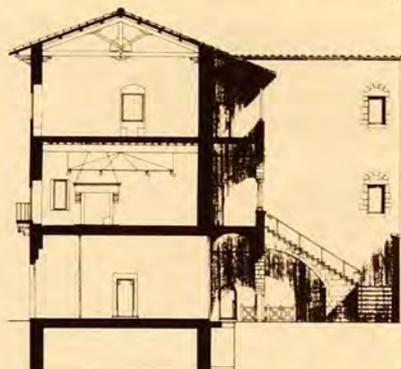


1. Palazzo Carrara
2. Palazzo ex Sanità
3. Palazzo Mariani
4. Mercato Coperto
5. Chiesa di S. Tommaso
6. Palazzo Manassei
7. Palazzo Mazzancolli. Anfiteatro e Chiesa del Carmine
8. Edificio Siri
9. Lanificio Gruber
10. Palazzone
12. Area ex Ospedale



2

Terni: 1. UT Comunale, Rilievo degli edifici ridestinati a funzioni museali e culturali, 1978; 2.3. S. Giulianelli, M. Romani, G. Domiziani, Progetto di restauro e ridestinazione museale per



3

Palazzo Mazzancolli, 1978: veduta della corte interna allo stato attuale, sezione trasversale di progetto. Bologna: 4. G. Dallerba, C. Salomoni, Progetto di recupero del Canale Navile e delle

**Pier Luigi Cervellati, 1980**

Il canale Navile faceva parte del volto e della struttura di Bologna; costituiva una presenza emblematica per l'economia della città; era un luogo di riferimento per comprendere la stessa storia urbana. Già nel medioevo l'evolversi della città era correlato alla sistemazione dei canali che derivavano le acque dal Reno e dal Savena, condizionando spesso il tracciato delle strade; mentre il collegamento del Navile, da Corticella al Porto dentro la città murata, fu realizzato verso la fine del 1400 (...). Prima, sia all'interno che all'esterno della città murata, costituiva un'attrazione, il luogo su cui si attestava un insieme notevole di attività produttive, sia per la comodità dei trasporti che per lo sfruttamento dell'acqua come forza motrice, dopo è diventato un ambiente marginale, una zona depressa. (...) Da ormai cinquant'anni il Navile e il suo ambiente non interessano più, non lo riteniamo più parte integrante la nostra storia, il nostro passato, e tanto meno lo valutiamo necessario per il nostro futuro urbano. Eppure, [è] un luogo di gran lunga più «centrale» rispetto ai nuovi centri, per la presenza proprio di quegli elementi di richiamo e, dunque, di calamità che altrove non esistono, che altrove bisognerebbe «creare» ex-novo, con grande spreco di risorse e di fantasia... già, perché non è semplice (lo sappiamo) costruire attrezzature, luoghi di incontro basati sulla presumibile suggestione del «nuovo» intervento... (i nuovi centri civici lo dimostrano, e come...) (...) È il luogo «naturale» per un parco pubblico lineare che, partendo dalla ex manifattura tabacchi arriva fino a Corticella, va oltre Corticella per diventare un tutt'uno con il territorio dei comuni del comprensorio, addirittura con la provincia (...). Si tratta di utilizzare le aree libere, non occupate dagli orti o dalle costruzioni, per avere un parco-lineare da percorrere «longitudi-

nalmente» seguendo il corso del canale e da raggiungere «trasversalmente» dai quartieri contigui. Una lunga passeggiata-percorso per chi lo vuole osservare e contemplare tutto in una volta; un luogo di sosta e di svago per chi vi abita a poca distanza. In questo contesto si superano tutte le vecchie definizioni tecniche perché è (o può essere) «verde di vicinato» e contemporaneamente «verde urbano», ma è anche «parco comprensoriale»... e, perché no?, parco regionale. E il luogo, altrettanto naturale, per realizzare un museo di archeologia industriale. La «salarà», (...) le fornaci, le chiese, gli opifici, i ponti, ecc., sono «oggetto», essi stessi, del museo — all'aperto e dal vivo — della archeologia industriale. (...) D'altra parte, come non vedere nel canale Navile l'asse di collegamento fra il museo della civiltà contadina a San Marino di Bentivoglio e questo nuovo museo della civiltà industriale e urbana? Come non sottolineare la rilevanza che il canale può assumere nel processo di integrazione fra città capoluogo e comuni della cintura e della provincia? (...) Il canale Navile quale luogo di svago e di cultura diventa anche il supporto per il recupero abitativo e per la residenza degli studenti, confermando, nello stesso tempo, la scelta compiuta dall'amministrazione comunale di mantenere e valorizzare le attività produttive all'interno della città.

(P.L. Cervellati, *Il Canale Navile - Com'è e come potrebbe essere, anzi, come sarà... se l'immagine dell'avvenire è rivolta anche al passato*, in AA.VV., *Progetto di recupero del canale Navile*, Comune di Bologna, Bologna 1980, pag. 1-9)

**Andrea Emiliani, 1974**

La nozione di bene culturale investe direttamente sedimentazione e stratificazione di un territorio, quello emiliano e romagnolo, nel quale l'opera di umanizzazione, come del resto in tante



5



6



7

aree interessate, 1980 (O. Porto; 1. Sostegno Bovio; 2. Sostegno Battiferro; 3. Sostegno Torreggiana; 4. Sostegno Landi; 5. Sostegno Grassi; 6. Sostegno Corticella; 7. Sostegno Chiusetta; A. Ex

Manifattura Tabacchi, ex Macello; B. Centro civico Sacchi; C. Centro civico Lame; D. Fornace Emiliana; E. Fornace La Giostra; F. Fornace Galotti; G. Fornace Edilformacai; H. Centro ci-

vico Corticella); 5. Veduta della Chiesa di Casa-lecchio di Reno; 6. Veduta del sostegno del Battiferro; 7. Veduta del portone «vinciano» del sostegno Landi.

regioni italiane, è giunta nei secoli a livelli di così intima e indistrucibile presenza, da non poter essere più «catalogata» come divisa, oppure disciplinarmente settorializzata, ma piuttosto letta nelle sue costanti dinamiche di organizzazione, evoluzione e sviluppo. Così, «la esigenza di una tassonomia ovvero di una catalogazione "incalzante" del tessuto storico di una società variamente stratificata nei suoi livelli o gradi di civilizzazione, come quella emiliana, muove dall'ipotesi che il recupero di un concetto globale di cultura costituisce il fondamento di una logica unitaria, di una filosofia generale del sapere» (...). In questo modo, anche la corrente ideologia del museo stesso viene direttamente messa in discussione dal catalogo. Che cosa è, infatti, un museo d'arte antica, oggi? Esistono naturalmente circostanze e necessità che tuttora convalidano e anzi richiedono l'uso (un uso conservativo e didatticamente scientifico) di questo strumento. Ma, a livello generale e di proposta politica, si potrebbe subito rispondere nella maniera più drastica e solo apparentemente paradossale. Un museo d'arte antica o di oggetti o di testimonianze, inteso come punto di approdo di una *déracinement* autorizzato ed anzi sollecitato, deve considerarsi oggi un'opera chiusa. Chiusa significa conclusa, quindi storicizzata e, salvo piccoli assestamenti, immobile. Si dovrebbe dunque dire che il museo è ormai soprattutto la storia del museo, sia per patrimonio, sia per struttura architettonica. Nato di necessità e sulla spinta di un'utopia largamente progressiva, il museo ha probabilmente assolto ai suoi doveri fra il 1797 ed il 1866, e cioè nell'età della massima occorrenza fisica della conservazione, messa secondariamente in forse dalle soppressioni chiesastiche e dai profondi travagli socio-economici e politici del paese. I luoghi della conservazione originaria venivano soppressi, cioè venduti, modificati o

distrutti. Il museo era dunque il luogo ove le opere potevano trovare rifugio; un nuovo rifugio; nonché preservazione, luminosità, studio e utilizzazione sociale. Ma per affermare che il museo d'arte antica o di testimonianze storiche è opera chiusa, bisogna anche precisare che esso è tale soltanto se la conservazione del patrimonio nei suoi luoghi originari può essere garantita come conservazione autenticamente «globale». (...) Si potrà obiettare che una conservazione «globale» del patrimonio è ipotesi irrealizzabile; crediamo opportuno proporre che ogni corretta e cosciente dimensione conservativa non può fare altro, oggi, se non puntare verso un simile obiettivo. Esso è infatti l'obiettivo di un metodo conservativo che, come braccio secolare di un diverso concetto di cultura e di bene culturale, non realizza più momenti settoriali, rapsodici e selettivi; ma si identifica strettamente con la politica di piano. (...) Il museo di deportazione è dunque morto il giorno stesso in cui sono venute meno le cause politiche o addirittura militari che ne sollecitarono la nascita. La sua vita, anzi il metodo che il museo ha problematicamente individuato, ha ormai oltrepassato — invadendo ambiente e territorio — i termini contingenti della sua stessa azione storica. Distendendosi come un sistema di forme e di significati, il catalogo, infatti, piuttosto di accentrare in un sol luogo gli oggetti del culto estetico, li dispone in un'ampia rete di relazioni e di segni, distruggendo in tal modo le gerarchie del rispecchiamento sociale con cui le cose sono oppure potrebbero essere raccolte, ordinate e conservate. Non il museo, ma la sua specifica ideologia viene così aggredita. Dall'ampiezza raffinata dei dossier, dalle metodologie unificanti del censimento, potrà stabilirsi una conoscenza «circolare» di tutto il patrimonio storico, artistico, culturale e naturale della regione. Privati dei loro significati storici, gli antichi oggetti

d'uso, i secolari agglomerati urbani, le opere più sostanziali dell'uomo che hanno condizionato la natura fino a mutare profondamente paesi, climi e corsi d'acqua, sono destinati alla distruzione e alla dispersione se non siano ricollocati in una loro mappa storico-antropologica. Se è vero che l'ordinamento della terra è esso stesso linguaggio, traccia e immagine dell'uomo e del suo rapporto dialettico con la natura. Fin qui l'opera di capillare analisi del patrimonio culturale, anzi dell'umanizzazione dello spazio regionale; e la formazione di un'anagrafe appoggiata a una diversa, comprensiva nozione di bene culturale. Ciò che ne può discendere è ad evidenza assai promettente anche se complesso, e riguarda per tradizione gli studiosi. Ma nel nostro caso, l'inventario è subordinato e finalizzato alla politica di piano regionale. Essa rappresenta un metodo che, coinvolgendo la totalità dei problemi sociali, non può davvero prescindere dalla ricerca scientifica e in particolare da indagini conoscitive di assoluta garanzia. È abbastanza paradossale, per non dire di più e di peggio, che nel nostro paese una decisione relativa a un piano regolatore, a un piano territoriale, oppure a una semplice lottizzazione di una collina di valore anche modestamente panoramico, venga spesso considerata un fatto soprattutto amministrativo e di relativo valore tecnico (...). Eppure, quel piano regolatore o quel piano territoriale riguardano centinaia e migliaia di opere, di edifici, di strutture; di strade, di culture, di alberi; centinaia di artisti, di architetti, di atti storici o meno storici, ma comunque destinati a incidere vividamente nella più straordinaria, complessa facies risultata dall'espressione vitale che si conosca, e cioè l'urbanistica e lo stesso paesaggio.

(A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino 1974, pagg. 9, 13-14, 15, 16-17)

culturale ad assumere pragmaticamente i dati quantitativi come uno dei parametri obbligati per alcune scelte di indirizzo. Ormai, anche propositi ed attività apparentemente lontani da quelli culturali in senso stretto, hanno un *fall-out* sulla questione dei beni culturali e della loro utilizzazione. Alludo emblematicamente al rinnovarsi dell'edilizia carceraria, che va via via liberando immense fortezze e rocche imponenti (penso a Spoleto; tra non molto sarà la volta di Gaeta); ma nessuno sembra porsi il problema di un raccordo, di un'indagine su cosa e quando sarà tra breve «restituito», per rientrare nel gioco del riuso.

Gli enti locali, si diceva, protagonisti di una spinta al rinnovamento, promotori nell'aprire nuovi spazi. Oggi, gli amministratori più avvertiti, consumata la carica alternatistica, si vanno misurando, pure in condizioni legislative ed istituzionali non favorevoli, con i grandi temi prima ignorati o apertamente sfuggiti: le raccolte civiche più tradizionali, il patrimonio archeologico. È il caso di Brescia, di Rimini; ed oggi la grande questione dei Fori Imperiali di Roma vede esemplarmente realizzarsi una nuova saldatura tra operatori e Comune. La Regione Umbria e il Comune di Orvieto chiamano a raccolta le forze culturali nazionali e riaprono lo spento dibattito sui musei archeologici, nell'intento di collocare, nella giusta prospettiva i problemi dei musei locali (6).

Anche sul versante dell'arte contemporanea, al molteplice ed un tempo solitario impegno della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, e nel momento in cui si delineano situazioni di crisi nelle grandi istituzioni (Biennale, Triennale, Quadriennale), si vanno affiancando da anni le iniziative dei musei comunali esistenti (Torino, Bologna, Ferrara, Livorno), nuove strutture (Pistoia) o progetti di nuove sedi (Milano) o gigantesche imprese espositive, come quella di prossima apertura al Palazzo delle Esposizioni di Roma sugli ultimi vent'anni di produzione artistica: una fatica che è costata la vita al compianto Nello Ponente.

Vi sono, infine, segnali di un felice superamento della sterile opposizione centralismo-decentralismo, intesi come soluzioni esclusive, antitetiche, inconciliabili, come facciata istituzionale dell'altra antitesi, tra arte colta ed arte popolare. Una visione più dialettica e più complessiva si fa lentamente strada. A questo stadio del dibattito, che è rifiuto di manomettere i musei ereditati, di smobilizzare sedi centrali, storicamente strutturate della *forma museo*, ma è anche rifiuto di accettare la celebrazione, la separatezza, la centralizzazione come unica dimensione, si può ricondurre la proposta avanzata da Canella: il *museo metropolitano* (7). Tale proposta è il frutto tipico della riflessione sul disagio della grande città, sul malessere della metropoli, appunto, disgregata, caratterizzata da un centro storico — evidentemente non decentrabile, ma denso di istituzioni deputate alla funzione culturale — e da periferie deprivate e condannate al dopolavorismo. Di qui l'immagine, la proposta di un museo che spande, che si prolunga all'esterno, sul territorio, non materialmente come migrazione di opere o meccanica multipli-

cazione modulare, fino al museo di crocicchio, ma soprattutto come percorso, come attivazione di un circuito di opportunità culturali, come confronto ed integrazione nel contesto urbano con altre e diverse funzioni. Nella crisi di alcune grandi speranze collettive, i temi dell'identità e delle radici riaffiorano ovunque. L'impegno a rendere comprensibile, percorribile, abbracciabile con lo sguardo la propria storia e le strutture materiali che ne oggettivano ancora la traccia, si esprime nell'intenzione, sempre più ricorrente, di trasformazione delle Civiche raccolte: là dove vi è maggiore consapevolezza dei rischi di avventate ed incolte operazioni di ammodernamento, si parla piuttosto di *museo della città*. Il termine è ancora ambiguo, gli orientamenti diffusi, i progetti ancora generici. La cosa può allarmare, se si muta la scala dal piccolo o medio centro alla dimensione di immense, densissime città-museo come Roma o Venezia. Ma appare del tutto legittima, anzi un obiettivo di grande significato civile, se viene intesa come centro di moderna documentazione della storia della città, come rinvio a percorsi e visite, più che come ulteriore, aggiuntivo luogo di raccolta di oggetti, magari tratti da altri musei. Quanto possa essere ciclopica ed impegnativa una siffatta impresa, lo dimostra l'esempio di Londra, che è divenuto un confronto obbligato per ogni proposito di museo della città. Un confronto obbligato, al di là del plauso o del fastidio per questa o quella soluzione didattica o espositiva, perché realizzazioni di quella portata hanno alle spalle una organizzazione sistematica della scienza e dell'informazione culturale, decenni di archiviazione di dati, esercizi di specialisti. Condizioni lontane anni luce, rispetto alla nostra tradizione, agli strumenti che oggi abbiamo a disposizione, ai metodi di lavoro che praticiamo. Il discorso sugli strumenti non può, infatti, riguardare la sola comunicazione. Deve in primo luogo (priorità nel tempo, priorità nel percorso metodologico) riguardare una documentazione puntuale di ciò che attualmente produce la sperimentazione contemporanea; una conoscenza moderna di ciò che abbiamo ereditato, cioè anche capace di misurare la quantità, di padroneggiarla, perché essa non resti indistinto e rovinoso sedimento che ad ogni istante minaccia di crollarci addosso.

(1) In R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in *Il Contemporaneo*, a. 11, n. 18, 30 aprile 1955.

(2) Per una rassegna bibliografica si rinvia alle liste in calce a A. Emiliani, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, vol. I: *Documenti*, Einaudi, Torino 1973, e, dello stesso autore, *Storia dell'arte italiana*, vol. I: *Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979; e quelle dell'aggiornatissima rassegna *Capire l'Italia*, edita dal Touring Club Italiano e curata dallo stesso Emiliani, in particolare il vol. III, *Il patrimonio storico-artistico* e il vol. IV, *I Musei*, Milano 1980; in campo archeologico, si segnalano come esempi non frequenti di attente ricognizioni e indagini museografiche: P. Moreno, *La Galleria Borghese*, Le Sculture, Roma 1974; A. Mansuelli, *La Galleria degli Uffizi*, Le Sculture, Roma 1958; AA. VV., *Storia del Museo Pigorini*, Roma 1976; S. Curti, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino 1976.

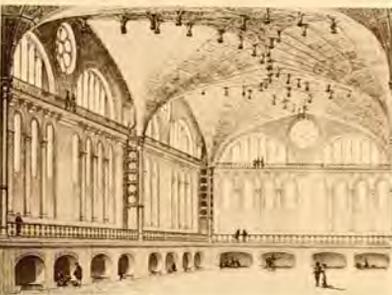
(3) G.C. Argan, *La crisi dei musei italiani*, in *Ulisse*, a. XI, n. 27, autunno-inverno 1957.

(4) Cfr. T. Maldonado, *Sul museo*, in *Casabella*, n. 443, gennaio 1979.

(5) Cfr. C. Aymonino, *Monumento, architettura moderna, città contemporanea*, in *Casabella*, n. 454, gennaio 1980.

(6) Cfr. il Convegno *I musei archeologici. Realtà, esperienze, strutture e programmi*. Per una politica dei musei locali in Umbria, Orvieto, 29-31 gennaio 1981 (atti in corso di stampa).

(7) Cfr. G. Canella, *Per un museo metropolitano. Invenzione transito depositivo*, in *Hinterland*, a. 1, n. 4, luglio-agosto 1978.



1. J. Ruskin, *Dettaglio dell'abside della Cattedrale di Pisa*, 1872. 2. E. Viollet-Le-Duc, *Progetto per un Hôtel de Ville*, 1863 c.: sala con volte in ferro. 3. Palazzo delle Debiti, Pa-

#### Carlo Cattaneo, 1839

L'architettura non deve restringersi ad immaginare le nuove opere o a cominciarle, ma deve eziandio saperle compiere, ed anco conservare con opportuni restauri. Una nazione novella che sorge sugli spazi delle vergini foreste, può non pigliarsi pensiero che del *fare* e del *nuovo*. Ma in una terra come l'Italia, l'istoria della quale si smarrisce nelle tenebre del tempo, e che sulle sue costruzioni porta il moltiforme impronto di una sequela di secoli, la conservazione dei monumenti diviene un'arte tanto più doverosa, quanto maggiore è lo studio e il rispetto che la culta Europa dedica alle opere nostre antiche in paragone delle moderne. Bisogna bene che le nostre città conservino qualche traccia del passato; altrimenti la sola incomoda atrocità della loro pianta le distinguerebbe omai da quelle città improvise, che ogni giorno si tracciano colla corda attraverso le selve del Mississippi. Ma perché il restauro o il complemento non diventi opera di guasto e d'estermio, è mestieri che conservi al monumento la sua indole propria e nativa. (...) Da quanto abbiamo detto fin qui esce chiaro il principio che noi fermamente professiamo intorno ai restauri. Noi crediamo bensì che l'età nostra, o almeno la nostra nazione, debba edificare per sé, con pure forme, affini quanto si possa alla greche ed alle romane, come vuole il nostro cielo e l'origine della nostra stirpe, della nostra lingua, della nostra civiltà. Ma crediamo con pari fermezza che quando non edifica il nuovo, ma compie l'imperetto o ripara i guasti della malevolenza e del tempo, debba conformarsi docilmente e fedelmente allo spirito dell'opera, affinché ogni tempo appaia nei monumenti suoi quale è stato, ed abbia dalla posterità la sentenza che merita secondo le opere sue.

(C. Cattaneo, *Del restauro dei monumenti e della loro conservazione*, in *Il Politecnico*, a. I, fasc. II, gennaio 1839)

## HINTERLAND 21-22

march-june 1982

### ENGLISH contents

Memories of function and fragments of representation <i>Guido Canella</i>	2 (here 1)
<b>For an ecological approach to the museum:</b> The «Milan and its Museums» Congress:	4 (here 3,5)
<b>Papers read by:</b> 4. <i>Guido Canella (here 3)</i> 10. <i>Tomás Maldonado</i> 14. <i>Daniel Abadie</i> 18. <i>Maurizio Calvesi (here 5)</i>	
<b>Documentation:</b> 5. The museum-settlement 7. The city-museum 9. The museum as memory 11. The museum from a journey 13. The museum-programme 15. The museum-temple 17. The museum of the arts and crafts 19. The museum-laboratory 21,23. Towards a universally valid model? (edited by <i>Heidi Hansen</i> )	
<b>The widespread museum:</b> Seminar:	24 (here 7,8,10)
<b>Papers read by:</b> 24. <i>Fredi Drugman (here 7)</i> 26. <i>Alessandra Vaccaro Melucco</i> (Architectonic culture and museological culture) (here 8) 28. <i>Augusto Rossari</i> 31. <i>Ignazio Gardella</i> 40. <i>Egle Becchi (here 10)</i> 42. <i>Francesco Pagliari</i> , <i>Fulvia Premoli</i> 46. <i>Fulvia Premoli</i> 50. <i>Francesco Pagliari</i> 54. <i>Gabriele De Vecchi</i> 56. <i>Giovanni Pinna</i> 60. <i>Lauro Casadio</i> 62. <i>Giancarlo Santi</i> 64. <i>Lionella Scazzosi</i>	
<b>Documentation:</b> <i>The museum of museums:</i> 27. Italy in the fifties: the controversy over what is legitimate 29. Italy in the fifties: virtual space 31. Italy in the fifties: «tone on tone» 33. Italy in the sixties and seventies: staging and multivalent interpretation 35. Italy in the sixties and seventies: revise or refound 37. Italy in the seventies: the national artistic heritage between preservations and reinvestment 39. From the tradition: interpreting, recomposing and handing down (edited by <i>Heidi Hansen</i> )	
<b>Documentation:</b> <i>The widespread museum:</i> 40. The educational role of museums and the teaching of the cultural heritage 42. Enclosed structures, interior and exterior spaces 44. Identity from place to place, case by case 46. Scientific equipment and its availability for the masses 48. The central institution between integralism and schizophrenia 50. Agriculture and industry in separate fields? 52. Models for museum visiting and experimental tests 54. Where to apply subsidiary artisan activity? 56. Nature in reproduction 58. Nature observed 60. Between cultural programming and spontaneity 62. Active ritual and artistic patrimony 64. The collective memory on new conditions	
<b>Milan: the Garibaldi project</b> <i>Fredi Drugman</i> with <i>Fulvia Premoli</i> and <i>Luca Basso Peressut</i> (edited by <i>L. Basso Peressut</i> )	66
<b>Books received</b>	74

*Guido Canella*

I must confess that I improvised the title of this paper on the telephone, when I still had no clear idea of what I was going to say. For an architect to talk about project designing would seem to be obvious. But with this rather obscure and perhaps ambiguous title I meant to force myself to take an aesthetic stand. But this is not so easy. A long-standing tradition demonstrates how obstinately architects tend to trace their aesthetic principles back to compulsory factors and general requirements. All their efforts would seem to aim chiefly at demonstrating that their deductions are logical and reasonable. Although I should have liked to, I cannot claim to have successfully avoided this search for an alibi.

Forever engraved in my mind is a line that Mejerchol'd wrote in one of his letters in 1908: *If the theatre of our day manages to survive, it must be because it still contains the sap of life. Kill it, if it is a hopeless case, but strengthen it if there is still some life in it.* And this is as far as my own optimism goes regarding the future of planning. More than twenty years ago, along with a few masters and others of my young generation, I was accused of sabotaging, from the inside, the battle for modern architecture in Italy, just when it was beginning to overcome the resistance of the conventional-minded public. However, the truth of the matter is that with time modern architecture quite naturally achieved a full and resounding success, and that its culture, in a general sense, nourished whole generations of professional architects, and was decisive in dismantling the last bulwarks of resistance in city and state bureaucracies and in the building trade. The settlement function and the representation of this function have, therefore, prevailed in «modern» terms. And these terms, conceptually and operationally, have become part of the culture of consumers, entrepreneurs, administrators, etc. But perhaps we are all here because we do not recognize ourselves in this order of planning.

Let us imagine that we have been asked to overcome the uncertainty and contradictions that afflict our culture. What remedies should we propose? And for what ills? We have only to look around to see that from inside the world of planning the prevailing trends are the right to *embellish* and the duty to be *functional*. And on closer examination the alternative — although schematic to the point of banality — substantially reflects the terms of the debate now going on.

In the first case, it is believed that society is capable of organizing itself physiologically. The state of physical crisis that it is experiencing is acknowledged to be endemic; it is almost always considered lethal, but at the last moment it proves capable of prolonging its life with its miraculous adaptability: with its abandonment of scientific acrobatics, project design would seem to have nothing to do except to embellish architecture whenever the occasion arises. In the second case, that of functional duty, one need only recall how widely it was implemented after the anguish of modern town-planners in contemplating prospects for the development of metropolitan areas and the consequent phenomena of congestion, commuting, poor service, distortion of social relationships, etc. In this case I'm not quite sure to what extent the economic crisis we are now experiencing has had an influence (although it remains to be seen whether it is merely a temporary recession or a permanent state that we shall have to accept as such), but what is certain is that all the prospecting has been a failure. Indeed, decisive reversals of tendency have come about «spontaneously» (the huge drop in immigration, the greater diffusion of settlements, the recupe-

\* A transcription of a paper read during the day dedicated to *The main problem areas in current planning* at the International Congress on problems of contemporary architecture «Critica 2 - Architettura, istituzioni, potere», held at Montecatini Terme from 27 to 30 May 1982. The paper briefly summarized a number of observations made in the article *Towards a critique of the functional rationale*, published in the 19-20 issue of this review.

ration of medium-sized towns, etc.), all of which were harbingers of other and quite different problems: the overcrowding of a few services (for example, in public education), the ageing of populations in the urban centres, the progressive return to individual styles of behaviour, but also the impetuous rush to collective forms of consumption (shows, exhibits, games, etc.); and, lastly, the need to consolidate the centralization and pairing off of metropolitan areas such as Milan and Turin, without which we risk — they say — being thrust aside in the competition among the European «strong areas» that decide everyone's fate.

What appears to have been of greatest account, then, is not so much an ideological and technical capacity for emanating prescriptions as the physiological layout of a settlement and the ecological resources of society. It might be objected that progress has indeed been made on the part of the culture of functional prescription: in the first place, a much less «prescriptive» zoning system inside and outside buildings; again, the safeguarding of historical centres, the rehabilitation of decaying areas; the development of natural parks, the distribution of guaranteed standards of service, decentralized administration and, above all, the spread of a participatory awareness of housing and urbanistic problems by means of the mass media (newspapers, television, etc.).

Let us try to assess the effects of this direct and participatory consumption of the right to the city, realistically and unemotionally: houses, services, places of work, transport, historical centres, and parks are by now popular subjects, which are not only the object but the «foreshadowed» object of everyone's expectations. In the housing sector, jointly-owned and single-family models are those which most correspond to people's expectations. In matters of services, places of work and transport, where rights prevail over the duty to make choices, guarantees of proper functioning are being called for, because collective functions are in effect interpreted as extensions of private ones: at any rate, they have to correspond to virtual corridors and terminals in which already in force are the lubrication of mechanism, smoothness of operations and persuasive images. Historical centres and parks, however, have been entrusted, respectively, to one's historical and ancestral memory. The very notion of *cultural goods* bears witness to a tendency to an often general and indiscriminate museological approach, to the displacement of instruction from the present back to history (in an excoriated past in which history still enjoyed an authoritative and dominant position), or to its reduction today to the level of a purely domestic service.

There is no point in trying to conceal it: these effects betray the «heroic» presuppositions underpinning the Modern Movement. Recent history and historiography have explored the various components of its ideology. But there can be no doubts about a certain number of its principles. About *competence*, for example, as in processes of production in which, technologically and methodologically, counter-checks are not allowed; or about unified *central authority* to which, for the sake of future advantages for the collectivity, current sectorial interests have to be sacrificed.

Democratically administering the territory has come to mean governing with no regard for class interests or even for those of competence, while catering, with suitable adjustments, to a consensus and to the requirements of the market. Indeed, nowadays both public and private clients assume that they know how to manage the procedures of producing architectonic goods even better than the architects themselves.

Personally, I do not believe in the uneasy conscience of the Modern Movement between the wars, in its ambiguity, or in its fully-conscious and deliberate dissolution in Utopian thinking. A few critics — and more recently Fernand Braudel, in an article published in the *Corriere della sera* from his *notes on history* — claim authoritatively: that history also consists of *ifs*; that a deterministic approach to the development of any social system is cheap historicism; that is, *the poverty of historicism*, as Popper paraphrased it. The Modern Movement has all too often had to come to terms with

reality to delude or disillusion itself. Its natural interclass ethos was «technologically revolutionary» enough not to be confused with ideology: as is proved by its approaches with quite different regimes up to the last war. It is only misleading to claim that planning was unable to keep in step with production. An interesting anthology entitled *L'arte di edificare - Manuali in Italia 1750-1950*, edited by Carlo Guenzi and recently published, is enlightening and thought-provoking in its demonstration of how whole generations of engineers and architects in two centuries managed to articulate and particularize planning in an almost unending series of cases and subheadings. I would say, instead, that what the Modern Movement lacked to become a true civilization of settlements was the linear development of the industrial revolution — that is, a rigid relationship between production and consumption. The surprising ability of Capitalism to convert itself, to contradict itself, and to regenerate, has smashed the rigid beliefs of the Modern Movement, breaking them down into small and only superficially persuasive functional mechanisms: the symbol — or rather the *ad* — of greater efficiency and more widespread comfort.

If nothing can be done about this, then we must agree with those who advocate dissolving planning in a rationale of pure distinctive image in the market, of symbolic status in the home and settlement, and of delegation of individual or group representation to the architect-artist (for example, through the aesthetic vernacular of industrial design or of post-modernism). Which brings us back to the rationale of embellishment.

But this should not unduly frighten anyone, because planning in architecture involves the combination of two phases which, in other disciplines (such as music), are more often than not quite distinct: *composing* and *interpreting*. Architecture today may be compelled to restrict itself to pure interpretation. And it wouldn't be the first time. Among the historical writings on the origins of the Modern Movement there is an interesting lecture held in 1969 by Nikolaus Pevsner on Ruskin and Viollet-le-Duc. Setting aside for a moment the decisive contextual components which differentiated the appreciation of Gothic architecture in England and France, it may be useful here to consider the different theoretical approaches to revival adopted by these two personalities. Assuming full responsibility for this schematic account, in an age of transition, I would say that for Ruskin it was important to keep an unchanging artisan scale in the decorative work of a plan, in order to guarantee both quality and variability to a figurative civilization; for Viollet-le-Duc it was just the reverse: temporary adherence to given figurative data kept constant, so that planning could make the necessary inventive leap to an industrial scale. Even if they were both hauled before some ideal Court of Progress, I don't see who today could accuse either one of these two theorists of being anachronistic. Is this all for the best, then, with embellishment planning and, in more timid cases, beckoning behind prescriptive algorithms used as a pretext? Once we have realistically sounded the depths of this awareness, we can only try to re-emerge, accumulating thrust from what epistemologists call *heuristic procedure*, using history not deductively but analogically in planning.

Among the many possible notions of *modern architecture*, the most classic is the one which identifies it with the area of functional prescription. According to Lodoli's suggestion, handed down to us by Algarotti in the middle of the 18th century, *Nothing should be put in a representation, unless it has some true function*. This functionalization of planning has been assumed to be generally valid. But from the very beginning it appears to be interpreted differently, depending on whether one sees it from town or country, where of necessity it ends by spelling out ever more minute and superstructural cases.

But it has already been claimed that the industrial revolution could have been piloted by the countryside (as in England) or by the city (as happened later in France after the Revolution), for it is now becoming clear that even within each class there were strong differences as to what strategy

to adopt. Setting aside England, where it was the country gentry which gradually changed over from a mercantile agricultural economy to an industrial structure, in France itself the *revolutionary architects* (Ledoux, Boullée) can be considered such in a monarchist-populist context, backed by physiocrat and liberal intellectuals, who called for widespread industrialization as a means for recuperating the countryside.

This, then, was a functionality directed towards a *rural revolution* of a kind that succeeded in England and failed in France, where the city, with a conveniently reduced population, was relegated to the role of a sort of Acropolis, with a mainly ritual and representative function. In fact, while the archetype of Ledoux's projects could be found in Palladian villas — whose functional double lay in the impression of a qualitative leap towards an agricultural concern — Boullée's projects seem to be dedicated to a city with a reduced population, and to have been blown up to the dimension and significance of a temple representing institutional centrality. Recourse to *ad figuram* classical idiom (in this case, to the very threshold of that canonic inscription beyond which the deformation would alter its iconological significance), lack of detail, and the use of overwhelmingly geometrized schemes all characterize his projects. They may be taken as invariant figures in a representational quest lasting throughout the 19th century and prolonged into our own century, in which the notion of *realism* is inextricably bound up with both classical and romantic culture. All these characteristics demonstrate a functionality which is non-deterministic, much more discontinuous, not subdivided into interior and exterior, still strongly ideal and yet concretely involved, for as much operational activity as the disciplinary rules of planning can legitimately admit, in a process of radical transformation of conventional behaviour. So that while in Boullée's plans the classical framework seems to have been employed so as to guarantee order in his extra-large-scale works with a memorial function, in Ledoux's work it seems to have been employed in such a way as to effect a courtly transformation of the instrumental bodies (the trunk of a pyramid, of a cone, a pavilion, etc.) now being used in rural constructions (the chimneys of brickyards, windmills, silos, etc.). It was quite right, then, to call purist classicism *revolutionary*, because it was not so in any reductively metaphorical, analogical, or allusive sense, but in a concrete sense, to the point of a potential operational position if one contextualizes the planning of the architects who practised it in a plan bound to upset relationships in production and among the social classes as overwhelmingly (though from the other end of the social scale) as the one practised by the dominating urban middle-class.

This digression is meant to alleviate some of the excess ideological baggage attributed to modern planning, because, actually, it has tended, concretely and operationally, to place itself at the service of the industrial Revolution, although with differentiated strategies which conferred hegemony on either town or country. It is no mere chance, then, that prior to any revolution intending to transform means of production, there had to be a reversal of the dependence of the town on the country. And this was the case, too, during the heroic years of the Russian Revolution, with the trend towards disurbanism and the *out-of-scale* urban plans of the constructivist architects.

But I don't think that revolutions are a matter of nostalgia and that it's the business of architects to evoke it. Instead, I believe that in order to be given more importance, to be once again the prerogative of true architectonic competence, planning must make its choices; choices regarding prospects capable of making aesthetic schools cohesive and comparable, which would otherwise be condemned to undertaking small-shops, to personalism, and to solipsistic self-centredness; choices which might involve the risk of incomprehension on the part of public and private clients, and perhaps even the users of this planning; but how many of their expectations are nothing but prefabricated constructs based in standards circulated by a reductive culture which is particularistically com-

pensatory and, by now, needlessly defensive? This latest in a long line of crises afflicting our civilization would seem to scale down somewhat the exclusive locomotive role attributed to our industrial city, as well as its extreme centralization, hitherto considered an indispensable ingredient of any development plan. Why, then, shouldn't we reverse our viewpoint, beginning with the significance of the whole territory which the crisis has been gradually re-evaluating? But lest anyone think that I am simply babbling of Arcadia, let me say that I am thinking of a way of planning which, by trial and error, would largely sum up the responsibility for designating the territory, point by point, casting aside stereotyped models and laying it out in original terms dictated by the need for a new contextuality. We might even venture to suggest a few traits of this reversed perspective. For example: finally superseding the opposition between the *historical centre* and *natural environment*, divided by the amorphous *no man's land* resulting from recent expansion, through the rehabilitation of urban enclaves of the surrounding territory; a more indeterminate functional layout, with more typological and figurative imagination in human engineering; costs and use values calculated with less particularized parameters; more discontinuity and a less discriminating layout in housing settlements, with services not distributed in clots but diffused like a solvent for now sclerotic monofunctional cultures (productional, residential, etc.); and through this integration, the recovery and diffusion of a living monumental look as an antidote to the reduction of culture to the domestic level, to the transformation of our historical tissue into some sort of urban museum, and to the mythicization of the concept of an uncontaminated nature.

#### Milan and its museums

Congress promoted by the Cultural Commission of the Milan Federation of the Italian Communist Party at the Circolo della Stampa, Milan, march 17th 1979, with Vittorio Korach (as chairman and starter of the works); Licia Riva (introduction). Papers read by: Guido Canella (*Museum and territory*), Flavio Caroli (*A proposal for artistic activities and for the museum system in Milan*), Marisa Dalai (*The structures of the research*), Fredi Drugman (*Museums: lacking laboratories for University?*), Tomás Maldonado (*Museum and culture of transition*), Enrica Morini (*The museums in Milan: the present situation*), Alessandra Mottola (*The Law n° 39/1975 and the regulation of the museums in Milan*), Guido Zucconi (*Problems of localization of a museum system*). Interventions: Daniel Abadie, Lodovico Belgiojoso, Carlo Bertelli, Mercedes Garberi, Giuseppe Panza di Biumo, Giovanni Pinna. Conclusions: Maurizio Calvesi.

#### Guido Canella

I must first of all apologize for two lacunae which are present in my contribution here. The first regards the fact that I shall not offer here any information concerning the degree of evolution reached by museum regulation, entrusting this task to the relevant specialized literature — the contributions of two Milanese journals help here, published almost at the same time, and one of which — *Casabella* — I have here before me — while I shall, however, concentrate my attention on those structural elements of the museum which tend usually to remain hidden; viz. the more complex question of the productive use of culture, and the progressive phases of the participatory democratization of knowledge, which, by means of co-ordinated organization, may be gained, and for which museums, even in Milan in this period, have become a significant paradigm, though often negatively so.

I should like to say — only by way of brief mention — that by the *participatory democratization of knowledge*, I certainly do not mean reduction and divulgation in a populist sense, but the tendency to involve and incentivate both creative and operative processes. This is because still today, the iconoclast furies of Ludditism and of the ephemeral having been undergone as the lesser evil, the reputation of lese majesty is attributed to any attempt to question the social destination of, or ways of using, the traditional institutions (almost as if their identification contributed to undermining their authenticity, and to compromising the objectivity of conservation). This then leads back to the re-establishment of the Enlightened-Romantic axiom which refers univocally to the individual, as opposed to society, as given *a priori* to be rational and universal, and as such inviolable.

In this connection, I should like to recall a report from Paris by Alberto Asor Rosa, on the *Centre Pompidou*, in which the ambiguity of conceiving the museum as an indefinite and omnivalent function is left behind, in order to enter directly into the merits of the differentiated strategies induced by the varying of its typology. Asor Rosa wondered if the culture practised by the Left in Italy, by adopting artisan models, the single model of maximum decentralization, did not prejudicially assume the role of a corrective, a solvent, whilst the conditions, the subjects and the effects of concentration were still lacking: that totalization and that selectivity of culture corresponding to industrial and mass organization (to be found precisely in the case of the *Centre Pompidou*). I believe that the interrogative posed by Asor Rosa was important, because, for once, it was stated in explicit terms, thus creating the premises for avoiding that series of ambiguous and even contradictory commonplaces produced on proceeding by schematic and symmetrical logic. This by maintaining, for example, that the museum system should favour decentralization, in favour of a more participatory action of culture; yet at the same time, that it should operate in order as to not dismantle those centralized institutions intended for the conservation and transmission of artistic patrimony. The question, and the implicit answer which Asor Rosa supplied, — with which I should point out immediately that I do not agree — thus had the advantage of rendering extreme, and therefore dissolving, that ambiguous instance of organizational polyvalence and typological polymorphism, by issuing an unequivocal *aut-quit*: either account for the processes of massification and concentration in a culture which is by now industrialized, and thus act with the times; or maintain anachronistic conditions of artisan resistance, resistance which, precisely because itemized and dispersed, is so fragile.

As far as I am concerned, I believe that an exclusive alternative is only apparent, as a realistic answer (and thus scientific), is perhaps to be found in the dialectical combination, situation by situation, point by point, between two different tensions: that of consolidation on the one hand and diffusion on the other; that of discontinuity and movement on the one hand, and that of the organic and sedimentary on the other.

The second lacuna for which I should like to apologize, regards the fact that I shall not offer considerations here as a «specialist», but rather as «militant» in university research. In this latter, we normally approach the theme of planning not in a predetermined and prefigured way, but as an essential, to be redefined on each occasion in the territoriality (environmental, functional, cultural) of the present moment and of tradition, as well as in the areas of accessibility offered by this. From this point of view, behind the constancy of the museum category, and of its institutional properties, (static nature, conventionality, deposit, inventory, exposition, and reference to a metaphysical past, on occasions even metaphorically), an intricate web of improper variable dynamics proliferates, which differentiates from it the typical nature of planning which is reasoned case by case, and site by site.

*The Misery of Historicism* — in Karl Popper's apho-

ism, and in the ancestors of the Frankfurt School and of the *Annales* — can thus be reformulated as the *misery of objective and institutional conservation*; rather of a conservation which is isolated from the wires of a «tendentious» and transitory circuit, and proposed as a neutral and universal operation of reproduction, or evocation of a presumably authentic past. Thus it is precisely the need for a historical, and not historicist, essence, which demands from the planning element of a museum the declaration of an individual contextual identity *hic et nunc*. It is necessary to bring this specific and variable identity to light in the past, for our present.

\*\*\*

I should therefore like to recall, very schematically, and only *pro memoria*, some historical cases met during research.

Let us take, for example, Milan Cathedral. This was in fact an operating museum, and furthermore a *Centre Pompidou ante litteram*, as far as concerns condensation and transmission from a distance. In the course of the centuries, first of all as a project in progress, and successively as a construction site, it served to recall qualified handworkers, craftsmen, technicians, artists and architects from throughout Central Europe. This was a technological turning point, which Milan was taking, via the Cathedral, in order to maintain, also in production, a determining role on the European scene. In this sense, we can better explain — I believe — the choice of a late Gothic palimpsest in a period when the undisputed affirmation of local Renaissance models was taking place in Italy. Why did Milan choose late the expression of Gothic «heresy» which was being affirmed beyond the Alps? In order to conquer those new markets, the Cathedral became a *museum*, and at the same time a *school* and *laboratory*, where the culturing-process was passed on to the working forces, with a view to that take-off of the Milanese workshop, which succeeded in imposing itself on the major markets of Europe in the XVth and part of the XVIth centuries, until the great recessions which followed in the wake of changing relations of production, invasions, plagues, etc. From the first half of the last century, Thomas Hope and Carlo Cattaneo succeeded in explaining — in a different way from successive historiography — the structural connection between the fortune of the Lombard style and the affirmation of mercantile proto-capitalism; and after some centuries, the need to graft the International Gothic style on to the Lombard one. In any case, it should be sufficient to recall how it was the workshops of the Cathedral and the Ospedale Maggiore, which forced and enlarged the system of water transport, a fundamental support of the Milanese economic system, from Lake Maggiore along the River Ticino as far as Milan, where the landing of construction materials was organized.

Let us take the case of the Ambrosiana, where it is not so worth while dwelling upon any presumed conformist encumbrance placed on culture by the Counter Reformation, though many have attributed its origin to this; rather it is worth examining how, with the Ambrosiana, founded by Federico Borromeo at the beginning of the XVIIth century in order to consolidate the realistic «down to earth» approach traced by his brother Carlo, education in how to render functional surviving resources was intended to be applied in order to escape the recession through the conversion of relations and means of production still in use in the Milanese workshop. It seems to me improper to consider the Ambrosiana, its collections and its cultural «dirigisme», if these are not referred to the implications of building policy, which first Carlo, and then Federico followed in the whole of the Milanese diocese; if these are not set in relation to the Sacri Monti, where it happened, perhaps for the first time, that there was a real productive link between erudite and popular culture, between urban inventory and rustic creativity. This deserves meditation, because the building and urban policies of the Borromeos spanned the period of *disurbanization*, making «a virtue of necessity», as it was necessary to direct a part of the handworkers qualified in the capital towards the country, 3

and safeguard their professionalism, whilst waiting to reorganize territorially, in a new relationship of complementarity with the country, Milanese manufacturing.

Let us take the case of Brera — which presents certain curious analogies with the situation which the life of Milanese institutions is today undergoing — when Marie Theresa and Joseph II apparently liberalized city culture, entrusting its management to an architect, Piermarini, and his circle. In this way, the Academy of liberal Fine Arts came under the Jesuit School, already a university in a certain sense, since it contemplated at the same time the presence of diverse interests and diverse study areas: an astronomic observatory, a botanic garden, a library etc. Yet the neoclassical re-founding of Brera should be noted with a certain circumspection, since cultural *laissez-faire* also meant disconnection or uprooting of the work of certain aggregative processes, which also affected intellectuals on the road to ethnic and national claims; it is true that Pietro Verri could write to his brother Alessandro that Milan, with the new organization of Brera, was finally speaking with a cultured language adapted to the needs of the middle classes, finally on an international level. The Academy also meant leaving behind the exclusive atmosphere between the walls of a baroque Palace, in order to extend with a certain continuity via the architectural corpus, that regal-bourgeois decorum which was functional in the project, in part realized, of inserting Milan among the capitals of European culture. Thus in 1921 Giovanni Muzio, protagonist of the Milanese Novecento, could note how Neoclassicism had been limited to a movement of an intellectual and middle class *élite*, unrelated to the tastes of the lower classes who had remained linked to the ideas of the Baroque period.

These and other cases, (both Milanese and non-Milanese), seem to me to argue against an evolutionist interpretation, and rather credit the interdependence of museum models with the structural elements of artistic production and cultural diffusion.

\*\*\*

Nowadays, the diverse museum systems adopted by more high, advanced nations (W. Germany the United States, England, France etc.), tend to be compared as though each of these expressed absolute models of logistic and functional adaptation to necessity, whilst I believe it to be more probable — and some proof has been obtained on research — that these museum systems reflect processes which have historically taken place, (and thus inseparable), in the area of their respective cultures, with the changes in the relations of production. A greater democratization of culture — in the sense which I referred to above — has thus been affirmed in the nations where relations of exchange have been the most intense, and where culturalization of the working class has taken place as a necessity in function of the progress in those relations of production.

In this direction too, certain considerations cannot but seem schematic, but — I hope — exemplary. In England, the precocious introduction of capitalist relations in the country with the spread of enclosures and the elimination of a decisive basis of sustenance for the peasant class, established from the Revolution of the XVIIIth century, determined that assimilation of the aristocracy into the agrarian middle classes, regenerated on a financial basis, and which adapted, with the availability of a new labour force market, these same capitalist criteria to the process of industrialization. Thus the contributions of ideas which characterized the development of English culture with a certain constancy, (Empiricism, Naturalism, etc.), as extensions of the country towards the town, established that «continuity in the discontinuous» which in aesthetics gave place to the poetics of the Picturesque, so long and so profoundly stated. On the other hand, the need for physiological growth of accumulation and investment, linking the destinies of entrepreneurs and workers strictly, though not without conflicts and contradictions, contributed to a notion of culture which was more instrumental to production, and thus practically more scientific

and experimental. Discontinuity and movement were at the basis of the asymptomatic nature which led Hans Sloane in 1753 to leave a library and collections of natural science and antiquities as a legacy to the King of England, who, in 1759, opened the first public state museum in Montague House, known as the British Museum.

France, still on the threshold of the decisive revolution of the XVIIIth century, was in backwards conditions with respect to the relations of production adopted by English capitalism. Here the aristocracy, emarginated from the organization of business by then, through the Enlightenment and Encyclopaedism, attempted too late to impose a qualitative jump of Anglo-saxon stamp, or a model of political and cultural unification and integration. This design, which was never realized, (and in which the so-called *Revolutionary Architects* took part, with their utopia of a city-acropolis and widespread industrialization in support of agriculture), had hoped to outflank the urban middle classes through an alliance with the rural classes, and above all with the agrarian middle classes, with the containment of income due to rank, and the profits of the intermediaries between foodstuffs from the country and their destinations in the city-consumer. The formalized asset of this design was taken over precisely by the rising middle classes, and given a function in the institutional organization following the Revolution, thus giving way to the superstructures of metropolitan France, with centralization around the capital and provincial centres. The city-trade market of the English variety thus stood in contrast to the centralized and administrative French type, where the organization of the cultural system led to sectors and specificities available according to a rational and progressive criterion of utility. During the Directory, there was a debate between the supporters of a public museum which was diachronic and based on pure quality and the continuity of the «Beautiful», and those who proposed a historicist organization. In the end, museums of the «Useful» proliferated alongside that of the «Beautiful» — the *Louvre*, which had been planned before, and inaugurated after the Revolution. From the *didactic museums*, connected to secondary and professional education, to the *musées de l'homme* and the *musées sociaux* even though accomplished via strongly separated and hierarchical processes of acculturation, the effective democratization of instrumental knowledge was obtained. In the German States of the XVIIIth century, the Enlightenment and Romanticism were interwoven in a particular way. As opposed to England and France, where cultural instances were largely the results determined by structural and social mutations, here liberty and the primacy of the intellectuals were set first, in order to lend unitary spirit and body to the middle classes, which otherwise were divided amongst functionaries, militarism and local affairs. Although Winckelmann's classical ideals harked back to the identity between aesthetics and ethics in the Greece of the Golden Age, Lessing proposed a less stately and more realist Classicism, in order to push the middle classes into more organization and responsibility, with wider horizons of initiative and enterprise. The *Sturm und Drang* movement, not entirely without internal afflictions and contradictions, was a paraphrase of this class mission of the poetic personality of the artist. German culture propelled the middle classes in function of a unitary and collective idea of the State, rather than towards relations of production which had not yet been established. The first concrete postulate of this regeneration was at the beginning of the XIXth century in the *Altes Museum* in Berlin, planned by Schinkel. On this occasion too, in contrast with the historicist organization of the end of the XVIIIth century, Schinkel planned a vestibule of initiation, of *alienation* from the worldly, (according to a term, which, reversed, would appear later in German culture). Mercantile Berlin was reborn, also symbolically, via the goods depot situated on the island formed by the Spree, which transformed it from a city-barracks into the capital of a vast customs area. The *Altes Museum* arose linked to the goods depot as the symbol of the

structural and cultural conversion which had taken place. The decisive investment of the German middle classes thus centred on the models of formative and systematic nature, which were destined to affect the philosophical thought of the XIXth century, when acting in the concept of a unitary State and in the designation of the ruling class as a propeller, the latter moulded to share the agrarian, mercantile and military future of the former, as well as with the reparations imposed on France after Sedan, in the realizing of a powerful basic industrial system.

For Italy too, it is necessary to account for a reality and a history which obviously cannot be recalled in more than basic points. It is well known — thanks to the author of essential considerations on the behaviour of Italian intellectuals during and after the Risorgimento — that the formation of ideas and practical training of the national ruling classes took place completely extraneously from the life of the urban working classes, and especially from those of the country. Here, a kind of pact of survival between agrarians and peasants, marked by the mediation of the Church, relegated popular participation to levels of regional subculture, with the exception of certain, clearly limited areas where decentralized and widespread manufacturing had in part changed the relations of production. It should moreover be considered how behavioural homologation of the masses came about precisely through the late industrial development, forced on the North with the decisive help of foreign capital, only during the second half of the XIXth century, and, therefore, with less integrating effects than elsewhere. It is necessary to keep in mind this enduring differentiated dualism, because precisely this, acting across social classes, has constituted a chronic phenomenon still in the conflict today with every attempt to democratize Italian culture. The history of Associationism and the Workers' Movement must however be reconsidered in a less schematic and sectorial way, being less prodigal with the propertied classes in attributing to them a large part of the merit for initiatives such as the Popular University, the Societies of Mutual Help, or professional education, which constitute the attempt, perhaps timid yet professionally well directed, to found an alternative culture, left emarginated from production, and thus needing precisely here to be democratized and rendered operative. Meanwhile, noble poetic culture has remained above national life, an exclusive mirror of the middle classes affecting only the highest points of institutions. The museum problem is to be viewed, not diversely from the general problem of culture organization, in the specific reality of cultures separately located, and in their history in Italy, whatever the latter authentically was in the respective context. Universalizing models are thus no longer sufficient, however enlarged and diffused, such as a central museum, institutionally organized by the State, memento museums organized by local middle classes according to a patriotic version of the Risorgimento, and, though rarely and only recently, certain attempts to collect popular memorabilia (of the working class in industrialized centres and of peasant civilisation in rural ones).

The settlement configuration of our country has remained polycentric, even though the provincial centres have been decapitated due to the diaspora of intellectual groups. The formation of Idealism, on the one hand favourable to a process of alienation, on the other hand acted as guarantor up to the last War of the transmission of culture from the centre to the periphery. By attending Biennial, Triennial and Quadriennial Exhibitions, intellectuals from the provinces compensated avant-garde research against the prejudices of a conformist opposition, even if, above all in Italy, this often tended to state itself in solipsistic terms. It should be sufficient to think of research and organization experiences in other countries (for example in Germany: where the *Volksbühne* found in militant associationism the fundamental prop of an autonomous theatrical expression; where Expressionism and the *Neue Sachlichkeit* radicalized figuration for an operative encounter with production; where the professional education of the *Werkbund* took account of the contradictions

between industry and artisan), in order to see how anticipatory elements up to the point of rupture had found in these contexts a Workers' Movement and progressive middle class ready to accept them, to assume their colours, up to the point of flying their flag in the conflict of emancipation from a nationalistic and reactionary tradition. Let us consider with how much less vigour the impacts of analogous initiatives took place in Italy (for example, in the *Società Umanitaria* in Milan, where the most self aware apex was certainly formed). A series of appointments with civil history (the Risorgimento, the Resistance and the events of 1968) have supplied Italian intellectuals with occasions for civil conflict — directly and with ample involvement with the institutions; from all this, however, they have emerged the losers through abuse of their ambitions and lack of strategic professionalism.

To return to museum «territoriality», the safeguarding of cultural heritage should be held meritorious, above all when formed on creative levels, and not of indiscriminate and ambiguous conservation (of which even specialized institutions such as *Italia Nostra* are sometimes spokesmen); above all when such intervention proceeds from condemnation to reach articulate proposals. I think, however, that this practice, although necessary is insufficient; moreover it is strongly reductive when it is to the conservation of historical town centres, natural environments and museums that is exclusively delegated the responsibility of accounting for the historical dimension of landscape, furthermore subjected thus to homology by norms dictated by a technical system, without specific roots and identity. Centralizing, of interclass nature, and functionally omnivalent ideas of the city centre run side by side in this ambiguity, as a rehabilitative culture, in order to be authentic, must necessarily involve the productive ensemble of the territory, where the presence of monuments (old and new) re-occur structurally affronting needs which are of the centre as much as of the periphery and of the entire area of gravitation of the city. Under the auspices of the *Functional Tradition*, Anglo-saxon culture in the immediate post-war period guided the inventory of manufactured goods, and instruments connected to the Industrial Revolution, and intended to confer historical depth to the relationship between industry and functionalism. As in the English Industrial Revolution — as an ample area of literature shows — two extremes were affirmed: first in a diffused and gradual form in the country, and successively in a concentrated and violent form in the towns, the revolution permeated the context with polyvalence from the XVIIIth century onwards, softening the successive agency of rationalization of the Modern Movement. Different is the case, established a little everywhere and more recently, of *industrial archaeology*, where museum formation is destructured by building halts and substitutions of destination.

To conclude, I would like to paraphrase some current lines of tendency present in the debate over museum typology, reformulating them according to a conventional distinction between centrality and decentralization. A first subdivision might distinguish, very schematically, between *proper museum systems of concentration and position*, and then *improper museum systems of diffusion and movement*. From what has been said, museums of traditional conservation should be classified amongst the proper systems of concentration and position. Formalized according to an order progressively congenial to the Enlightenment, to Idealism, and to Positivism, and functionalized according to an articulation of the particular imparted by the hegemony of the urban middle classes, they seem susceptible to evolution only by internal logic: by refining the exposition apparatus, by physical expansion, or by organizational consolidation. Even their decentralization tends to be brought about by parthenogenesis: both in the case of taking place by branches of the central museum (dislocation of homogeneous departments), and in the case of being promoted by initiatives intended to rehabilitate particular manufactured pro-

ducts which would otherwise be recuperated only with some difficulty for the urban ensemble. Museums of *local history* and even those of *material culture* are also to be considered as the reduced expression, and the export format, of the urban primate, when they reposition according to a point of view of objects of utilization value, memorabilia, mementoes and instruments of conditions marginal to development. But in the proper museum systems of concentration and position today, prevails the museum model of cultural mediation (Beaubourg, Barbican etc.). This privileges, apart from the development of technical organization, concentration for maximum accessibility, capable of activating different sections at the same time, such that the latter, being integrated and superimposed, function autonomously according to several possible combinations. Behind the apparent institutional autonomy, the museum of mediation centralizes the organization of production, criticism and market, giving credit to a phenomenological («accidental» and «independent») version of the artistic facts, which uses an *en plein air* ephemere in a complementary way. Its typology tends to a large mechanism, leaves out of consideration a position (although pretending the need for a central one), and tends to decontextualize and dehistoricize itself. It is said, wrongly, that this model marks the passage from an artisan and individual museology, (and organization of culture), to an industrial and mass museology. But in reality, it is an interpretation of an extreme urban, service, centralistic and particular conception. Having suppressed any remaining semblance of rationality, initiation and alienation present in the Enlightenment model archetype (from Boullée's 1783 museum project to that of Terragni for the Danteum of 1938), the museum of mediation accentuates, to the point of caricature, the efficiency oriented image of consumer goods.

In contrast, (at times only nominalistic), to the proper museums of concentration and position, the improper systems of diffusion and movement should be assumed. We are dealing with a classification obtainable through the recognition of the propagation over the territory of museum presence with a character of historic-cultural homogeneity, which has taken place in a given context of inhabitant-settlement, at times in successive concretions. This is the case of historical centres of great monumental complexes, and of the extension of the concept of *cultural heritage*.

A «cultural revolution» able to balance up, or even invert the relationship of exclusive dependence of the country on the city, (always hoped for at the beginning of the great modern revolutions), re-arming the territory over differentiated and integrated productive resources, (primary, secondary and service), and conferring again a role of an *acropolis*, eminently institutional and representative, on the city would succeed in releasing our reasoning from the conditioning of the particular, by admitting greater functional indeterminacy, greater discontinuity in the settlement patterns, a less historicist code of communication, that is to say, less deterministic, and more operative.

In the meantime, the most authentic amongst the improper systems of diffusion and movement, which is capable of resisting a generalized and indiscriminate museum process, is that which we can sense in the potentiality of a productively requalified education, where through more flexible and differentiated organization, it succeeded in turning to account contextual resources. Perhaps in this «continuity in the discontinuous» there could be reabsorbed a museum vocation which was ubiquitous, but closed in the reflective logic of pure conservation and consumption, creatively placing together again the culture of sites, monuments, institutions and production. Through the network of users guaranteed by education, the result would be a museum distribution where, besides the constant factors of traditional quarters, the variable factors of contextual research and creativity would come to form a system with authenticity.

Maurizio Calvesi

It is no easy task to draw the conclusions of a Convention as crowded with subjects and problems for discussion as this. However, as I see it, setting aside a few individual positions, there seems to be a unified convergence on the general objective proposed in Licia Riva's introductory address, which invited delegates to marshal ideas and resources with a view to arousing what is now a mass public of museum-goers to the problems of the museum today. Among these problems is the need to break out of the marginal and subordinate status to which this field, so typically and perniciously, has been relegated. Another objective that I think should find support was brought up in the paper read by Tomás Maldonado who, pointing out the central role of the cultural battle in the much bigger battle being waged against social disintegration and on behalf of the socially underprivileged, called on the assembly to undertake the necessary, though difficult, task of deciding precisely what steps should be taken and in what order.

There was wide agreement on the urgent need to coordinate activities and initiatives in the sector, so as to take into due account the interrelationships among public institutions: coordination between the State and the Regions, between the Regions and Townships, between public and private initiative and, in the case of Lombardy, between the City of Milan and the Lombardy Region, without however exceeding the national limits. Once again there was a demand — unfortunately, so far operationally unheeded — for the coordination of museums, superintendencies, universities and educational systems. By coordination the assembly meant programming: programming which takes into account the not always short-term timing required for the planning of specific initiatives.

Several sectors of the convention — along with Giovanni Pinna and Alessandra Mottola among others — deplored the government's «flood of funds» policy, complained of the overlapping and duplication of initiatives, and criticized their haphazard character. Accordingly, the Convention loudly and insistently called for the integration and coordination of the various operational levels.

Closely connected with these points are the dialectics — I would not call them alternative — between the proponents of centralization and decentralization: here too there was general agreement on the importance of decentralization, without however minimizing the role of central or centralized structures, and at the same time pointing out the facile, and even demagogic indulgence in trite rhetoric that has recently permeated a policy (more verbal than operational) of serious decentralization.

We then heard an excellent report by Guido Canella, who made the point that the dialectical clash between decentralization and centralization, stability and movement, worthy and unworthy forms for museums, — to put it in his words — does not regard only our day, for it is a phenomenon which has its place in history and indeed can be found in the past. Moreover, Canella warned us that far from being interchangeable and easily applied indifferently to different contexts, the various museum systems reflect the historical processes of the various and relative cultures that the museum systems themselves have expressed and of which they themselves are an expression. In my opinion, Canella's talk was tantamount to a lesson on the cases of the Duomo, the Ambrosiana, and the Brera in Milan, a lesson which then expanded to include England, France, and Germany, offering as examples concrete historical and contextual references to cultural contents which it is our intention to examine dialectically in debate, and to reveal to the public, seeking their active participation.

Consequently, we shall have to take a much closer look at a cultural enigma which hasn't received due attention even in this Convention: how to both publicize our findings and bring about

participation. It was Marisa Dalai, I believe, who stated that the only possible social use of cultural goods is a scientific knowledge of them, which on other occasions was termed the critical appropriation or reappropriation of cultural goods on the part of their users. And this raises a number of other problems, some of them practical, which were mentioned by a number of delegates: how to bring about specific informative opportunities, offering optimum visual illustrations of our materials, by utilizing audiovisual media and conducting guided tours.

Among other sceptical comments on the effectiveness of guided tours were those of Daniel Abadie, who revealed the difficulties encountered by the museological organization of the Centre Pompidou in dealing with a public which ends by giving preference to teaching apparatus (audiovisual, didactic panels, etc.) over the very object of their use, which is verified — so to speak — later, to check on whether or not it tallies with what the teaching apparatus has been communicating about it. Personally, I'm a firm believer in the direct oral contact established in a tour guided by experts in didactic methodology.

In this connexion, I would like to take this occasion to raise a problem which remained in the sidelines at this Convention. Considering the high level of unemployment among young people and of intellectual underemployment, I would say that the training of didactic specialists, to be employed in expounding and encouraging participation in cultural goods, would offer us an opportunity with a double advantage: on the one hand it could give jobs to a large number of young people; on the other, it might achieve didactical results that have to be acquired in any case. Frankly, I'm quite sceptical about the experiments in guided tours by artists carried out in the Beaubourg, as illustrated by Abadie: he himself confirms the lack of spontaneity in these tours, which are at the mercy of the immediate reactions on the public, of «art consumers» and of the specialist-guide himself, when confronted with the artistic object. On the other hand, I believe that information programmes, participation, and the use of didactic apparatus should not imply less concern for the problems of the field and more concessions to the spontaneity thesis but, quite the reverse, should imply a deeper exploration and broadening of a strictly scientific area of knowledge in the direction of an educated awareness which is not merely investigative and an end in itself, but historical and complex. It has been said that works of art, that images, are historical sources and documents, and I believe that they should be used and assimilated as such by the viewer.

To return to the subject of the dialectical opposition of centralization and decentralization, I would particularly like to emphasize the distinctions proposed by Maldonado, when he warned us against simplistic views of centralization as a typical phenomenon and attribute of capitalistic society, and at the opposite end, an analysis of decentralization as an answer and a mechanism automatically congruent with democratic aspirations. Maldonado rightly reminds us that in reality capitalist society pursues the objective of continuous decentralization through the capillary channeling of mass-media, and through the pulverization of information destined to permeate society completely, while in another sector it tends to abandon central structures, from the universities to traditional infrastructures and to museums, as we have had occasion to note in this very building with its list of grievances regarding various malfunctions, the want of personnel, and the administrative absurdities that govern the daily life of museums.

Consequently, we shall have to oppose the decentralization initiated by capitalistic society for its own internal and not precisely cultural purposes, and propose instead another decentralization much more sophisticated than the somewhat crude one that we too tried out years ago.

Another theme which emerged clearly in the debate, particularly in the papers read by Canella and Maldonado, was conservation and the pro-

blems connected with its culture, which is suspended between contrasting interpretations: on the one hand a conservation conceived in memorial and nostalgic terms, as an evocation of things past; on the other hand, a conservation very near the idea of recycling, of *productive reclamation*, as Canella puts it.

Maldonado then recalled the difficulties arising from the very density of the country's artistic patrimony, also in relation to the advisability of making concrete choices beyond referring the matter back to legislation which is unable to provide automatic solutions. Solutions which, as I see it, can only come from operational planning and a real recovery of productivity in cultural goods. (...)

Also discussed was the function and propulsive potential of the museum on a smaller scale, not so much in terms of folk values — the physiognomy of quarters, for example in the case of an urban area like Milan — as in terms of economics and cultural productivity. While conceding the abstract nature of this call for productivity, I still think that it should not be excluded from the effort to achieve the concreteness and coordination that lies at the heart of our debate.

There was also some discussion of the museum's ability to leave a significant qualitative mark on public areas (the area around Parco Sempione was mentioned); a distinction was then drawn between the museum as a stable central institution as it relates to decentralized places of transitory and dynamic initiatives (schools, district committees, etc.), their potential for this relationship being seen in the ability of the central consolidated institutions to provide instrumentation and steady guidelines for tightening the limits of amateurism and «extra-urban» improvisation. It is in this sense that we can consider Zucconi's proposal regarding the formation of a committee, democratically nominated by the public institutions and working in collaboration with the university, for the purpose of drawing up a plan for the museums of Milan and its territory. (...)

Drugman, followed by Alessandra Mottola and others, called for the setting up of Museum Councils as provided for in the regional Law no. 39 of the 12 July 1974, their establishment to be delegated to city administrations. In my opinion, the constitution of these directive councils is a central objective to be pursued through the coordination of towns, particularly in the definition of the criteria for democratic representation, so as to avoid the possible dangers of both vague and general debating-society assemblies and a lack of any precise and exclusive responsibility for the technicians charged with the actual carrying out of the programmes.

In this context it was quite natural that there should be a specific reference to the role of museum-goers in these directive councils. This raised a problem of information pointed out by Enrica Morini in terms of a preliminary survey of the social make-up, the different origins and the nature of the composite interests expressed by museum-goers. (...)

I think that it would be useful at this point to point out the existence of possible areas of profound difference between two operational lines which, although not expressly in conflict now, reveal several positions worth clearing up: on the one hand we have the arguments advanced by those who — like Alessandra Mottola and Giovanni Pinna — deploring the incompetent use made of museums (in this case, in Milan) would give top priority to the reorganization and functional improvement of our existing and institutionally consolidated patrimony; on the other hand, one finds an area — here represented by Mercedes Garberi, who in her reply urged the carrying out of the project for a new Museum of contemporary art which Milan has been waiting several years for — which does not consider it advisable to abandon the struggle for new undertakings in favour of a policy of renovation of existing structures. Personally, I would suggest that all parties concerned should establish a positive point of mediation between these differently

oriented viewpoints regarding what steps should be taken, but perhaps not so differently regarding the overall objectives to obtain. (...)

At this point it should be pointed out, however, and realistically, (as Giovanni Pinna and Carlo Bertelli did) that innumerable administrative and legislative obstacles lie between the often good intentions in matters of investment and construction professed by operators and the concrete resources placed at their disposal by the competent authorities. Indeed, Pinna went so far as to recommend a reform of the general State accounts, so that museums can achieve some sort of administrative stability and function properly. In this connexion Pinna criticized certain policies which, underrating the need to keep strictly within a budget without unnecessary spending, have granted too much to temporary cultural events involving considerable waste of money that could be better employed in consolidating stable structures. In this case, too, I can only express my preference for a middle ground between these two tendencies, because a complete cancellation of these so-called «temporary» exhibits would lead to a fatal falling off of attendance by the public which, as we know, is attracted by exhibitions and shows of a temporary nature, especially in the field of contemporary art. Consequently, while I accept a thoughtful conservative line towards a highly important historical heritage that must be both safeguarded and properly exhibited, and while I acknowledge the more immediate demand for a museum dynamically oriented towards contemporary art, however implicitly contradictory and temporary, I think that we should try to strike a balance between a policy potentially dedicated entirely to our artistic patrimony and a policy potentially dedicated entirely to «consumer» interests, endeavouring to avoid excessively short-sighted and extreme attitudes in both camps.

The subject «consumerism» offers an occasion for bringing up a few points of the highly interesting paper read by Abadie on the Centre Pompidou which, for all of us, raises doubts which go far beyond the Beaubourg in itself to cover considerations on a much broader scale (and even more so if we keep in mind the critical remarks made by Canella in rebutting the arguments advanced by Asor Rosa in the page of *l'Unità*. It seems to me only right to point out that our hesitations regarding the Centre Pompidou as a «model of centralization» spring from a need to correct certain aspects of a phenomenon which, actually, has no corresponding form in Italy. One tends to forget to place the model chosen within its own historical-national context and, consequently, to distinguish it from a quite different Italian context, which has other traditions and structures and therefore other possible solutions.

Abadie's paper offers us an opportunity to reflect upon the complex relationships existing between museums, architecture, communications and the accessibility of a national patrimony, through a parallel comparison of the two cases of the Centre Pompidou and the expansion of the National Gallery of Washington, which present themselves, I daresay, as opposite solutions to the problem of a museological and museographical approach.

In one case, the Beaubourg, a completely new museum, draws the strength of its impact and its attraction from the novelty of its architecture and even from the controversies that raged during the long period of its gestation and actual construction, all of which involves the public in an immediate and direct face-to-face encounter with the work of art. The risk, however, is that the public will fail to understand the work, its attention being distracted by a framework which is striking and showy at the expense of the contents. In the other case, the new wing of the National Museum of Washington grafts a rational and functional architecture onto a pre-existent museological nucleus with a respect for the work of art which guarantees the harmonious integration of new collections and old ones; unlike the Beaubourg, this is a rather traditional museogra-

phical approach which, in aristocratic and elite forms, exerts a certain suggestion on the public and leads to a certain detachment with respect to the work of art.

I think that comparisons of this nature, though not immediately and operationally verifiable should be made within the context of a critical-informative patrimony to be enhanced and utilized in due course and in opportune circumstances, without any misguided attempts at imitating supposed models. Flavio Caroli will be found among those defending the need for more transitory exhibits closely bound to a dynamic conception of contemporary culture and to the consolidation of a modern artistic culture in Italy not over-influenced by consumerist concerns. In his address, after some pessimistic observations, he saw some reason for optimism in the recent increase in initiatives in the field of contemporary figurative arts, especially in Milan where, parallel to the reopening of the Padiglione d'Arte Contemporanea and to the new XVI Triennale Exhibit, fruitful discussions are being held on the activities of a municipal Arts Council specifically set up for undertakings in this sector.

This, of course, again raises the question of coordination and planning. In this regard, Caroli ventured to recommend that a special board be set up on the analogy of the British Arts Council, a council coordinating planning of all temporary artistic and cultural activities (both historical and contemporary) in relation to established institutions at the urban and regional levels. (...) Belgiojoso presented an interesting technical report on the Galleria d'Arte Contemporanea now being instituted at the Palazzo Reale, while Mercedes Garberi, taking the museum to be a kind of educational institution, pinpointed the specific case of the museum of contemporary art as a project proposal to be discussed and promoted with the contribution of all the competent municipal and regional authorities. Without offering my own opinion on this question, I would suggest that a special meeting should be held to discuss this subject.

It was quite a pleasure to hear Carlo Bertelli talk about a lay culture and about the need to react against the new obscurantism and the rapidly degenerating forms of party (not to mention which wing) interference in the administration of our museological patrimony, and I heartily second his proposal that we should fully reappraise matters of competence and specific qualifications in this sector. It was somewhat less pleasant to hear the justified grievances of Bertelli, to which should be added those of Marisa Dalai Emiliani, regarding the malfunctioning boards and State, which have been making a kind of negative investment in museum policies of acquisition, storage, staging, operation, and functioning of all technical appurtenances (library, photo library, services for the scientific qualification of personnel, etc.). I think, then, that to conclude on this painful note (unfortunately, all too common and timely) would be useful as an incentive to planning new solutions and new opportunities for our artistic and museological heritage, without, however, casting aside our civil duty to respect reality.

#### The widespread museum

Seminar promoted by the Design Department of the Faculty of Architecture of the Milan Politecnico on May 29th and 30th 1980, with Fredi Drugman (as chairman and starter of the works). Report: Alessandra Vaccaro Melucco (*Architectonic culture and museological culture*). Debate: Egle Becchi, Guido Canella, Lauro Casadio, Ignazio Gardella, Giancarlo Santi. Reports: Fredi Drugman, Francesco Paghari, Fulvia Premoli (*The widespread museum: typology, morphology, designing implications*). Interventions: Mariateresa Balboni, Gabriele De Vecchi, Giancarlo Pavesi, Piero Polato, Augusto Rossari, Mariapia Rossignani.

#### Fredi Drugman

The museum as a world of absolute values, set apart from history, values for all time severed from the contexts that gave birth to them, the museum as a separate world, part of the stratified fabric of our cities, a lone, bright star within a constellation of public services, rarefied, the exception rather than the rule; the museum, detached and superior, playing its part in visual teaching, functional in its presentation of exemplary objects, that same functionality seen in the gap between institution and social reality and, if we limit our field to the museum of the 19th century, its isolation from the urban fabric surrounding it. «Tombs of the heroes» as Foscolo might have said. The features of this 19th century museum to a considerable extent persist in the institutional set-up of today, displaying and promoting a set of values, felt to be the most important, within a wider series, including others of far greater portent even though still insufficient to give the museum a leading role in the spread of knowledge, culture, ideology. Schooling inside the museums, the theft of exhibits, subjects still discussed and not only on the literary pages of our newspapers. The first related to a method of teaching — to the habit of things oft repeated, to boredom which, through an ageing apparatus, should be able to arouse the strong to heroic deeds —, the second linked to noisy protest and, though considered scandalous, becomes lost, submerged below the daily clamour of bigger front-page scandals, the systematic thieving to which we are accustomed.

Carving up the city into its blocks, each block offering a coherent image, expressing the predominance of that image in a way that a museum, isolated from any context, could never do; this carving it up, based on similarity of stylistic features (the 19th century city, for example, already shows us something of the kind) would characterize the real museum, in the repetitive arrangement of its exhibits on the one hand, in the solemnity of its planimetry on the other. Or to put it differently, a series of blocks consisting of 19th century buildings could in themselves constitute a 19th century museum of the city.

But while the city is a living entity, while opinions and forces within it are seen to emerge, forces able to bring about change and achieve a better use of space, movements combining the wide array of contradictory values comprised in that bourgeois strategy to secure self-acknowledgement, the institutions for cultural development exercise this process; in Italy this role extends well beyond the wave created by the national liberation movement of the last war, and maintains its hold until the 'fifties. Though delayed, this marks the explosion in demand for culture on a mass scale, causing cracks to appear in the flat façade behind which a patrimony of *sapere-vedere*, understanding through seeing, had been accumulating, in turn summarily divided into convenient groups of opposites such as culture-nonculture, quality-quantity, public-private. It was this explosion, involving human life itself, which led to a questioning of the unquestionable truth, the view expressed by Alberto Mario Cirese when he states that the museum *always and in every case is something different from life; immobilizing that which is mobile (...), taking from primary human use*

*things that were created for that use, removing man from that state of wholeness which had meaning with him and for him.*

*School and museum, museum and city:* everything published here is based on these opposing concepts which, in ordinary language, fulfil a pacifying role, though not necessarily a narcotic one, in acceptance of the idea that the museum is a kind of artificial paradise, the home of the muses where drugs, after the cinema, can certainly not become the eleventh muse (let us not underestimate the fact that this much can be stated), but a place where one can forget about oneself, where it is possible to find in this loss of memory a certain degree of satisfaction, thanks just to that quality, a «concentrate» of memory, which a museum piece should possess. Well aware of the need for caution in accepting this idea uncritically, carefully weighing the pros and cons of the theatrical component in teaching, and the harm done by coupling together concrete terms such as law with abstracts such as *love, life, happiness*, we will now consider the other case of opposing ideas, in terms unequivocally material: museum and theft. When an examination is made of how a network of public libraries functions and note is taken of the percentage of books or pages stolen, something that is tolerated within certain limits, this is even considered as useful data on the popularity of the selection, on preferences, tastes, fashionable trends, what the market wants. Today, when a work of art can be so readily reproduced, similar behaviour if applied to museums would be considered little short of scandalous. But passing from Marangoni's binomial «sapere-vedere» to more worrying dilemmas such as happiness-viewing discussed by Massimo Cacciari during the three meetings sponsored by ARCI, to avoid that *desperate nostalgia* which emerges in his final reflections, it is urgent for us to clarify certain statements from times gone by which, though now lost to us, may well return with all the force that fresh conviction may lend to them: copying something is no theft, as the Cistercians knew, and this must also be clear to anyone who considers a local *fiesta* not only from the aspect of the scenic vocation which our cities possess, but who pauses to think about that knowledge through insight, that festive vision implicit in the Greek word *theorin* which, when literally translated by *contemplatio*, loses its original meaning of *the joy which comes from an ability to transcend the splendour of the World, of the Cosmos*. Times like the present, abounding in techniques of all kinds, witness the dissolution of the *museum-mausoleum*, no longer a temple we enter with humility, but a store house of manifestations of life. Each visitor brings with him his little black box (few are the museums where photographing is not allowed) and takes home reproductions of what he likes best for his own use (little does it matter for our purpose how far such possessions are of real importance once acquired, once the desire to possess has been satisfied), a use that will add little except banalities in the field of great opposing ideas, happiness-law, sex-angels and so on.

Stealing by copying, therefore, without risk of getting arrested for it, merely having to work in the dark-room, with a video-tape or cassette, whichever it may be: this is the problem facing our museums today. Interiorization of the museum in the individual user, the role of the museum as the *unicum* in our mass culture. Thus we have the role of an instrument, polished, sophisticated, refined to the extreme by endless electronic, informatic, or media manipulation. Unassailable remains its original function of a strong-box and a strong-point, that of a valuable, an irreplaceable instrument. Returning then to Cirese's axioms, clearly explaining the primary and unmistakable functions of the museum, it is easier to rid ourselves of all the rhetorical dregs which slogans such as *living museum*, or *active museum* carry with them. It is an instrument, just as a laboratory is, to be used for transforming material, a fundamental object in that process of reform of the institutional basis for preserving our cultural assets, and as such, it fully assumes its strategic implications within the physical and distributional transforma-

tion and organization of this service forming part of the urban fabric, a service which, as it is now, declares its inadequacy for the complex activity required of a place of culture which, along with Olympus, the artificial paradise, the academy is less and less concerned. If a new aspect of actively preserving our heritage through the museum is today that of socializing knowledge, providing users with the means for discovering the origins of our cultural assets, this aspect means widening and extending, within and around the museum, a whole series of relations with the original sites of these treasures, at the same time intensifying relations with the institution concerned, namely the school, where people study to know and appreciate them. It thus behoves us to carry out something similar to a laboratory experiment. Perhaps, just because when a change seems necessary, or desirable, it is at that moment that we realise our need to understand to the full what the kinds of museums we have known for so long, with all their shortcomings, have meant to us. If then we face this question in the most direct and thorough fashion, we shall find ourselves in the best position to design something new, breaking away from past forms and overcoming whatever resistance there may be to our new design. To steal, admittedly, from the old museum means unveiling new lines for the research already done; stealing means revealing its discoveries to give them new life. By hunting out the remaining traces of previous subtractions (or thefts), we can find out if, along these new lines, further research can still be made today. So we want a museum in the sense of a laboratory, spread throughout homogeneous areas, where all the means that serve for technical reproduction are available; but a laboratory born of the specific conviction, shared by Italo Calvino, namely that on principle the idea of stealing does not exist because the style is of a general kind, an ideal model. In classical art, style is a model to be achieved, something that everyone must achieve; thus a criterion to use for imitating other works is prescribed as a law for the artist just as for the poet. Whether it concerns a copy, an imitation, a falsification, a theft, loan, acknowledgement, citation, rifacimento, translation, only the school can construct the needed opposing ideas and teach the subtle differences that, in art, can be read in between these terms. Learning to read them means ensuring for all the possibility of inventing. Whenever I seem to discover in an author a plan, a design, a mechanism, I am as happy as if I had managed to discover a hidden secret (...) it is just as well for a secret to be dimly visible, for the thief to know where it is worth his while to break in. And so, without going much further back than the 19th century city, without conceding too much to Wonderland, to land design or to Disneyland, the picture takes on concrete form, a network of museums, a complex system of services whose main task is to preserve but which has its roots in the origins, the sources of our cultural treasures (research institutes, galleries and academies, collections, places where there is agricultural, artisan and industrial production, local communities, etc.) but also in the educational system (schools at various levels, organizations for permanent education, cultural societies, etc.) making it possible to participate in a collective creation, in something that has already been started and will presumably continue, giving an awareness of a driving force. A museum whose cycle of conservation-information cannot stop at its walls but spreads outwards to key points already recognised as such, or by ancient rights or else by a coincidence with expectations of today (with tourism, gastronomy, with geographical, environmental amenities) those expectations that when fulfilled bring popularity to belvedere, to Beaugard and Beaubourg.

## ARCHITECTONIC CULTURE AND MUSEOLOGICAL CULTURE

Alessandra Vaccaro Melucco

It is rather unusual for an archeologist to become involved in a museographic debate: under fire from both architects and art historians, he is generally subjected to accusations of having a fetish for archeological finds or, more explicitly, of sheltering behind a fragmentary and technical point of view, of being, therefore, culturally unequipped for a general debate such as that on the idea and form of the museum, yesterday and today. As a moment of my personal journey, this confrontation on museographic problems, here broken down and then recomposed by approaching them from various branches of learning and schools of thought, is also a moment of truth, a re-examination of the difficult relationship between archeologists and architects, seen with a certain detachment induced by over twenty years spent in this field. In fact, for an archeologist of my generation, formed by the school of Bianchi Bandinelli, to discuss museum preparation, means, in the first instance, to re-hear the lash of the Siennese's whip against the project carried out by Minissi in 1955 for the Etruscan museum at Villa Giulia. Bianchi Bandinelli opened the dispute with one of the exemplary *environmentalist* shows and against the classification number, piece isolation, which was also one of the cultural limitations of this tendency and which became even more harshly evident when put into practice on pre-eminently serial and contextual archeological material. The capital hovering above a pedestal in transparent plastic material; the Cereetan sarcophagus, called the newly weds, situated in the octagon room, a sort of provincial hotel lobby, renewed with pretence and awaiting the water and goldfish. But after those distant controversies, very little has been discussed in the archeological field: Minissi's last «modular» task, the Archeological Museum of Siracusa, other than the refinement of its setting, puts forth a relationship with the content, presenting equivocations which go back to other solutions adopted by the same designer some twenty-five years ago: inaccessible windows (therefore, a continually growing material seen as if it were a sealed reality); inadequate and limited space, especially for restoration laboratories; environmental standards and microclimatic conditions completely ignored, so much so that the seductive skylights which seem fit for other latitudes avid for light, in the Sicilian climate blast forth heat, unsuited for the survival of the operators, the visitors and the material. The necessity for an informative aid which facilitates interpretation, is decisive in the case of archeological collections, where it is essential to begin to clarify the function of a fragment, the object before it was signed, the immediate use for which it was destined before the unravelling of the numerous possible meanings. And the emotional solutions, even those considered meditated and more refined, such as the exhibition, once again Etruscan, prepared in 1955 by Baldessari in the Milan Royal Palace, in reality contributed decisively to legitimizing and spreading the most distorted and flatly consumerist view of that civilization, as «mystery, tombal silence, art of the beyond», promptly made its own and diffused widely by the emerging editorial industry. If there is an argument which it is indispensable to invoke, then as now, in defence of these destructive attacks by the architectonic culture in the archeological field, it is just that there were no archeologists — and still today they seem too few — present as directors of the museum, or even university specialists, capable of giving the designer, and comparing with him, guidelines, method parameters and correct keys of interpretation. In brief, design and historical-critical insight together.

So as to be able to judge *how* to communicate, there is no doubt that first *what* to communicate must be put into question. And it is here that the crisis of the militant archeology is clearly evidenced. Even at the level of a bibliographical sur-

vey, compared with reflections by art historians, the literature on museums relating to historical collections or arrangement of new discoveries, appears inconsistent and disjointed in the archeological field.

If this matter is looked into more deeply, in the years of the post-war period when it became necessary to give life to the museums, emptied during the war for protection (some, like the National Museum of Rome, have still not got over that problem), after that period, which was for better or worse the great season of *environmentalism*, much has been discussed and little achieved. The great crisis of the museum was already open. On the other hand, crawling modernization reigned, performed in small stages of domestic celebrations, re-arrangement of rooms and collections, almost never put to debate or inserted explicitly into information criteria. As Emiliani affirms, almost no Italian historical collection has escaped these operations. The examples of artistic collections are better investigated. The Uffizi Gallery, chaotic and forced to become the manual of Italian painting, is the emblem of this culture, but the tampering with archeological museums is even more serious and widespread: the topographic Museum of Etruria in Florence, adulterated in its safe, even if schematic, positivistic physiognomy, and enriched with «the best» of the Medici collection and new discoveries; the Archeological Museum in Naples, where archeological criteria and magniloquent rhetoric are mingled in a confused heap to which the eroded deposits of successive acquisitions is added, above all that of the excavations of Pompeii carried out this century. And here we refer only to the tip of the iceberg, the part exposed, not to that collected in warehouses. So much so that today it would be a superhuman task to try to put order and give some cultural dignity to that disfigured institution. The Estense Gallery in Modena is perhaps one of the rare cases, and which has caused much debate, where there has been an attempt to modernize a complex which had already been much tampered with. The crisis of the museum and the debate on its future, often denied, the theoretic work and the willingness to risk, venturing upon new projects, often led, in fact, to other ground. The expositive and critical undertaking is trained rather on to the portion, the excerpt, of the theme: the season of the exhibition is born.

On the other hand, roundabout the 1960's, some rather significant commonplace terminology was being asserted. In fact, if we cast a glance at the lively debate, started by the progressive urban culture, on the theme of the city's historic centre, it can be seen that there is a continual preoccupation not to make museum pieces out of the old buildings, not to transform them, that is, into motionless areas, incomprehensible and useless for the already rarified residents. Since this theme was carried forward by a vast popular front and is at the root of widespread conceptual conquests, responsible for the new dimensions taken on by the battle for cultural heritage, the terms «museum» and «museological», drawn from the limited and technical dictionary used by the specialized workers indicate, in vast strata of the population whose cultural demands had been previously ignored, an implicit negative opinion of an institution considered impracticable by the collective conscience. A further crisis signal, responsibility of the governments of this Country, completely lacking a policy in this connection. In this society, rich in democratic and civil conquests, the breaking down of the authoritarian principle and the emergence of an anthropological concept of culture, have led to a refusal of the thing made only to be contemplated. The specialists — and here I mean in the restricted sense the museum directors — left to themselves and burdened by these new problems (but, and here the first paradox, beseege by new users largely due to school parties), toiled to find functions and justifications to guarantee a future for the museum: communications, services, didactics. And meanwhile they omitted to explain the origin of the museum, its past, why and how it

entered into a period of crisis. For a report not to have overtones of giving summary justice, it should make mention of the exceptions to this general lack of historical-critical research. But this would only confirm the above mentioned tendency. (...)

The museographic debate came out into the open on two occasions, which can rightly be called significant: the meeting in Rome in 1971 «The Museum as a Social Experience» and «The First Meeting on Museum Studies» held in Florence in 1976. It would not be commonplace to underline the merits of these initiatives, as a first indication of the extent of the branches of learning involved in a comprehensive discussion on the museum, previously ruled over exclusively by architects. In fact, sociologists, linguists, mass media experts and school representatives all now enter the discussion. This confrontation is characterized by an awareness for social transformation which the theme of the museum is invading, and by a supreme effort to attract new visitors and single out their level of culture and requirements. It is impossible, however, to say nothing about the fact that there is a tendency to evade two decisive questions on the theme of museographic culture. The first has already been mentioned but it is worth insisting: the people generally assigned to the management of the museum take little trouble to investigate into their specific field: that of acquiring a deep knowledge of the historic origins and processes which went to build up the history of the museum. And this with the vain hope that some other specialists or authorities will come to help them with their design and cultural crisis (which is also a more general crisis of faith in the value of history). In brief, as has already been said, there exists this tendency to move the discussion from *what to how* to communicate. The second element of this evasive tendency, strictly connected to the first, is the scarce theoretic examination of the possibility of reproposing, today, the institution of the museum in itself. Or rather, few and authoritative art historians take it upon themselves (archeologists in general are conspicuous for their absence), without sufficiently involving the operators «on site», who are not very willing to see the connection between this level of thought and their daily work. Whilst it is the architects themselves who take up the most negative and iconoclastic positions. And yet, the various evaluations of the matrix and essence of the institution reflect directly on the negative or positive positions on the future of the museum. The differentiation, if not ideological, certainly implies a reference to valued judgements. The interpretation of the museum as a *school or laboratory*, which unites Argan and Emiliani, makes it possible for them to adopt from Jacobin optimism the faith that it is always right and possible to be swayed to new interpretations, new experiences, unified in the continuity of the handing-down, the historic collections or new museum pieces which were once directed to other functions, destined for other users. Therefore, our museology confides in the possibility of the museum to maintain its former relationship with the school, with production, at least with the knowledge of the past and an awareness of the present. Others point out, however, that both the school and the museum are isolated in the same way, and that it depends on the fact that the conditioning mechanisms originate elsewhere and with other instruments. (...)

But beyond the logic of these ideas, it is sensible to believe that some typically Italian characteristics have weighed heavily on the situation in Italy (I intentionally only refer to this here). Stagnation, ties, bureaucracy created by institutions long since unoperational and governments who refuse to hear have made it necessary to carry on bitter political battles to win space for experimentation and innovation. But resistance remains strong and, since new operational ways do not open up, the proposals are funneled into those projects which rarely become possible. Meanwhile, our national heritage is being gradually destroyed by indifference and neglect. That which the public cannot see, reach or un-

derstand, prevented by the unfailing «closed for repairs» or by the insufficiency of information, is made clear, comprehensible and within reach by the serial publications of the cultural industry. But woe to those who demonize it, given that the most qualified scholars pledge themselves to the task of popularization. The only bitter doubt is that a consolatory affirmation by Chastel is being dissipated in the most underhand way. In his opinion, in Italy, museum of museums, where the collection is inserted in the building which the city clothes, the «Musée Imaginaire» after Malraux would have no hold; that is, the circulation and mingling of all paintings from all countries from all ages, which has been induced by the reproducibility of a work of art. Unfortunately, there is the risk that what we have under our eyes, or rather in our home shelves, is lost in the meantime, by the last earthquake, the unpeppened theft, or by the ruinous infiltrations of humidity. If, therefore, the populist publications are not also an invitation to follow the itinerary, if the information does not also propose to activate collective vigilance on the real conservation, before long we will have nothing other than the colourful kaleidoscope of Fratelli Fabbri Editori's «Immaginary Museum». Certainly, the hostility towards the venerable institution of the museum and towards the enormous size of our heritage, which at times seems to animate the experts of our architectonic and urbanistic culture, is at its comprehensible limit: too many ties, too many predetermined conditions, too great, one would say, the burden of our country's history and historicism for the designers. Many past museological operations, such as irreversible repairs, are indelibly impressed and must be handled with great care.

Furthermore, the most dazzling choices on a formal, technical and display level fade away for lack of maintenance and are blocked by prohibitive energy costs. So, while many pursue the hope of reproducing, on our scale, the exploits of Fort Worth or the East Building of the Washington National Gallery, the moment for making more parsimonious choices advances upon us, and not only us. And it is also from here, from these conditioning factors, that the choice of the ephemeral originates, that is the choice of the exhibition rather than new preparation of the museum. And it would seem to be the most experimental, the most prudent and, at the same time, the most stimulating method, at least until either irreversible conditions — irrecoverable ruin — or a political-cultural climate more favourable to synthesis, to epochal decisions, come about. To unilaterally attack «exhibitions» would seem to be a sign of inadequate knowledge: on one hand, of the difficulties in operating with objectives or with more respite and, on the other hand of stimulations, of the positive provocations which result from them, both for the public and the defiladed governments.

In my opinion, the exhibition is not only an inferior yielding to making spectacle out of culture. It is certain that in this practice of avoiding the consistent and difficult nucleus of our problem, in this understandable refusal to settle our accounts with the past — a refusal which seems to unite today both museographic and architectonic cultures — other elements and other subjects come to the surface. The people mainly responsible for innovation have been, without doubt, local and regional governments, especially those administered by the Left. (...)

If the sacredness, the quality of the large national museums (and with what empty rhetoric it is under everyone's eyes) is to remain in the hands of the State, it is understandable that, at least at the beginning, the local governments proposed widening their field, promoting work in other directions, to assert the right for everything that was lost or isolated to become part of the museum. In this way, the incentive to document material culture, the demo-anthropological heritage, the photograph, customs and fashion in the museum was born. Otherwise, the architect is asked to give dignity to the multiple centre or to the renewed town museum, and to undertake

to re-use the historical «container», which willingness and funds have assigned to cultural activities. But also with this way, the confrontation with the architectonic and environmental pre-existence, with the past is re-opened, and which still divides designers and town planners. (...)

As Aymonino warned, the history of re-use is the history of abuse. He suggests taking seriously into consideration the idea of simply visiting certain complexes, that is not to give the monument the function of a somewhat violated «container» but rather that of *monumentum*, container and content at the same time. This working prospect has been adopted, for example, by the Archeological Superintendence of Rome who propose to free the great bleak halls of the Diocletian Thermae of the encumbrance of various lapidary materials in order to turn them into a museum of themselves.

Certainly, in a country like Italy, which can boast of a considerable cultural heritage, there still dominates an incapacity to pragmatically consider quantitative data as one of the necessary parameters for decision making. By now, even intentions and activities which are not strictly speaking cultural, have a certain fall-out on the question of cultural arts and their utilization. I refer emblematically to the renewal of prison buildings which are gradually being freed of the immense fortresses and imposing rocks (think of Spoleto and, before long, it will be the turn of Gaeta); but no-one seems to consider the problem of a connection, of a survey into what will be «returned» and when, so as to enter the game of re-use.

Local governments, we said, were the protagonists of a renewal movement, promoters of opening new spaces. Today, the most informed administrators, having exhausted the alternatives, are taking on, even in unfavourable legislative and institutional conditions, the great themes which were previously ignored or openly avoided: the most traditional civic collections, the archeological heritage. This is the case in Brescia and Rimini; and today the question of the Imperial Forums in Rome has brought about a new, exemplary cooperation between operators and town council. The Umbria Region and the Orvieto town council are rallying together the national cultural forces and are re-opening the debate on archeological museums with the intention of putting the problem of local museums into the right perspective.

Also on the side of contemporary art, initiatives by existing local museums (Turin, Bologna, Ferrara, Livorno), new structures (Pistoia) or projects for new centres (Milan) or gigantic exposition tasks, such as the one about to open at the Palazzo delle Esposizioni in Rome on the last twenty years of artistic production — which cost the life of the late lamented Nello Ponente — are coming alongside the multiple and once solitary undertaking by the Modern Art Gallery in Rome and at a time of crisis in the large institutions (Biennale, Triennale, Quadriennale). Finally, there are signs of overcoming the fruitless opposition centralization-decentralization, meant as exclusive, antithetic, irreconcilable solutions like an institutional façade of the other antithesis, between cultured art and popular art. A more dialectic and complex outlook is gradually coming forward.

The proposal put forward by Canella for the *metropolitan museum* can be brought back into the debate at this stage. On one hand there is the refusal to tamper with the inherited museums, to disband museum form centres which were organized historically.

On the other hand, there is also the refusal to accept the celebration, separation, centralization as the only dimension of the museum institutions. The proposal for the *metropolitan museum* is the typical result of meditation on the discomfort of the large cities, on the malaise of the metropolis. Today, in fact, the large city suffers from disintegration of its parts: the historical centre, which evidently cannot be decentralized but which is rich in institutions delegated to cultural functions can be distinguished. The suburbs,

left to themselves and condemned to «dopolavorismo», reach out separately from this centre. The idea and proposal for a museum which reaches out, which extends over all the territory, derives from this established fact. This type of museum, however, must not be understood as a migration of works of art or as a mechanical modular multiplication of centres which would lead, taking it to its extreme, to the formation of «cross-road» museums. The *metropolitan museum* must be understood, above all, as a way, as the activation of a cultural opportunities circuit which stimulates the comparison and integration between the various functions of culture and the museum within the urban context.

The themes of identity and roots reappear everywhere within the crisis of some large collective hopes. In fact, it can be noted that there is a widespread undertaking to make one own's history, and the material structures which still objectify its course, comprehensible, easily covered and which can be taken in at a glance. This undertaking is further expressed in the ever-recurrent intention of transforming the civic collections. It must be underlined, however, that in the town councils where there exists greater knowledge of the risks of rash and incoherent modernizing operations, they talk rather of a *city museum*. The term is still ambiguous, the trends are different and the projects are still generic. If we jump from the small or average town centre to the immense and dense city-museums like Rome or Venice, this phenomenon can be alarming. However, the proposal appears to be legitimate and becomes an objective having great civil significance when it is meant as a centre of modern documentation of the city's history which sends you to explore further itineraries and visits, rather than yet another place for collecting objects taken, perhaps, from other museums. The example of London, which has become an obligatory comparison for every city museum proposal, demonstrates how Cyclopean and compelling this type of undertaking can be: what counts is that achievements of this size have behind them a systematic scientific and cultural information organization as well as years of data collection and an army of specialists. There do exist, therefore, conditions which are light years away from our traditions, from the working tools and methods at our disposal. A discussion on the working tools cannot, in fact, be only limited to communication. In the first place, it must examine punctilious documentation of what contemporary experimentation has produced: this documentation will then serve to establish the action priorities both for time and methods. In the second place, it must possess modern knowledge of what we have inherited, in such a way as to be able to measure the quantity in order to be able to master it, so that the very quantity does not remain indistinct and ruinous sediment which continually threatens to collapse around us.

#### EGLE BECCHI

A number of observations may seem pertinent concerning the slight interest felt in our country, and the even slighter amount of teaching done through our museums; one comment, though somewhat obvious, is that, just as little singing is taught in a country that has produced so many famous singers, so, in that same country, famous throughout the whole world for its history and art, little is given in the way of recognition and appreciation of objects worthy of our greatest admiration and respect.

But another, less obvious, consideration concerns the problem of how to teach in such a way as to create appreciation for the past, for the

beautiful things it has left us and for the places where these can be admired, namely our museums. Again, and this is certainly the most complex of these observations, we have to think about how we can learn to appreciate and enjoy our heritage, how we can acquire those elements of knowledge that can be brought into play when, with even a minimum of understanding, we observe a work of art, or some object of value, seeing it as fitting into its surroundings. These surroundings may be of varying kinds: perhaps the place where the object was created (such as a building standing in its natural place), or some other to which the object has been moved from its first site (such as a statue taken from a sacred building and put in a museum, an object of every-day use taken from a set of tools belonging to some historical period and exhibited in a context which includes similar instruments collected and arranged differently from the way they would originally have been). In any case teaching centered round museums — whether these be imposing and famous or more modestly conceived and less well-known — must take into account not only the contents of the museum but also how the material is displayed and the structure of the museum itself.

I think this is a point to emphasize: teaching through museums is not merely instruction about their contents; it also concerns the relationship between contents and containing structure, between the exhibit and the museum. This is one of the most neglected aspects of teaching, in its infancy in any case because even when we are taught to observe museum pieces we still see them as single objects, not as related to their environment, something which on the whole is less interesting. It is as if we were only seeing a part of them, as if eyes and thoughts were considering some partial aspect; where children are concerned, we give them paper and chalks to enable them to draw the object as they see it and fix it in their minds.

Little changes when the exhibit is not kept in a building but is placed in a natural environment, meaning by this not only open-air museums, but buildings in their inhabited settings, or even natural rarities where they have been created. In these cases too the background is given less emphasis, the setting as the framework of the particular object of interest receives less attention.

Teaching of this kind thus implies omissions; the most obvious of these is that the spatial relationship is reduced in the sense that one aspect of the whole is the subject of focus while the surroundings go more or less unnoticed. We observe, discuss and study a picture, a statue, an object or a building, less so the context which may even be ignored. This kind of selection constitutes the first obstacle to an educational overview of museums; teaching is confined to their contents, the museum itself is denied consideration, all too often seen as of secondary importance in relation to the exhibits it houses, arranges and displays. Thus museums of different types, artificial and natural, old and new, become indistinguishable and, a not infrequent paradox, the original observed in the museum or the reproduction shown in the classroom become interchangeable, history of art is studied from books, historical training is based on often badly reproduced illustrations. We might call this extrapolation at the first level and indeed it is one of the most frequent forms of impoverishment in teaching practice, but not the only one since it is accompanied by further examples of selection concerning time rather than space. The exhibits brought together in a museum have a history just as the museum itself has its past and present, its organization and special significance linked to certain ideological and structural events. But little if anything is said about how such histories are interwoven, just as nothing is usually said about how and why certain evidence of yesterday and today has been put in that place, and what events and ideologies affected the construction of the building which houses a particular exhibit. This gap is less evident in the case of documents or works of art which remain where they were made and are more closely

linked with their surroundings, as such and in time. But in all cases some privilege has been accorded, something has been excluded, choices have been made, an overall reality is presented in a disconnected and arbitrary manner.

These are the choices on which we might well reflect. What constitutes a museum exhibit and why is it housed in any particular museum? Last but not least: why do we have museums? The answers we can give to these questions are still anything but satisfactory, and not only as far as concerns teaching. An initial approach to a suitable definition of the problem involves us in a definition of what we mean by a cultural asset — whether this is a work of art or something bearing witness to our past or present —, and also involves an analysis of how a cultural asset is constituted, of its history, of how and why some have lasted until our times while others have been submerged, forgotten or so changed as to have lost their original qualities. But that is not all: we must also ask ourselves what it means to us to preserve and respect these objects, create spaces and set up buildings in which to do it. These operations must be retraced to the start if we are to reach beyond a pure theoretical and incomplete stage of seeing the cultural asset merely as it is, in a partial view of space and time. What were the ideological opinions which caused some particular aspect of reality to receive the status of being endowed with cultural value to the point where it was considered worthy of special preservation, of admiration and study? And, following the same trend of ideas, why were museums built? Here we become caught up in a selection which is hardly ever made explicit; whichever way we look at it there is not doubt that arbitrary cultural decisions have been made, and yet current museum teaching practice makes no mention of them. Why was a certain exhibit chosen for display instead of another one? Why is a museum built and laid out in some particular way instead of differently? But again, this is not enough. In our efforts to answer these questions we have to ask ourselves about the methods used to define an object of cultural value, not only in the past but now as well, and why so much value is attached to some fact about the world in which we live. It is impossible here to study the matter in depth but it should at least be said that unless we do make this study, teaching through museums will at the best remain merely at the level of a technique of observation deprived of that mobilising effect which seeing, understanding and appreciating together brings into play. In other words, we have to analyse those arbitrary standards, of yesterday as of today, adopted to define as objects of cultural value certain aspects of our culture rather than others, standards whereby certain types of museums are built and certain criteria laid down for constructing them. This, however, will mean that teaching through museums becomes extended to a less clearly defined, a more complex and ideologically more dedicated form of teaching in relation to objects of cultural heritage, which implies recognition of the arbitrary tenets used in the past and of the cultural choices made in the present, a critical appraisal of them, and a study of the processes concerned in defining them. Combining these two approaches towards significant examples of our history is at once a challenge and a civic duty and should be carried out and applied at varying institutional levels to achieve historical and artistic literacy, a task not only for the schools but for every institution which operates among people of all ages.

Guido Canella

J'avoue que j'ai improvisé au téléphone le titre de cette intervention lorsque je ne savais pas encore ce que j'aurais dit. Il pourrait sembler évident pour un architecte de parler de projection. Par ce titre, assez obscur et peut-être ambigu, je voulais me contraindre à une responsabilité poétique. Mais ce n'est pas facile. Une longue tradition démontre l'obstination avec laquelle les architectes tendent à faire dériver les poétiques de facteurs obligeants et de besoins généraux. Il semblerait que leur effort ne consiste qu'à prouver que leurs déductions sont logiques et raisonnables. J'aurais voulu échapper à cette recherche d'alibi, mais je ne me flatte pas d'avoir réussi. Je me souviens toujours d'une phrase que Mejerchof<sup>1</sup> écrit dans une lettre de 1908: *Si le théâtre d'aujourd'hui ne meurt pas, cela signifie qu'il contient encore ses sucs vitaux. Tue-le, s'il s'agit d'un cas désespéré, mais renforce-le s'il n'est pas dépourvu de vitalité.* Voilà l'optimisme maximum que je me permets à propos du futur de la projection.

Il y a plus de vingt ans, moi et d'autres jeunes gens de ma génération avec quelques maîtres avons été accusés d'avoir saboté de l'intérieur la bataille pour l'affirmation de l'Architecture moderne en Italie, juste quand elle semblait avoir vaincu même les résistances de l'opinion publique bien-pensante. Mais, pour la vérité, encore une fois le temps a été gentilhomme; l'Architecture moderne a consommé naturellement son affirmation; sa culture, entendue dans un sens général, a formé des générations entières de professionnels et elle a influé sur l'élimination de toute résistance survivante dans les appareils bureaucratiques et productifs du bâtiment.

La fonction de l'installation et la représentation de cette fonction ont donc prévalu en termes « modernes ». Ces termes sont entrés de façon conceptuelle et opérative dans la culture des consommateurs, des entrepreneurs, des administrateurs, etc. Peut-être nous nous trouvons tous ici parce que nous ne nous reconnaissons pas dans cet ordre de projet.

Imaginons d'être invités par les pouvoirs à franchir l'incertitude et les contradictions qui affligent notre culture. Quels remèdes pourrait-on proposer et pour quels maux? Regardons autour de nous; de l'intérieur du *planning*, aujourd'hui il y a la priorité des raisons de droit à l'*embellissement* et de *devoir fonctionnel*. L'alternative, même si elle peut paraître schématique jusqu'à la banalité, à bien regarder, reflète essentiellement les termes du débat en cours.

Dans le premier cas, on juge la société capable de s'organiser physiologiquement. L'état physique de crise qu'elle traverse est reconnu comme endémique, chaque fois il est jugé mortel, mais au dernier moment il est capable de se prolonger avec des adaptations providentielles. Après avoir abandonné l'acrobatisme scientifique, la projection n'aurait d'autre tâche que l'*embellissement*, toutes les fois qu'il y en ait l'occasion. Dans le deuxième cas, il suffit de se rappeler la grande instrumentation conséquente à l'angoisse avec laquelle l'Urbanisme moderne considérait les prospections de développement des aires métropolitaines et les conséquentes phénomènes de congestion, de déplacement quotidien des travailleurs, de carence des services, de distorsion des rapports sociaux, etc. Dans ce cas, je ne sais pas combien la crise en cours a influé (mais — je répète — s'agit-il d'une conjoncture ou d'un état que désormais on doit accepter comme permanent?) mais sans doute ces prospections ont échoué; en effet, de décisives inversions de tendance sont intervenues « spontanément » (arrê-

\* Transcription de la relation tenue au cours de la journée dédiée à *Les questions principales de l'actuelle projection* de l'Assemblée internationale sur les problèmes de l'architecture contemporaine « Critica 2 - Architettura, istituzioni, potere », qui s'est déroulée à Montecatini Terme du 27 à 30 mai 1982. Dans cette occasion on reprenait brièvement des réflexions qu'on avait déjà avancées dans le texte *Pour une critique de la raison fonctionnelle*, publié dans le n. 19-20 de cette revue.

## HINTERLAND 21-22

mars-juin 1982

FRANÇAIS  
sommaire

Mémoires de fonction et fragments de représentation	Guido Canella	2	(ici 11)
<b>Pour une écologie muséale:</b> Congrès « Milan et ses musées »:		4	(ici 13,15)
<b>Interventions:</b> 4. Guido Canella (ici 13) 10. Tomás Maldonado 14. Daniel Abadie (ici 15) 18. Maurizio Calvesi			
<i>Fiches:</i> 5. Le musée-installation 7. La ville-musée 9. Musée comme mémoire 11. Le musée de l'itinéraire 13. Le musée-programme 15. Le musée-temple 17. Musée d'arts et de métiers 19. Le musée-laboratoire 21.23. Vers un modèle omnivalent? (par Heidi Hansen)			
<b>Le musée répandus:</b> Séminaire:		24	
<b>Interventions:</b> 24. Fredi Drugman 26. Alessandra Vaccaro Melucco (Culture architectonique et culture muséographique) 28. Augusto Rosari 31. Ignazio Gardella 40 Egle Becchi 42. Francesco Pagliari, Fulvia Premoli 46. Fulvia Premoli 50. Francesco Pagliari 54. Gabriele De Vecchi 56. Giovanni Pinna 60. Lauro Casadio 62. Giancarlo Santi 64. Lionella Scazzosi			
<i>Fiches:</i> Musée des musées: 27. Italie années '50: la polémique sur ce qui est permis 29. Italie années '50: l'espace virtuel 31. Italie années '50: le « ton sur ton » 33. Italie années '60 et '70: apprêter et sur-signifier 35. Italie années '60 et '70: élaborer ou fonder de nouveau 37. Italie années '70: bien culturel entre conservation et ré-investissement 39. De la tradition: interpréter, recomposer, transmettre (par Heidi Hansen)			
<i>Fiches:</i> Le musée répandu: 40. Didactique des musées et pédagogie des biens culturels 42. Récipients et milieux 44. L'identité: lieu par lieu, cas par cas. 46. Instrumentation scientifiques et accessibilité de masse 48. Institution centrale entre intégrisme et schizophrénie 50. Agriculture et industrie en cultures séparées? 52. Modèles de visite et essais d'expérimentation 54. Où doit-on appliquer l'induit artisanal? 56. La nature reproduite 58. La nature observée 60. Entre programmation et spontanéité culturelle 62. Liturgie active et patrimoine artistique 64. Mémoire collective sur de nouvelles conditions			
<b>Milan: Projet Garibaldi</b> Fredi Drugman avec Fulvia Premoli et Luca Basso Peressut (par L. Basso Peressut)		66	
<b>Livres reçus</b>		74	

de l'immigration, diffusion plus grande des aires de résidence, recouvrement de la ville de grandeur moyenne, etc.) et elles ont apporté d'autres et différents problèmes: le vieillissement des populations dans les centres métropolitains, la diffusion excédente de certains services (par exemple, l'instruction), la carence de centres d'assistance, une tendance des comportements à devenir de plus en plus privés, mais aussi une tendance à se jeter impétueusement sur les consommations collectives (spectacles, expositions, activités ludiques, etc.); et, dernièrement, la nécessité de consolider la centralisation et l'appareil métropolitain (par exemple, Milan-Turin). Au contraire, on dit qu'il existe le risque de l'isolement, de la possibilité de compétition entre les «aires fortes» européennes, celles qui décideront de la destinée de tout le monde. La physiologie de l'installation, les ressources écologiques de la société semblent donc avoir eu une importance plus remarquable que la capacité idéologique et technique. On pourrait objecter qu'il existe toutefois des conquêtes de la part de la culture de la prescription fonctionnelle: d'abord, un *zoning* interne et externe aux bâtiments moins prescriptif; puis, la tutelle des centres historiques, la restauration des tissus pourissants; la création de parcs naturels, la distribution de *standards* de service garantis, la décentralisation administrative et, surtout, la diffusion d'une conscience de l'habitation et de l'urbanisme de participation, dont désormais les moyens de communication de masse (journaux, télévision, etc.) sont porteurs.

Essays d'évaluer les effets de cette consommation directe et participée du droit à la ville, sans dramatiser et avec réalisme: habitations, services, lieux de travail, moyens de transport, centres historiques, parcs, sont désormais des thèmes populaires, qui sont bien présents dans les attentes de tout le monde et qui sont aussi préfigurés. Dans le secteur des habitations, le type à immeuble en copropriété et celui mono-familial répondent aux attentes mieux que les autres. Pour services, lieux de travail, transports où les droits prévalent sur les devoirs de choix, on demande un fonctionnement qui donne des garanties car pour fonctions collectives on entend de fait le prolongement de celles privées. Toutefois ils doivent correspondre à des couloirs et à des terminaux virtuels où la lubrification des mécanismes, la fluidité des opérations et la force de persuasion des images soient en vigueur. Le centre historique et les parcs, au contraire, sont respectivement destinés à la mémoire historique et ancestrale. La même notion de *bien culturel* témoigne d'une tendance à la muséalisation souvent générale et indifférenciée, d'une tendance au déplacement de l'institution du présent vers l'histoire, dans un passé exercisé où elle se trouvait encore dans une position influente et dominante ou à sa réduction actuelle au rang de simple service domestique.

Il est inutile de le cacher: ces effets trahissent de fait les prémisses «héroïques» du Mouvement moderne. L'histoire et l'historiographie récentes ont approfondi les différentes composantes de son idéologie. Mais il n'existe pas de doutes à propos de certains principes. Dans les procès de production celui de la *compétence*, sur la base de laquelle techniquement et méthodologiquement on n'accordait pas de contre-essais; celui du *dirigisme*, pour lequel il fallait sacrifier les actuels intérêts de part aux avantages futurs de la collectivité.

Administrer démocratiquement le territoire a signifié gérer en abdiquant la délégation de classe, mais aussi celle de compétence, en visant, par des correctifs opportuns, au consentement et au marché. Désormais les commissionnaires publics et privés présumant savoir gérer les modalités de production des biens architectoniques mieux que les architectes mêmes.

A mon avis, je ne crois pas à la fausse conscience du Mouvement moderne entre les deux guerres, à son ambiguïté, à sa conscience et volontaire dissolution dans l'utopie. Quelques-uns — et récemment Fernand Braudel, dans un article publié dans le *Corriere della sera* d'après le *bloc notes* de l'historien — soutiennent avec autorité que l'on fait l'histoire aussi par des hypothèses; que la contemplation déterministe du déroulement d'un particulier système social c'est de l'historicisme infé-

rieur; il s'agit de *misère de l'historicisme* — comme Popper l'a paraphrasé —. Le Mouvement moderne s'est trouvé trop souvent à devoir tenir compte de la réalité pour avoir pu se flatter ou se désillusionner. Son naturel interclassisme était si techniquement révolutionnaire, qu'on ne pouvait pas le confondre avec l'idéologie: cela est prouvé par les approches avec des régimes très différents jusqu'à la dernière guerre. On a beau dire que la projection n'a pas été en mesure de garder le pas de la production. Une intéressante antologie qui a le titre *L'arte di edificare - Manuali in Italia 1750-1950* (L'art de bâtir - Manuels en Italie 1750-1950), publiée récemment par Carlo Guenzi, montre de façon instructive et suggestive l'habileté d'entières générations d'ingénieurs et d'architectes qui pendant deux siècles ont su articuler et rendre particulière la projection dans une série indéfinie de cas et de sous-cas. Je dirais que plutôt, à la pleine réalisation du Mouvement moderne en civilisation de l'installation il a manqué l'achèvement linéaire de la Révolution industrielle, c'est-à-dire un rapport rigide entre production et consommation. La désinvolte capacité de se convertir, de se contredire, de se régénérer du Capitalisme — sans doute plus adroitement et plus profondément que le Socialisme — ont brisé les convictions rigides du Mouvement moderne, en les réduisant à de petits mécanismes fonctionnels et à simple surface persuasive: le symbole — ou mieux la réclame — d'une efficacité plus grande et d'un confort plus répandu. Si à tout cela on ne trouve pas de remède, alors on doit être d'accord avec ceux qui soutiennent la dissolution de la projection dans une raison de pure image distinctive dans le marché, d'un *status* symbolique dans l'habitation et dans l'installation, d'une délégation de représentativité individuelle ou de groupe à l'architecte-artiste (par exemple, à travers les poétiques de l'*industrial design* ou du *post-moderne*). Et nous sommes revenus à la raison de l'*embellissement*.

Mais cela ne doit pas épouvanter beaucoup puisqu'en architecture projeter implique la combinaison de deux phases qui dans d'autres domaines, (par exemple la musique), sont disjointes: *composer* et *interpréter*. Peut-être l'architecture d'aujourd'hui est-elle obligée à la pure interprétation. Et ce ne serait pas la première fois.

Dans l'historiographie sur l'origine du Mouvement moderne il y a une intéressante conférence qui fut donnée en 1969 par Nikolaus Pevsner à propos de Ruskin et de Viollet-le-Duc. Sans tenir compte des décisives composantes contextuelles qui en Angleterre et en France différencient l'appréciation de l'Architecture gothique, ici il est utile de tirer la différente théorisation du *revival* dans les deux personnalités. En assumant toute la responsabilité du schématisme, dans une époque de transition, pour Ruskin il était important de maintenir constante la dimension artisanal de la projection dans la décoration, pour garantir qualité et variabilité à la civilisation figurative; pour Viollet-le-Duc c'était le contraire: l'adhérence temporaire à une figuration donnée, qui était tenue constante pour faire accomplir le nécessaire saut d'intervention à échelle industrielle à la projection. Même si l'on les appelait en justice devant le Tribunal idéal du Progrès, je ne sais pas qui, aujourd'hui, pourrait accuser d'anachronisme l'un ou l'autre des deux théoriciens.

Alors, est-ce que tout va bien, avec une projection d'embellissement et, dans les cas les plus craintifs, clignant les yeux derrière des algorithmes descriptifs pleins de prétextes?

Après avoir touché le fond de cette conscience avec le réalisme, nous ne pourrions qu'essayer d'émerger de nouveau en prenant notre élan avec ce procédé que les épistémologues appellent *euristique*, en employant l'histoire non pas dans un sens déductif mais dans le sens de l'analogie projetante. Parmi les nombreuses possibles notions d'*architecture moderne*, la plus «classique» est celle qui l'identifie avec l'aire de la prescription fonctionnelle. Suivant la recommandation de Lodoli qui nous a été transmise à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle: *on ne doit mettre en représentation aucune chose, si elle n'est pas aussi vraiment en fonction*. Cette tendance fonctionnelle de la projection a été assumée comme universellement valide. Mais

dès le début elle apparaît dénotée différemment, selon qu'on la regarde de la campagne ou de la ville, où nécessairement elle a fini par décliner des cas de plus en plus menus et superstructureaux. Il m'est déjà arrivé de soutenir que la Révolution industrielle aurait pu être pilotée de la campagne (comme en Angleterre) ou de la ville (comme ensuite eut lieu en France, après la Révolution), puisqu'on est en train de découvrir que les classes mêmes à leur intérieur étaient divisées à propos de la stratégie à suivre. Si l'on laisse de côté l'Angleterre, où ce fut la tendance à résider dans les campagnes des classes dominantes à convertir progressivement une agriculture marchande en industrialisation, en France les *architectes révolutionnaires* (Ledoux, Boullée) doivent être considérés cohérents à un dessin royal-populaire, qui était soutenu par des intellectuels physioocratiques et libéraux, qui souhaitaient une industrialisation diffuse en appui au recouvrement de la campagne.

Il s'agissait, donc, d'une fonctionnalité adressée à cette *Révolution rurale*, qui avait eu succès en Angleterre et qui avait échoué en France, où on avait réservé à la ville, dûment espacée, une tâche d'*acropole* principalement rituelle et représentative. En effet, si les projets de Ledoux trouvent leur archétype dans l'architecture de villa palladienne — dont le double fonctionnel était constitué par l'impression d'un saut qualitatif à la ferme —, les projets de Boullée apparaissent dédiés à une ville espacée et il semble dilaté à une dimension et à un signifié «templiers» de la centralisation institutionnelle. Le recours au langage classique *ad figuram* (dans le cas: jusqu'aux marges de cette inscription canonique au-delà desquelles la déformation en altérerait le signifié iconologique), le manque de détails, l'emploi d'une violente géométrisation — que nous pouvons assumer comme constantes dans une recherche représentative qui a duré pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est prolongée dans notre siècle, où la notion de *réalisme* se trouve enchevêtrée soit à la culture classique, soit à celle romantique — sont la démonstration d'une fonctionnalité qui n'est pas déterministe, mais discontinue, qui n'est pas subdivisée entre intérieur et extérieur, encore formellement idéale et également concrètement impliquée dans un procès de transformation radicale des comportements sociaux conventionnels, pour autant d'opérativité que peuvent légitimement accorder les règles disciplinaires de la projection. De façon que le châssis classique, si dans les projets de Boullée est employé pour garantir un ordre aux excursions hors échelle en fonction mémoriale, dans les projets de Ledoux semble employé pour imprimer une transfiguration aulique aux corps instrumentaux (tronc de pyramide ou de cône, pavillon, etc.) qui était déjà en cours dans la fabrication rurale (cheminées de fournaies, moulins, silos, etc.). Avec raison, donc, le Classicisme puriste est défini *révolutionnaire*: en effet, il ne fut pas révolutionnaire dans un sens réduisant métaphorique, analogique, allusif mais dans un sens concret jusqu'à l'efficacité potentielle, et si l'on lie au contexte l'oeuvre des architectes qui le pratiquèrent dans un plan destiné à bouleverser les rapports de production et entre les classes sociales, aussi fracassant (même si de signe contraire) que celui que l'hégémonie urbaine bourgeoise pratiquait de fait.

Cette digression vise à contenir l'excès idéologique dont on charge souvent la projection moderne, puisqu'il a voulu se poser concrètement, opérativement à la suite de la Révolution industrielle, même si à travers des stratégies différenciées qui en confiaient l'hégémonie à la ville ou à la campagne. Ce n'est pas par hasard alors, que, à l'occasion de toute Révolution visant à influencer jusqu'à transformer les rapports de production, le renversement de la dépendance de la ville de la campagne se soit posé comme problème prioritaire. La même chose s'est vérifiée aussi pendant l'époque héroïque de la Révolution soviétique avec les instances désurbanistes et les *hors-échelle* urbains des architectes constructivistes.

Mais je ne crois pas que la révolution soit nostalgique et que les architectes aient la tâche de l'évoquer. Je pense, au contraire, que la projection pour retourner à peser structurellement, à être de

nouveau la prérogative d'une compétence authentique, doit accomplir un choix de part; un choix de perspective capable de rendre susceptibles d'agrégation et de comparaison sur des stratégies de longue période les poétiques qui autrement seraient condamnées au petit négoce, au personnelisme et à l'individualisme; un choix qui peut comporter le risque de l'incompréhension parmi les commissionnaires publics et privés et, peut-être aussi parmi les usagers; mais dans quelle mesure leurs attentes ne sont-elles pas préfigurées sur des *standards* mis en circulation par une culture réductrice, dédommageante de façon particulariste et, désormais, inutilement défensive?

L'énigme crise traversée par notre civilisation semble ramener à de justes proportions le rôle traînant et exclusif de la ville industrielle, son centralisme violent et jusqu'à présent jugé irrenonçable dans toute stratégie de développement. Pourquoi alors ne devrions-nous pas renverser notre point de vue, à partir des raisons du territoire entier que la crise même revalorise progressivement?

Mais afin que mes réflexions ne semblent pas des rêves d'Arcadia, je pense à une projection qui résume globalement, en essayant plusieurs fois, la responsabilité de désigner le territoire point par point, en abandonnant des modèles stéréotypés et en le marquant par des termes originaux, dictés par la nécessité d'une nouvelle situation contextuelle.

Nous pouvons hasarder quelques caractères de cette inversion de perspective. Par exemple: le dépassement de l'opposition entre *centre historique* et *milieu naturel*, divisés par l'amorphe *terre de personne* de la récente expansion, à travers une réhabilitation des tissus urbains par des *enclaves* du territoire environnant; plus d'indétermination fonctionnelle, plus d'imagination typologique et figurative dans la technique des comportements; coûts et valeurs d'usage calculés sur des paramètres moins particularistes; plus de discontinuité et plus de promiscuité d'installation, avec le *tertiaire* qui n'est pas disloqué par coagulums mais qui est répandu comme solvant de cultures mono-fonctionnelles désormais sclérosées (productives, résidentielles, etc.); à travers cette intégration, la découverte et la diffusion d'une monumentalité opérante, comme antidote à la réduction culturelle dans une dimension domestique, à la muséification générale des tissus historiques, à la tendance à mythifier la nature non contaminée.

#### Milan et ses musées

Rencontre-débat, organisé par la Commission Culture de la Fédération milanaise du PCI au Circolo della stampa de Milan le 17 mars 1979, avec Vittorio Korach (présidence et ouverture des travaux), Licia Riva (introduction). Relations: Guido Canella (*Musée et territoire*), Flavio Caroli (*Proposition pour les activités artistiques et pour le système des musées à Milan*), Marisa Dalai (*Les structures de la recherche*), Fredi Drugman (*Musées: des laboratoires manquant à l'Université?*), Tomàs Maldonado (*Musée et culture de la transition*), Enrica Morini (*Les musées à Milan: situation actuelle*), Alessandra Mottola (*La Loi n. 39/1975 et les réglementations des musées à Milan*), Guido Zucconi (*Problèmes de localisation d'un système des musées*). Interventions: Daniel Abadie, Lodovico Belgiojoso, Carlo Bertelli, Mercedes Garberi, Giuseppe Panza di Biumo, Giovanni Pinna. Conclusions: Maurizio Calvesi.

#### Guido Canella

D'abord je dois m'excuser de deux lacunes présentes dans mon intervention.

La première concerne le fait qu'ici je ne donnerai pas d'informations sur le degré d'évolution atteint par les dispositifs des musées, en les confiant à la littérature spécialisée — et dans ce secteur on doit souligner les contributions de deux revues milanaises, publiées presque en même temps; l'une de deux est *Casabella* que j'ai sous mes yeux. Par contre, je concentrerai l'attention sur ce qu'il y a de structurel dans le musée et qui en général tend à rester caché; c'est-à-dire sur la question plus globale de l'emploi productif de la culture et sur les stades progressifs de démocratisation participative de la connaissance qu'on peut conquérir à travers

une gestion coordonnée et dont les musées, dans cette période aussi à Milan, sont devenus paradigme assez significatif, même si souvent en négatif.

Je dirai — j'en ferai seulement des allusions — que si je parle de *démocratisation participative de la connaissance*, je ne me réfère certainement pas à sa réduction et à sa divulgation dans un sens populiste, mais à sa possibilité d'entraîner et de stimuler des procès opératifs et créatifs. Du moment que, encore à nos jours, après avoir subi les sorties iconoclastes du luddisme et de l'éphémère, on juge acte de *lèse-majesté* toute tentative de remettre en discussion un domaine social de destination et la pratique d'usage des institutions traditionnelles (comme si leur identification contribuait à entamer l'authenticité et à compromettre l'objectivité de la conservation). De façon qu'on retourne à instaurer la prémisse de l'illumination et du romantisme qui se réfère univoquement à l'individu, opposé à la société, comme une donnée *a priori* rationnelle, universelle et, en cela, inviolable. À ce sujet, je rapelle un reportage de Paris de Alberto Asor Rosa concernant le Centre Pompidou, où on sortait de l'ambiguïté de considérer le musée comme fonction indéfinie et polyvalente, pour aborder directement les stratégies différenciées provoquées par les variations de sa typologie. Asor Rosa se demandait si la culture pratiquée par la Gauche en Italie, adoptant le modèle artisanal, le modèle menu de plus grande décentralisation, ne prenait pas le rôle de correctif, de solvant, quand les conditions, les sujets, les effets de la concentration manquaient encore: cette totalisation et cette sélectivité de la culture égale à une gestion de type industriel et de masse (qu'on peut révéler, en effet, dans le cas du Centre Pompidou). Je crois que la question posée par Asor Rosa était importante parce que, pour une fois, elle était posée en termes explicites, de façon à créer les prémisses pour éviter cette série de lieux communs ambigus et aussi contradictoires, quand il se trouve à avancer par logiques schématiques et symétriques, en soutenant par exemple que le système muséal doit encourager la décentralisation, pour une action plus participative de la culture, mais, en même temps, il doit opérer pour ne pas démolir ces institutions centralisées destinées à la conservation et à la transmission des patrimoines artistiques. Le problème et la réponse implicite que Asor Rosa donnait — avec laquelle je dis immédiatement que je ne suis pas d'accord — avaient donc le mérite de pousser aux extrêmes, et de cette façon de résoudre, cette instance ambiguë de polyvalence de gestion et de polymorphisme typologique, en posant une alternative non équivoque: expier le procès d'uniformisation à niveau de masse et de concentration en acte dans une culture désormais industrialisée, et de cette façon, agir du même pas avec les temps, ou rester dans une condition anachronique de résistance artisanale et qui, étant menue et dispersée, apparaît assez fragile?

À mon avis, je juge que l'alternative exclusive n'est qu'apparente, puisque une réponse réaliste (et en cela scientifique) se trouve peut-être dans la combinaison dialectique, situation par situation, point par point, entre deux tensions différentes: celle de la consolidation d'un côté, et celle de la diffusion de l'autre; celle de la discontinuité et du mouvement d'un côté et celle du caractère organique et de la sédimentation de l'autre côté.

La deuxième lacune dont je dois m'excuser, concerne le fait qu'aujourd'hui je ne avancerai pas de considération en tant que «spécialiste» mais plutôt en tant que «militant» de la recherche universitaire. Dans ce secteur nous sommes accoutumés à aborder le thème de *planning* non pas de façon prédéterminée et préfigurée, mais comme une essence à re-définir chaque fois dans la territorialité (du milieu, fonctionnelle, culturelle) du présent et de la tradition et dans le régime d'accessibilité qu'elle permet. De ce point de vue, derrière la constance de la catégorie muséale, de ses propriétés institutionnelles (statisme, conventions, dépôt, inventaire, exposition, référence à un passé métaphysique, parfois aussi métaphoriquement), on assiste à la prolifération d'un tissu enchevêtré de variables dynamiques impropres, qui en différencient le caractère typique de la raison du projet cas par cas, lieu de lieu.

*Misère de l'historicisme* — dans l'aphorisme de Karl Popper et dans les ascendances de l'École de Francfort et des *Annales* — peut être proposé alors comme *misère de la conservation objective et institutionnelle*; c'est-à-dire une conservation soustraite au fil conducteur d'un circuit «tendancieux» et transitoire, et proposée comme dispositif neutre et universel de reproduction ou évocation d'un passé que l'on peut présumer authentique. C'est justement la nécessité d'une essence historique qui prétend de la projectualité du musée la déclaration de son identité de contexte *hic et nunc*; il faut mettre au jour cette identité spécifique et variable dans le passé pour notre présent.

\*\*\*

Pour cela, d'une façon schématique et pour mémoire, je rappellerai ici quelques cas historiques rencontrés pendant la recherche.

Prenons, par exemple, le Dôme de Milan. De fait, il fut musée opérant et, en outre, un Centre Pompidou *ante litteram*, en ce qui concerne la condensation et la transmission à distance. Au cours des siècles, d'abord comme projet en progression et successivement comme chantier, il servit de rappel aux ouvriers, artisans, techniciens, artistes et architectes venant du Centre de l'Europe. Il s'agit du tournant technologique que Milan accomplissait, à travers le Dôme, pour garder même productivement un rôle important dans la vie européenne. Dans ce sens, je pense que l'on peut mieux expliquer le choix du palimpseste du gothique tardif dans une époque qui assistait déjà en Italie à l'affirmation incontestée du modèle local de la Renaissance. Pourquoi à Milan choisit-on tardivement l'expression de l'«hérésie» gothique qui s'affirmait au-delà des Alpes? Pour conquérir ces nouveaux marchés le Dôme devint *musée* et en même temps *école* et *laboratoire*, où l'on continua dans l'oeuvre d'élevation culturelle de la force-travail en vue du décollage de cette usine milanaise qui avait réussi à s'imposer sur les principaux marchés d'Europe au cours du XV<sup>e</sup> siècle et pendant une partie du XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux grandes récessions qui étaient la conséquence des changements dans les rapports de production, des invasions, des épidémies de peste, etc. Dès la première moitié du Siècle passé, Thomas Hope et Carlo Cattaneo, différemment de l'historiographie successive, avaient réussi à s'expliquer la connexion structurelle entre la fortune du style lombard et l'affirmation du Proto-capitalisme marchand et, après quelques siècles, la nécessité d'insérer le Gothique international sur le style lombard. Du reste, il suffit de rappeler que furent les fabriques du Dôme et de l'Hôpital à forcer et à augmenter matériellement le système des voies d'eau, soutien fondamental de l'économie milanaise, du Lac Majeur, le long du Tessin jusqu'à Milan, où l'on équipa le lieu d'abord des matériaux de construction. Un autre exemple est représenté par l'Ambrosiana: ici il ne vaut pas la peine de s'arrêter sur l'hypothèse conformiste imprimée par la Contre-Réforme sur la culture et que beaucoup de gens ont voulu poser à son origine. Il est plutôt intéressant de découvrir comment par elle — qui avait été fondée par Federico Borromeo au début du XVII<sup>e</sup> siècle pour renforcer la ligne réaliste, «de terre», déjà tracée par son cousin Carlo — on voulait employer l'instruction à l'usage fonctionnel des ressources survivantes, pour sortir de la récession à travers la conversion des rapports et des moyens de production encore utilisés par l'Usine milanaise. Il me semble improprie de considérer l'Ambrosiana, les collections, son dirigisme culturel, si l'on ne réfère pas tout cela aux conséquences de la politique du bâtiment que d'abord Carlo et plus tard Federico instaurèrent dans l'entière diocèse ambrosienne; si l'on ne les met pas en relation avec les Sacri Monti, où de fait, se vérifiait, peut-être pour la première fois, une effective soudure productive entre culture érudite et culture populaire, entre inventaire urbain et habilité créative rustique. On doit méditer à ce sujet, parce que la politique du bâtiment et urbaniste des Borromeo chevaucha la *désurbanisation* en faisant «de nécessité vertu», puisqu'il fallait fixer à la campagne une partie des ouvriers qui s'étaient qualifiés dans le chef-lieu. Il fallait aussi sauvegarder leur capacité professionnelle, dans l'attente de réorganiser de façon

territoriale la manufacture milanaise, dans un nouveau rapport complémentaire avec la campagne. Considérons le cas de Brera — qui présente de curieuses analogies avec la situation que traverse aujourd'hui la vie des institutions milanaises —, lorsque Marie-Thérèse et Joseph II libéralisèrent apparemment la culture de la ville, en confiant sa gestion à l'architecte Piermarini, et à son cercle. L'Académie des Beaux Arts Libéraux succéda ainsi à l'École des Jésuites; dans un certain sens il s'agissait déjà de l'université, puisqu'elle comprenait la présence simultanée de plusieurs intérêts, de différentes lignes directrices d'étude: l'observatoire, le jardin botanique, la bibliothèque, etc. Mais l'on doit considérer avec circonspection la refondation néo-classique de Brera, puisque *liberalisme culturel*, signifia aussi détourner, déraciner l'engagement de certains processus d'agrégation qui trouvaient même les intellectuels sur les voies de revendication ethnique et nationale, s'il est vrai que Pietro Verri pouvait écrire à son frère Alessandro que à Milan, avec la nouvelle gestion de l'Académie des Beaux Arts on parlait enfin une langue cultivée, enfin appropriée aux exigences de la bourgeoisie, enfin de niveau international. Académie signifia aussi sortir du cercle exclusif des murs d'un Palais baroque pour étendre avec continuité, à travers le corps architectonique, cette dignité royale-bourgeoise fonctionnelle au projet, réalisé en partie, d'insérer Milan parmi les capitales de la culture européenne. Pour cela, en 1921, Giovanni Muzio, protagoniste du «Novecento» milanais, remarquait aigüment que le Néo-classique était resté un mouvement limité à une élite bourgeoise et intellectuelle, un mouvement étranger au goût des classes populaires, qui étaient restées idéalement liées à la période baroque.

Ces cas et bien d'autres (milanais et non) me semblent démentir la conception évolutionniste et, plutôt, confirmer l'interdépendance du modélisme muséal des composantes structurales de la production artistique et de la diffusion de la culture.

\* \* \*

À nos jours on assiste à la tendance de comparer des différents systèmes de musée, adoptés par les nations les plus développées (Allemagne, États-Unis, Angleterre, France, etc.), comme si chacun d'eux exprimait des modèles absolus d'opportunité logistique et fonctionnelle; au contraire, je juge plus probable — et à travers la recherche nous avons acquis quelques preuves — que ces systèmes de musée reflètent des processus qui se sont vérifiés historiquement (et que pour cela sont inséparables) dans la situation des respectives cultures, suivant les variations des rapports de production. Une plus grande démocratisation de la culture — dans le sens que je viens d'expliquer — s'est ainsi affirmée dans les nations où des rapports d'échange plus intenses ont eu lieu et où la diffusion de la culture dans la classe ouvrière s'est imposée comme nécessité fonctionnelle à l'avancement de ces rapports de production.

Dans cette direction aussi quelques réflexions peuvent apparaître schématiques, mais j'espère qu'elles seront utiles comme exemples.

En Angleterre la précoce introduction de rapports capitalistes dans la campagne avec la diffusion des enceintes et l'anéantissement d'une base décisive de subsistance de la classe paysanne, instaurée par la Révolution du XVII<sup>e</sup> siècle, provoqua cette assimilation de l'aristocratie dans la bourgeoisie agricole, régénérée sur une base financière, qui ensuite adapta, avec la disponibilité d'un nouveau marché de la force-travail, les mêmes critères capitalistes au procès d'industrialisation. Pourtant les apports de pensée, qui ont caractérisé avec une certaine constance le développement de la culture anglaise (Empirisme, Naturalisme, etc.), comme prolongement de la campagne vers la ville, ont établi cette «continuité du discontinu» qui dans le domaine esthétique a donné naissance à la poésie du Pittoresque, que s'est affirmée longtemps et en profondeur. D'autre part, l'impératif de croissance physiologique de l'accumulation et de l'investissement, en nouant étroitement les destinées d'entrepreneurs et de travailleurs, non sans conflits et contradictions, ont contribué à une notion de culture plus instrumentale à la production et pour cela plus pratiquement scientifique et expé-

riementale. La discontinuité et le mouvement étaient à la base du manque de systématisation avec lequel Hans Sloane en 1753 laissa en héritage la bibliothèque, la collection de sciences naturelles et d'antiquités au Roi d'Angleterre, qui en 1759 ouvrit le premier musée public et d'état dans la *Montagu House* sous le nom de *British Museum*. La France, encore au seuil de la décisive Révolution du XVIII<sup>e</sup> siècle, se présentait en retard en comparaison avec les rapports de production qui avaient été adoptés par le Capitalisme anglais. Ici l'aristocratie, qui était désormais mise à l'écart de la gestion des affaires à travers l'Illuminisme et l'Encyclopédisme, essaya tardivement d'imprimer un saut qualitatif de type anglo-saxon et un modèle d'unification et d'intégration politique et culturelle. Ce dessein qui ne fut pas réalisé (auquel participèrent les *Architectes révolutionnaires* avec l'utopie de la ville-acropole et une industrialisation diffusée à l'appui de l'agriculture) visait à tromper la bourgeoisie urbaine, à travers l'alliance avec les classes rurales et surtout avec la bourgeoisie agricole, la limitation des rentes de position et des profits, dus à l'action des intermédiaires, sur les denrées qui provenaient de la campagne et qui étaient destinées à la ville consommatrice. La bourgeoisie s'empara de l'arrangement formalisé de ce dessein et le rendit fonctionnel aux systèmes institutionnels successifs à la Révolution; cela détermina l'origine de la superstructure de la France métropolitaine, centralisée sur la capitale et sur les chefs-lieu. À la ville-centre commercial de type anglais s'opposait la ville centralisatrice et dirigeante française, où l'organisation systématique de la culture donnait lieu à des secteurs et à des spécificités disponibles suivant un critère rationnel et progressif d'utilité. Pendant le Directoire on assista au débat entre les partisans d'un musée public, diacronique et fondé sur la simple qualité et continuité du beau, et ceux qui, au contraire, étaient favorables à une organisation historiciste. Enfin, à côté du musée «du beau» — le Louvre qui avait été projeté au paravant et qui avait été inauguré après la Révolution — il y eut une grande prolifération des musées «l'utile», des *musées didactiques*, liés à l'instruction secondaire et professionnelle, aux *musées de l'homme*, aux *musées sociaux*, même si à travers un procès de diffusion de la culture fortement séparé et hiérarchique, on accomplit la démocratisation effective de son savoir instrumental.

Dans les États Allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Illuminisme et le Romantisme s'entrecroisèrent de façon tout à fait particulière. Différemment de l'Angleterre et de la France, où les instances culturelles résultaient déjà largement déterminées par les mutations structurales et sociales, ici on donna la première place à la liberté et à la primauté des intellectuels pour conférer esprit et corps unitaires aux bourgeoisies, autrement partagées entre fonctionnaires, militaires et trafics locaux. Si les idéaux classiques de Winckelmann se rattachaient à l'identité entre esthétique et éthique de la Grèce à son époque d'or, Lessing postulait un Classicisme moins aulique et plus réaliste afin de pousser la bourgeoisie à se réorganiser, à devenir responsable sur des horizons d'initiative et d'entreprise plus étendus; et le mouvement du *Sturm und Drang*, non sans affections et contradictions internes paraphrasait cette mission de classe dans la personnalité poétique de l'artiste. La culture allemande poussa la bourgeoisie à devenir fonctionnelle à une idée unitaire et collective d'État, plutôt qu'à des rapports de production qui n'avaient pas encore été instaurés. On assista à la première concrète prémisse de cette régénération au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'*Alter Museum* de Berlin, projeté par Schinkel. Cette-fois aussi, en opposition à une organisation historiciste de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Schinkel prédisposa un vestibule d'initiation, qui devait rendre *étranger* au monde (selon un terme que, renversé, on aurait employé plus tard dans la culture allemande). Le Berlin des marchands renaissait aussi symboliquement à travers la gare de marchandises située dans l'île formée par la Sprée, qui le transformait de ville-caserne en capitale d'une vaste zone douanière. L'*Altes Museum*, symbole de la conversion structurale et culturelle qui s'était réalisée surgit lié à la gare de marchandises.

L'investissement décisif de la bourgeoisie allemande visa donc au modèle de l'ordre formatif et systématique, destiné à avoir une incidence sur la pensée philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle, quand il agit en propulseur dans la conception de l'État unitaire et dans la désignation d'une classe dirigeante formée pour partager ses destinées agricoles, marchandes, militaires et, avec les fonds de réparation imposés à la France après Sedan, de préparation d'une puissante industrie de base.

Pour l'Italie aussi il faut tenir compte d'une réalité et d'une histoire que nous pouvons rappeler ici seulement à grands traits. Notamment — c'est l'auteur des considérations décisives à propos du comportement des intellectuels italiens pendant et après le Risorgimento qui l'a démontré — la formation idéale et l'apprentissage pratique de la classe dirigeante nationale se produisirent à travers le complet détachement de la vie des classes populaires urbaines, mais surtout de celles des campagnes. Ici une sorte de pacte de survie entre terriens et paysans, scellé par la médiation de l'église, avait relégué la participation populaire à des niveaux de sous-culture régionale, à l'exception de certaines zones bien délimitées, où la manufacture décentralisée et répandue avait changé en partie les rapports de production. On doit considérer, d'ailleurs, comment une homologation de comportement de masse s'est vérifiée à travers la tardive poussée industrielle, imprimée au Nord avec un décisif apport de capitaux étrangers seulement dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour cela, avec des effets moins extrêmes qu'ailleurs. Il faut tenir compte de la permanence de ce dualisme différencié, parce que, en traversant les classes sociales, il a constitué la composante chronique avec laquelle se heurte toute tentative de démocratiser la culture italienne. Toutefois on doit considérer de nouveau et de façon moins schématique et sectaire l'histoire de l'associationisme et du Mouvement ouvrier, pour être moins prodigues avec le patronat, quand on lui attribue une grande partie du mérite d'initiatives comme l'Université populaire, la Société de secours mutuel, l'instruction professionnelle, qui constituaient une tentative timide, sans doute, mais bien orientée professionnellement, de fonder une culture alternative, restée à l'écart de la production et donc ici avec plus de besoin qu'ailleurs de se démocratiser et de se rendre opérative. Tandis que la culture aulique, comme reflet exclusif de la bourgeoisie, a continué à flotter dans la vie nationale en n'entamant que les sommets des institutions. Le problème du musée, non différemment du problème global de gestion de la culture, en Italie doit être étudié dans les réalités spécifiques de cultures autrement localisées et dans leur histoire véritable dans leurs contextes respectifs. Pour cela, on ne peut plus juger suffisants les modèles tendant à une universalisation et qui sont toutefois favorisés et répandus comme, par exemple, le musée central, ordonné institutionnellement par l'État, le musée des reliques, ordonné par les bourgeoisies locales selon une version patriotique du Risorgimento et, seulement rarement et récemment, quelques tentatives de recueillir les mémoires populaires (du Mouvement ouvrier dans les centres industrialisés ou de la civilisation paysanne dans les centres ruraux).

La configuration de l'installation de notre pays est restée poly-centrale, même si les chefs-lieux de province ont été décapités par la diaspora des groupes intellectuels. La formation dans l'Idéalisme, qui d'un côté fut complice d'un processus de détachement, de l'autre côté put assurer jusqu'à la dernière guerre la transmission de la culture du centre à la périphérie. En fréquentant les Biennales, les Triennales, les Quadriennales, les intellectuels de province dédommageaient la recherche d'avant-garde des préjugés d'une opposition bien pensante, même si, surtout en Italie, elle tendait à se proposer souvent en termes d'un subjectivisme extrême, s'ils n'étaient pas toujours conformistes. Il suffit de considérer les expériences de recherche et de gestion dans les autres pays (par exemple, en Allemagne: où la *Volksbühne* trouva dans l'associationisme militant la base fondamentale d'une expression théâtrale autonome; où l'Expressionisme et la *Neue Sachlichkeit* rendirent

plus radicale la figuration pour une rencontre opérative avec la production; ou l'instruction professionnelle du *Werkbund* prit à sa charge les contradictions entre industrie et artisanat) pour voir comme des termes d'anticipation jusqu'à la rupture avaient trouvé dans ces contextes un Mouvement ouvrier et une Bourgeoisie progressiste prêts à les accepter, à les assumer et à les prendre comme drapeau dans le conflit d'émancipation d'une tradition nationaliste et réactionnaire. Les impacts d'initiatives analogues en Italie se passèrent sans doute avec moins de vigueur (par exemple, à la Società Umanitaria de Milan, où s'était constitué le sommet le plus conscient). Une série de rendez-vous avec l'histoire civile (Risorgimento, Résistance, le '68) ont fourni aux intellectuels italiens les occasions pour un heurt civil, direct et avec de grandes implications avec les institutions. De ce heurt ils sont sortis chaque fois battus à cause d'un abus de velléité et d'une carence de professionnalisme stratégique.

\*\*\*

En revenant à la « territorialité » du musée, on doit juger digne de mérite la tutelle des biens culturels, surtout quand elle se produit à des niveaux créatifs et non pas de conservation aveugle et ambiguë (dont parfois des institutions spécialisées comme *Italia Nostra* deviennent le porte-parole); surtout quand elle va au-delà de la dénonciation pour arriver à des formulations et à des propositions articulées. Je pense, cependant, que cette pratique, tout en étant nécessaire, n'est pas suffisante et, au contraire, elle est fortement limitative lorsque à la conservation des centres historiques, des milieux naturels et des musées on délègue exclusivement la tâche de considérer la dimension historique du paysage qui, du reste, est assujéti à l'homologation d'un ensemble de normes technicistes, dépourvus d'enracinement et d'identité spécifiques. Dans cet équivoque il y a le concours d'une acception centralisatrice, interclassiste et fonctionnellement omnivalente du centre-ville, puisque une culture réhabilitante, pour être authentique, doit intéresser l'ensemble productif du territoire, où la présence de monuments (anciens et nouveaux) se repropose structurellement, à côté de nécessités qui sont propres du centre, de la périphérie et de l'entière zone de gravitation sur la ville.

Sous l'égide de la *Functional Tradition*, la culture anglo-saxonne a commencé dans l'après-guerre l'inventaire des produits manufacturés et des instruments liés à la Révolution industrielle, dans le but de conférer une profondeur historique au rapport entre industrie et fonctionnalisme. Car la Révolution industrielle anglaise — comme une riche littérature le démontre — s'est affirmée entre deux extrêmes: d'abord dans une forme diffuse et graduelle dans les campagnes, successivement dans une forme concentrée et violente dans les villes, elle pénétra avec poly-valence le contexte dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, délayant la successive instance de rationalisation du Mouvement moderne. Un cas différent qui s'est vérifié un peu partout et plus récemment est celui de l'*archéologie industrielle*, où la muséification avance structurée par congélations du bâtiment et par substitution de destination. En conclusion, je voudrais paraphraser quelques-unes des actuelles lignes de tendance présentes dans le débat à propos de la typologie muséale; je les formulerai suivant une distinction conventionnelle entre centralité et décentralisation. Une première subdivision peut distinguer, très schématiquement, les systèmes de musée propres de concentration et de position et les systèmes de musée impropres de diffusion et de mouvement.

Sur la base de ce qu'on a dit, dans les systèmes propres de concentration et de position on devrait placer les musées de conservation traditionnelle. Formalisés selon un ordre qui était progressivement congénial à l'illuminisme, à l'idéalisme, au Positivisme et rendus fonctionnels selon une articulation particulariste qui a été imprimée par l'hégémonie bourgeoise-urbaine, ils semblent susceptibles d'évolution seulement par logique interne: par affinement du dispositif d'exposition, par expansion physique, par consolidation de la gestion. Leur décentralisation aussi tend à se produire par parthénogénèse: soit qu'il arrive par filiales du musée central (où l'on devrait placer des sections ho-

mogènes), soit qu'on l'organise par des initiatives visant à réhabiliter de particuliers produits manufacturés qui autrement seraient difficilement récupérables au régime urbain. On doit considérer comme une expression réduite et en format exportation de la primauté urbaine les musées d'*histoire locale* et même ceux de *culture matérielle* lorsqu'ils présentent, selon une optique liée à la valeur d'usage, des mémoires, des reliques, des instruments des conditions marginales au développement. Mais aujourd'hui dans les systèmes propres de concentration et de position il semble prévaloir le modèle du musée d'intermédiation culturelle (Beaubourg, Barbican, etc.). Il privilégie l'accroissement du dispositif technique et la concentration pour une plus grande accessibilité, capables d'activer en même temps des sections différentes, de façon que celles-ci, en s'intégrant et en se superposant, fonctionnent avec autonomie suivant tant de combinaisons possibles. Derrière l'apparente autonomie institutionnelle, le musée d'intermédiation concentre la gestion de la production, de la critique et du marché; il accrédite une version phénoménologique (« accidentelle ») et « dégaugée » des événements artistiques, qui se sert de l'éphémère en plein air de façon complémentaire. Sa typologie incline au grand mécanisme, elle laisse de côté l'emplacement (même s'il doit être nécessairement central) et présente la tendance à se détacher du contexte et de l'histoire. On dit, improprement, que ce modèle marque le passage d'une muséologie (et gestion de la culture) artisanale et individuelle à une muséologie industrielle et de masse. Mais, en réalité, il interprète l'extrémisation d'une conception urbaine, tertiaire, centralisatrice et particulariste. Ayant déposé toute apparence de rationalité, d'initiation, de détachement présents dans l'archétype de l'illuminisme (du projet de musée de Boullée de 1783 à celui de Terragni pour le Danteum de 1938), le musée d'intermédiation accentue, jusqu'à la caricature, l'image efficiente de l'objet de consommation.

En opposition (parfois seulement nominaliste) aux systèmes de musée propres de concentration et de position, on doit assumer les musées impropres de diffusion et de mouvement. Il s'agit d'une classification qu'on peut obtenir à travers la reconaissance de la propagation sur le territoire de présences avec des caractéristiques d'homogénéité historique-culturelle, qui s'est passée dans un contexte donné et quelque fois par concrétions successives. C'est le cas des centres historiques des grands complexes monumentaux, de l'extension du concept de *bien culturel*.

Une « révolution culturelle » en gré de re-équilibrer, ou même, de renverser le rapport de dépendance exclusive de la campagne de la ville (toujours souhaitée à l'aube des grandes révolutions modernes), à travers un nouvel équipement du territoire sur des ressources productives différenciées et intégrées (primaires, secondaires, tertiaires) et en conférant aux villes un rôle d'*acropole* surtout institutionnelle et représentative; cette « révolution » réussirait à dégager sa raison du conditionnement particulariste, puisqu'elle permettrait une indétermination fonctionnelle plus remarquable, une discontinuité d'installation plus grande, un code de communication moins historiciste, c'est-à-dire moins déterministe et plus opératif.

Entre-temps, on doit juger comme le plus authentique des systèmes impropres de diffusion et de mouvement, capable de résister à une « muséalisation » généralisée et indifférenciée, celui qu'on peut entrevoir dans la potentialité d'un système de l'instruction re-qualifié productivement, au cas où il réussirait à valoriser les ressources du contexte à travers une organisation plus flexible et différenciée. Une vocation muséale omni-présente mais renfermée dans la logique réfléchie de la simple conservation et de la consommation, se reabsorberait peut-être dans cette « continuité du continu », en remettant en circulation créativement la culture des lieux, des monuments, des institutions et de la production. À travers le tissu de l'usage garanti par l'instruction, il résulterait ainsi un plan muséal où l'on verrait les variables de la recherche et de la capacité créative contextuelle et les constantes des sièges traditionnels constituer avec authenticité un système.

Daniel Abadie

Parler aujourd'hui de musées d'art moderne amène évidemment à réfléchir sur les dernières réalisations dans ce secteur; en particulier, il semble pertinente une comparaison entre la construction du Centre Beaubourg à Paris et l'aile est de la National Gallery à Washington. Il s'agit de deux parmi les plus grands musées qui ont été bâtis au cours des derniers dix ans et ils ont été ouverts à un intervalle d'un an et demi l'un de l'autre. Il s'agit de deux musées de deux capitales dont les apparences semblent faites pour permettre toute sorte de comparaison, d'autant plus que lorsqu'on a commencé à les comparer on a eu immédiatement la possibilité de les lire en opposition. On aurait dit qu'ils représentaient deux tentatives tout à fait différentes de faire un musée; en effet, grâce à ces constructions on a créé deux voix complètement différentes sur lesquelles c'est bien la peine de réfléchir. On a vu dans le Beaubourg une sorte de centre culturel aux dimensions d'une capitale, et dans la National Gallery l'exemple même d'un musée traditionnel, d'un lieu sacré où les œuvres constituent une valeur primaire. Pour pouvoir approfondir la comparaison, il faut remonter au programme de base des deux musées, dont les prémisses initiales, c'est évident, n'étaient pas du tout pareilles.

Je crois qu'il est important, quand l'on commence à projeter la construction d'un musée, de réfléchir avant tout sur le programme qu'on veut lui donner, sur ce qu'il veut être et sur ce qu'il veut faire. En effet, un musée peut avoir des buts et des finalités différents. Dans le cas de Washington, il s'agissait d'agrandir un musée déjà existant, de façon à exposer en permanence un ensemble d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle dans un lieu essentiellement consacré à l'art antique, et pour cela on a réalisé un grand édifice qui permet la présentation soit de petites expositions, soit des collections permanentes du musée, groupées par thèmes, soit d'expositions réalisées souvent d'une façon traditionnelle, c'est-à-dire à travers rapports-précédés accordés par d'autres musées et collectionneurs privés.

En ce qui concerne Beaubourg, il s'agissait, d'un côté, de présenter les collections très vastes du vieux musée d'art moderne, situé temporairement — à partir de 1937 — au Palais de Tokio et, d'autre côté, d'organiser des expositions. On avait donc deux préoccupations différentes: exposer en permanence les biens de l'État français, et organiser des expositions qui allaient des grandes rétrospectives jusqu'aux présentations, d'entités très réduites, de jeunes artistes qui exposaient pour la première fois. Dans ces buts, l'espace d'exposition devait être, donc, le plus vaste possible.

Le problème fondamental d'un musée est avant tout de connaître exactement son emploi; on s'aperçoit que les architectes ont toujours des idées très précises par rapport au musée qu'ils doivent construire, mais ces idées souvent nuisent ou bloquent ce que les opérateurs veulent faire. Les opérateurs ont des exigences précises qui devraient être soumises aux architectes avant que l'édifice soit projeté, afin de coordonner la projection architectonique avec le programme opératif du musée pour éviter des contradictions inconvenantes entre les idées des architectes et les exigences des opérateurs. Dans le cas, par exemple, du Beaubourg, on a réalisé un édifice vraiment spectaculaire par rapport à l'ensemble urbain de Paris, mais, peu à peu, pendant ses premières années, on a découvert que nous, les opérateurs, qui devons employer cet édifice en réalité nous ne savons pas encore l'utiliser. L'architecture réalisée par les deux architectes, l'italien Piano et l'anglais Rogers, est strictement ouverte et offre des supports très vastes et de grandes surfaces libres, qu'aucun organisme culturel au monde ne possède. Cependant le résultat est que cet espace a déterminé des problèmes d'organisation qu'on n'a pas encore résolus: par exemple, on a encore la tendance à délimiter de nouveau, à l'intérieur des larges espaces réalisés, de petits espaces renfermés, en rétablissant aussi les parcours traditionnels des vieux musées.

Mais il existe aussi d'autres problèmes difficiles à résoudre: il ne faut pas seulement édifier des musées, mais il faut aussi former des opérateurs pour ces musées. Je crois qu'un point de départ important est d'établir avant tout le programme exacte de ce qui est un musée et deuxièmement bâtir l'édifice, en offrant réellement aux opérateurs la clé d'utilisation. Autrement le musée reste principalement l'oeuvre de l'architecte qui souvent, en minimisant les aspects d'emploi, conditionne son activité à la structure architectonique qui, au contraire, devrait être tout simplement le plateau de la balance sur laquelle l'activité se pose. Mais lorsque nous soulignons ce problème fondamental, une question alors se pose: qu'est-ce qui a pu motiver le succès du Beaubourg (du moment qu'on ne peut pas nier qu'il représente un succès de public et international)? La première réponse est désarmante: la nouveauté de l'architecture est son aspect surprenant, surtout si l'on pense qu'à Paris les constructions nouvelles sont en nombre extrêmement limité et que le niveau architectonique est en général très bas. Pour la première fois depuis vingt ans, c'est-à-dire dès l'opération de construction de la Défense, on a lancé une offensive pour réaliser un édifice contemporain dans une capitale aux structures principalement historiques. Cela, naturellement, ne s'est pas passé sans controverses; dès qu'on a choisi le projet qui a reçu le prix au concours international, auquel cent cinquante architectes ont participé, on a commencé une série de discussions à propos du signifié du Beaubourg, de son architecture, de son lieu d'emplacement, à propos du sacrilège d'insérer un édifice moderne au coeur du Paris historique. Cette controverse ne semble pas du tout étrangère au succès même du Centre et à la foule qui s'est précipitée à son ouverture. La deuxième chose qui a contribué au succès du Beaubourg — il ne faut pas s'en oublier comme il arrive souvent — c'est que ce Centre n'est pas seulement un Musée. Le Beaubourg est un organisme qui groupe des activités très différentes entre elles; naturellement il y a le musée, mais il y a aussi un Centre de recherche musicale, dirigé par Pierre Boulez, pratiquement réservé aux spécialistes et qui n'a donc pas une grande affluente de public; il y a un Centre de création industrielle qui est l'équivalent du *Design Centre* qui provoquait tant de bruit à Paris. Il y a en outre une Bibliothèque publique qui est l'une des plus importantes réalisées en France, qui lorsqu'on parle de chiffres, représente un des facteurs principaux du succès du Beaubourg: elle est toujours très fréquentée et attire sans cesse un nombre énorme de lecteurs (des dix million de visiteurs du mars 1979 — un peu plus de vingt mille par jour —, seulement un quart sont des visiteurs du Musée). On peut alors déjà s'interroger à propos des raisons de ces disparités dans les chiffres. Un premier élément évident c'est que tout est gratuit au Beaubourg, sauf le Musée; souvent donc le public vient visiter cet organisme parce qu'il est poussé par les *mass-media*, par l'information et par la polémique dont il fait l'objet à cause de son architecture: le public se promène partout, mais quand il arrive à l'entrée du Musée, il juge inutile de dépenser pour le visiter, après tout ce qu'il a déjà vu, et par conséquent il n'entre pas. Naturellement tout cela provoque quelques perplexités devant le problème, qu'on a discuté plusieurs fois, de la demande du public. S'il est vrai, en effet, que le public est sensible à ce qui concerne les expositions d'art contemporain, il est aussi vrai que le problème de l'art moderne est un problème spécifique et un peu différent. Fondamentalement le public n'a qu'une formation très approximative à l'égard de l'art moderne et pour cela il est difficilement en gré d'exprimer des questions ponctuelles. La plus grande partie du public en visite au Beaubourg va tout simplement voir l'édifice. Il arrive de Paris, de la province et du monde entier pour voir le Beaubourg comme autrefois il allait voir la Tour Eiffel. En réalité je crois que nous pourrions le définir un *non-public*.

Ici se pose le problème de ce qu'un musée doit être, de ses devoirs et de ses moyens de transmettre la culture. Si d'un côté nous sommes en face

d'un public sans information, de l'autre nous devons nous interroger à propos du signifié du *musée didactique*. Voilà un problème très vaste, puisqu'il implique des catégories différentes; cependant je pourrais indiquer brièvement les points de notre réflexion à ce propos et les ouvertures que nous avons créées dans ce champ. Il existe évidemment une action à l'égard de l'école et en particulier des classes qui, le matin, viennent en visite avec le professeur et trouvent des animateurs du musée qui peuvent leur donner des renseignements. Tout cela peut aider à dépasser, en partie, la sensation que la *visite guidée* équivaut à la *visite médicale*, mais sans doute il s'agit encore de quelque chose qui pour les garçons est dans l'ordre «scolaire», dans l'acceptation la plus négative de ce terme. De l'autre côté, il y a une offre traditionnelle de visites guidées qui sont adressées aux adultes. Nous avons cherché le plus possible à éviter qu'elles se rapprochent du souvenir que chacun de nous garde de l'ennui d'une visite guidée dans un musée; en effet, il existe le risque que quand les gens connaissent déjà ce dont il est question ils sont ennuyés par les explications du guide et que, au contraire, quand ils ne le savent pas, ils réussissent à tirer très peu de ces explications.

Nous sommes arrivés donc à la solution provisoire d'assigner cette tâche à des jeunes artistes ou étudiants d'histoire de l'art qui font des visites non seulement didactiques, mais, on pourrait presque dire, *d'états d'âme*: c'est-à-dire ils cherchent à communiquer au public les sentiments qu'ils ressentent en face d'une oeuvre dans la tentative de lui faire partager leur réaction, au lieu de faire des discours ennuyeux concernant l'art. Cette façon d'avancer, toutefois, ne présente pas moins de problèmes: dans ce domaine rien n'est simple. En effet, il m'est arrivé, pendant certaines expositions, d'écouter, en passant d'une salle à l'autre, un guide qui expliquait qu'il n'était pas d'accord avec le choix de l'exposition; mais pour soutenir son opinion il employait des arguments de spécialiste avec un public qui n'était pas du tout spécialiste. Il reste alors d'autres possibilités, auxquelles tout le monde fait toujours recours: celle des panneaux explicatifs et des audio-visuels. Dans le cas d'expositions avec un riche appareil didactique explicatif, on assiste à un renversement de la situation plutôt étrange: le visiteur vient voir le système didactique mis au point, il lit les panneaux, il s'arrête longtemps devant l'audio-visuel et ensuite il regarde rapidement le tableau pour vérifier qu'il soit vraiment comme on l'a décrit dans le commentaire. Il reste à savoir, à ce point, si la finalité d'un musée est de ce type ou si elle ne consiste plutôt à mettre le visiteur en rapport direct avec les oeuvres. A mon avis, je crois que la deuxième solution est juste, mais alors le problème est de trouver la manière de l'atteindre. Il semble que la seule possibilité est d'arriver — et nous n'y sommes pas encore arrivés, même si maintenant aussi le ministre de la culture s'occupe de ce problème — à insérer l'histoire de l'art dans les programmes de l'instruction primaire, en lui assignant la même importance que l'on assigne aux disciplines comme les mathématiques ou les sciences naturelles. (...) L'art a besoin de connaissance; c'est un langage et, comme tout langage, doit être appris. Malheureusement le musée n'est pas à même de résoudre ce problème éducatif; le musée ne peut pas se placer au niveau pédagogique de l'école. A ce sujet, il me semble qu'il est très utile et significatif d'analyser le succès du musée américain. Tout élève des écoles secondaires et des universités américaines se trouve au contact des éléments de l'art sur lesquels il doit travailler; cela pousse les étudiants des lycées, des *colleges* et des universités à fréquenter les musées, à prendre des notes et par conséquent, logiquement à y retourner encore.

Au contraire, le phénomène du *non-public* implique des différences remarquables, dans la logique du musée actuel: par exemple, la masse qui fréquente le musée transforme le rapport entre le visiteur et l'oeuvre d'art. On arrive à un phénomène plutôt curieux, c'est-à-dire que l'augmentation des affluents dans les musées — et ce fait

est généralisé un peu partout et vaut aussi pour les musées d'art moderne —, même s'il est peut-être lié tout simplement au développement de l'art graphique, éloigne du musée son public habituel. Il est évident que le consommateur d'art, ainsi que le producteur — visiteurs habituels de l'ancien musée d'art moderne — reconnaissent d'avoir à disposition dans le Beaubourg des espaces d'expositions plus spectaculaires, mais au même temps ils s'aperçoivent du fait que le rapport avec la collection permanente change et devient difficile. Evidemment ceux qui sont habitués à fréquenter un musée ayant le temps nécessaire pour regarder et se concentrer, puisqu'ils se trouvent au milieu de vingt mille visiteurs qui passent, poussent et commentent, sont obligés à un type de rapport différent avec l'oeuvre, un rapport tout à fait nouveau et peut-être paradoxal. André Malraux, qui avait pris beaucoup d'intérêt au problème de la diffusion de l'image et de l'oeuvre d'art, et du musée fondé sur la reproduction des images, n'avait pas prévu que cela, peut-être, provoquerait le paradoxe que la *Monna Lisa* imprimée sur les torchons et sur les boîtes des allumettes pousse les visiteurs du Louvre à regarder *Monna Lisa* surtout pour vérifier si le tableau correspond, et en quelle mesure, à l'image qu'ils connaissent. (...) Et nous revenons donc au point de départ: c'est le musée qui a créé ce type de rapport avec l'oeuvre d'art, c'est le musée avec son architecture. A ce sujet les deux musées pris comme paramètres sont caractéristiques de deux thèses opposées. La National Gallery a été construite selon un plan d'aménagement, celui de Washington, tracé au XVIIIème Siècle (l'édifice a été projeté pour y être parfaitement inséré), d'autre part le nouvel édifice n'est que le *prolongement*, conçu par l'architecte Pei, d'un musée déjà existant et avec lequel il crée un lien organique. D'ailleurs, ce musée, qui a été rendu possible par la donation Mellon, et qui a été construit exprès pour elle dans la première moitié du XXème Siècle, est né comme un temple de la culture, comme une cathédrale de l'art. Certainement dans un musée de ce type la qualité de l'image est très élevée, la précision de l'architecture, la qualité de la lumière, la proportion des espaces sont tels que le rapport entre le spectateur et l'oeuvre soit parfait; mais ce musée n'encourage personne à y entrer, au contraire, il établit et tend à maintenir une distance. Le phénomène du Beaubourg est exactement le contraire. Comme structure ouverte, le Beaubourg est fait de façon que les visiteurs se sentent à leur aise exactement comme dans les lieux devenus point de rencontre publique, c'est-à-dire les grands magasins et les aéroports (et je sais très bien qu'on emploie souvent ces deux métaphores à propos du Centre). Il arrive donc que ceux qui n'entreraient jamais dans un musée, puisqu'ils pensent que ce lieu ne leur est pas ouvert pour niveau culturel ou rapport de classe, entrent dans le Beaubourg avec liberté d'esprit. Avec tout cela on ne veut pas dire que le Beaubourg ait donné à tout le monde l'accès à l'art; dans ce musée on donne simplement aux gens la possibilité de voir des gens. Toutefois l'importance d'un musée est remarquable et non seulement pour la diffusion, mais aussi par rapport à son rôle d'impulsion pour la création artistique contemporaine. Le musée est un lieu fréquenté par les *artistes* par antonomase, et cela conditionne le développement de l'art, du moment que un rapport s'établit entre ce qui est exposé dans les musées et la production artistique. Cela ne signifie pas qu'ils répètent l'art du musée; plutôt on peut formuler l'hypothèse qu'ils produisent un art qui s'oppose à ce que le musée propose et que à partir de ce point un phénomène dialectique commence. Pour cela je crois qu'il est important d'aborder le problème du rapport spectateur-musée, mais aussi et surtout de penser au fait que le musée joue un rôle actif par rapport à l'art qui se développe et en ce sens il contribue à déterminer la culture du futur.



3



4



5



6



7



8



10

dova, 1874; 4. Edificio d'ingresso al Museo civico, Padova, 1879; 5. Casa di riposo per musicisti «G. Verdi», Milano, 1899. L. Beltrami, Studi iconografici per la ricostruzione della Torre fila-

retiana del Castello, Milano, 1885; 6. Torre dell'Abbazia di Chiaravalle (XV sec.); 7. Torre principale della Rocca Sforzesca, Vigevano (XV sec.); 8. Graffito della Torre filaretiana rinven-

to alla Villa Pozzobonella, Milano. 9. L. Beltrami, Arcuini, Saggio di restauro per la Torre filaretiana, Milano, 1895. 10. L. Beltrami, Restauro di Palazzo Marino, Milano, 1896.

## John Ruskin, 1849

Poiché, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede nelle sue pietre e neppure nell'oro che lo riveste. La sua gloria risiede nella sua Età, e in quel profondo senso di sonorità, di austera vigilanza, di misteriosa partecipazione, anzi, perfino di approvazione o di condanna che avvertiamo nei muri che per lungo tempo sono stati lambiti dai flutti effimeri dell'umanità. E nella loro costante testimonianza di fronte agli uomini, nella loro serena resistenza al transitorio carattere delle cose, nella forza che, attraverso il volgere delle stagioni e dei tempi, il declino e la nascita delle dinastie, al mutare del volto della terra e dei confini del mare, conserva per un tempo insuperabile la propria scultorea bellezza, ricongiunge, intrecciandole, epoche dimenticate a epoche successive, e costituisce l'identità delle nazioni nel concentrarne in sé le comuni passioni: è in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, la vera preziosità dell'architettura (...). Non inganniamo noi stessi su questo decisivo argomento: è impossibile, così come è impossibile resuscitare coloro che sono morti, restaurare in architettura alcunché sia stato un tempo grande o bello. Ciò su cui ho ora insistito come essenza della vita del tutto, quello spirito la cui impronta è data soltanto dalle mani e dall'occhio dell'artista, non può più essere fatto rivivere. Un'altra epoca può forse conferire un altro spirito, e si tratta allora di un nuovo edificio; ma non è possibile invocare lo spirito di un artista ormai scomparso per comandarlo a dirigere altre mani e altre menti. E per ciò che attiene alla fedele e semplice copia, si tratta di un'impresa palesemente impossibile. Quale copia si può mai eseguire di superfici consumate di mezzo pollice?

(J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, in *The Complete Works*, vol. VIII, Library Edition, London 1903, pagg. 233-234, 242)

## Eugène Viollet-Le-Duc, 1854

Se i costruttori gotici avessero avuto a disposizione la ghisa in grandi pezzi, si sarebbero appropriati subito di questo mezzo sicuro al fine di ottenere dei punti di appoggio il più possibile sottili e rigidi e forse l'avrebbero utilizzato con maggiore abilità di noi. Tutti i loro sforzi tendono, in effetti, ad equilibrare le forze e a considerare i punti di appoggio solo come birilli mantenuti verticali non dalla loro base, ma dalla totale neutralizzazione di tutte le azioni oblique che vengono ad agire su di essi. Forse che noi facciamo qualcosa di diverso nei nostri edifici privati, nei nostri grandi edifici di pubblica utilità, in cui i bisogni sono talmente imperiosi da far tacere l'insegnamento della pratica? E se un fatto ci deve sorprendere, non è quello di vedere oggi, nella stessa città, costruire case, mercati, stazioni, negozi che si appoggiano su sottili sostegni, coprono notevoli superfici, lasciando ai pieni una base appena apprezzabile e, al contempo, edifici in cui pietra, accumulata a profusione, ammassa blocchi su blocchi per coprire in definitiva superfici comparativamente minime, e per sostenere solo pavimenti che non esercitano nessuna pressione obliqua? Questi fatti non indicano forse che l'architettura è fuori dalla via che i nostri bisogni e il nostro genio moderno tracciano? Che essa cerca di protestare inutilmente contro questi bisogni e questo genio? Che non è lontano il tempo in cui il pubblico infastidito da un'arte che pretende di sottrarsi alle sue tendenze col pretesto di conservare le tradizioni classiche, di cui con mediocrità si preoccupa, annovererà l'architetto fra gli archeologi buoni per arricchire i nostri musei e le nostre biblioteche di compilazioni dotte e per divertire qualche consorte con le loro sterili discussioni?

(E. Viollet-Le-Duc, *Construction* (voce), in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, vol. IV, Bance, Paris 1854-1868, pag. 57)

## Camillo Boito, 1884

Noi d'oggi (e parlo non degli Italiani soltanto, ma di tutti i popoli civili) noi siamo poliglotti; ma la lingua nostra, proprio nostra nell'arte, dov'è? Quale sarà l'impronta artistica speciale, che debba farci distinguere dalle altre epoche nella grande rassegna dei secoli? E l'età presente, quanto all'arte, si può forse chiamare una epoca? Ci diranno: *i restauratori*. Bella gloria! Ma il curioso sta qui, che mentre la nostra somma sapienza consiste nel capire e riprodurre appunto tutto il passato dell'arte, e codesta recente virtù ci fa essere meravigliosamente adatti a compiere le opere d'ogni trascorso secolo, giunte a noi mutilate, alterate o rovinose, la sola cosa saggia che, salvo rari casi, ci rimanga a fare è questa: lasciarle in pace, o, quando occorra, liberarle dai più o meno vecchi, più o meno cattivi restauri. (...) Ma qui non si discorre di conservazione, che anzi è obbligo di ogni governo civile, d'ogni provincia, d'ogni comune, d'ogni consorzio, d'ogni uomo non ignorante e non vile, il procacciare che le vecchie opere belle dell'ingegno umano vengano lungamente serbate all'ammirazione del mondo. Senonché, altro è *conservare*, altro è *restaurare*, anzi molto spesso l'una cosa è il contrario dell'altra (...). Temo di avere calunniato i secoli trascorsi nel ripetervi che noi sappiamo escogitare meglio dei nostri predecessori le bellezze del passato. La cosa è vera; ma noi ricerchiamo, per esempio, l'antichità classica attraverso al cristallo terso della critica nostra erudita, acuta, pedantesca, sminuzzatrice, curiosa, mentre, per esempio, il Rinascimento la vedeva attraverso alla lente del proprio genio artistico singolare e, guardando di imitare, ricomponeva, ricreava. Tanto la nostra è una pietosa sapienza infeconda, quanto quella era una invidiabile ignoranza prolifica.

(C. Boito, *I restauratori*, Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884, Barbera, Firenze 1884, pagg. 10, 33-34)

Lo scarso dibattito, *chez nous*, e l'ancora più scarsa iniziativa in fatto di didattica dei musei, suggeriscono considerazioni di livello diverso. Una, più epidermica e banale, è relativa al fatto che, come nel Paese del bel canto non si insegna a cantare, nel medesimo Paese, che è anche uno dei luoghi per eccellenza del passato e dell'arte, passato e arte non vengono riconosciuti, apprezzati e insegnati come oggetti di ammirazione e di rispetto.

Un'altra osservazione meno semplicistica interessa le questioni più squisitamente didattiche di come si fa a insegnare l'amore per il passato e il bello, la devozione per i luoghi della loro raccolta, i musei. Infine, — ed è certo la considerazione più complessa — occorre pensare a come si apprende a gustare e ad ammirare, a come si impara quell'insieme di condotte selettive che scattano quando si guarda, con competenza anche elementare, un'opera d'arte o comunque un oggetto considerato come dotato di valore, non estrapolando dal *milieu* in cui è collocato.

Questo ambiente può essere di varia natura; si può trattare del luogo in cui l'oggetto è stato realizzato (per esempio un edificio nel suo luogo naturale), oppure di un luogo diverso, in cui esso è stato collocato, spostandolo dalla sede nella quale lo si è costruito (una statua da un edificio sacro alla sala di un museo; un oggetto d'uso dal corredo di utensili attivi in un certo momento della storia a una custodia più o meno prossima nel tempo, alla data in cui tale attrezzo è nato e in un contesto dove esistono strumenti consimili, raccolti e organizzati in un discorso diverso da quello per il quale sono stati costruiti originariamente). In ogni caso una didattica dei musei — edifici e raccolte solenni e rinomate, collezioni più povere e meno note — deve fare i conti non solo con ciò che il museo contiene, ma anche con le strutture e i criteri con cui gli oggetti che stanno nel museo sono organizzati e con cui è strutturato il museo stesso.

Questa mi sembra una prima osservazione da sottolineare: una didattica del museo non si limita a essere un'istruzione di ciò che è contenuto nel museo, ma del rapporto non scindibile fra il contenuto e il contenente, fra l'oggetto e il museo. Tale aspetto — l'oggetto complesso, fatto di conservato e conservante — è fra i più trascurati di una didattica che, comunque, è ai suoi esordi, perché anche quando si insegna a vedere ciò che sta nelle sale di un museo, ciò che si guarda è il singolo oggetto, non le sue circostanze, vale a dire, in ogni caso, un momento irrelato di una realtà spaziale tutto sommato meno interessante. È quindi un aspetto parziale, selezionato quello su cui si polarizzano sguardo e parola, talora — con spettatori più piccini — carta e matita colorata, con cui l'oggetto nel museo si fissa nella mente.

Non molto diversamente vanno le cose quando l'oggetto da «vedere» non è in quel conservatorio particolare che è il museo edificato *ad hoc*, ma sta in un *milieu* naturale; non solo

i musei all'aperto, ma gli edifici nella trama abitata, e, perché no, le rarità naturali nel mondo fisico in cui si sono sviluppate. Anche qui lo sfondo è meno in risalto, l'ambiente è solo cornice più debolmente guardata che non quello che circonda e inquadra.

In tale tipo di didattica avvengono quindi delle omissioni; una, più vistosa, è che le relazioni spaziali subiscono delle riduzioni, nel senso che un aspetto viene messo direttamente a fuoco, mentre si oscura, si epochizza, si nega ciò che gli sta intorno. Si guarda, si commenta, si studia un quadro, una statua, un oggetto, un edificio; ciò che lo circonda è messo meno in evidenza o non lo è affatto. Questa selezione è un primo ostacolo, oggi, a una didattica integrale dei musei; si insegna ciò che essi contengono, non si insegna il museo, che risulta troppo spesso un contenitore secondario, inimportante di ciò che conserva, mostra, organizza. E allora, musei di tipo diverso, musei artificiali e musei naturali, di tipo vecchio e di tipo nuovo, finiscono coll'equivalersi e, paradosso non infrequente, l'originale nella sala o la riproduzione nell'aula sono interscambiabili, la storia dell'arte si fa sui testi, la formazione storica avviene grazie a illustrazioni, sovente mal riprodotte, delle testimonianze del passato.

Estrapolazione di primo livello, questa, e impoverimento fra i più frequenti nella pratica istrizionale, ma operazione impoverente non unica, perché ad essa, ad un dimensionamento spaziale di impoverimento si accompagna un'altra serie di selezioni, che non interessano tanto lo spazio, quanto il tempo. Ciò che sta nel museo ha una sua storia, come anche il museo stesso ha un suo passato e un suo presente, una sua organizzazione e un suo significato peculiare, legati a vicende ideologiche e strutturali determinate. Ma quasi mai si dice come queste storie si intrecciano, né si informa usualmente circa quali vicende hanno portato a collocare lì una certa testimonianza dell'ieri e dell'oggi e quali altri eventi e ideologie hanno condotto a costruire in un certo modo ciò che contiene e sta intorno a quel determinato oggetto. Tale scarto è meno vistoso quando si tratta di documenti, di opere d'arte che esistono là dove sono nate; meglio amalgamate con il loro ambiente, anche se costituiscono oggetti di polarizzazione scotomizzante, essi sono meno avulsi dalle loro circostanze, sia nel senso spaziale che in quello temporale. Ma in ogni caso un privilegiamento esiste, delle esclusioni si operano, delle scelte vengono fatte, una realtà complessiva viene conosciuta in maniera parcellizzata e arbitraria.

Ed è su queste scelte che mette conto riflettere. Che cosa costituisce oggetto di museo e perché oggetto di un dato museo? E, *last but not least*, perché i musei? Qui le risposte sono ancora ben lontane dall'essere soddisfacenti e non solo per quel che riguarda l'operatività didattica. Un avvicinamento

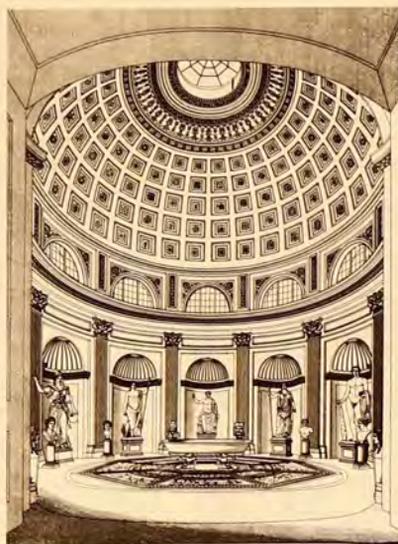
graduale a un'impostazione plausibile dei problemi comporta la connotazione di ciò che è bene culturale — opera d'arte, testimonianza del passato e del presente —, l'analisi di come si costituisce un bene culturale, di quale è la sua storia passata, di come, da un insieme di momenti di una data realtà, alcuni sono privilegiati e hanno resistito, altri sono stati sommersi, dimenticati, trasformati tanto da perdere le loro qualità originarie. Non basta: occorre anche chiedersi che cosa significa conservare, rispettare, e definire o edificare degli spazi in cui tali operazioni devono attuarsi. Risalire a ritroso nel corso di queste operazioni è imprescindibile se si vuole superare quella fase solo teoristica e parziale del saper vedere come polarizzazione sul bene culturale *qua talis*, in uno spazio e in tempo parziali. In base a quali opinioni ideologiche un dato aspetto della realtà è stato istituito a bene culturale, tanto da esser considerato meritevole di custodia particolare, di ammirazione, di studio? E, sullo stesso filo di domanda, perché si sono costruiti dei «musei»? Qui è in gioco una selezione che non viene quasi mai esplicitata; in ogni caso vige un arbitrario culturale implicito, che le didattiche correnti dei musei non dichiarano. Perché in un museo un oggetto piuttosto che un'altro? E perché un museo è realizzato in un certo modo piuttosto che in un modo diverso? Non basta: nel tentativo di una risposta a tale questione, occorre domandarsi quali modalità concorrano a definire non solo ieri ma anche oggi un bene culturale, e che cosa interviene a attribuire valore a un dato del mondo in cui si vive. Qui non è possibile approfondire questa tematica, ma occorre anche dire che se non la si affronta, una didattica dei musei rimane, nel migliore dei casi, un insegnamento al vedere, non a tutti i saperi — non solo percettivi e eruditi — che con questo vedere si incrociano. In altre parole, occorre analizzare i criteri arbitrari — non solo di ieri, ma anche di oggi — in base ai quali si definiscono come beni certi aspetti della cultura piuttosto che altri, si costruiscono certi conservatori, e si denotano le regole in base alle quali essi vengono edificati.

Ma allora la didattica dei musei si dilata a meno definita, ma più complessa e ideologicamente più impegnativa pedagogia dei beni culturali, che è riconoscimento degli arbitrari culturali del passato e delle selezioni culturali del presente, loro analisi critica e studio dei processi interessati nella loro definizione. Suturare queste due dimensioni dell'approccio alle testimonianze significative della cultura è sfida e, insieme, obbligo civile, e va progettato e messo in atto in sedi istituzionali diverse, in un lavoro di alfabetizzazione storica e artistica, cui non è chiamata solo la scuola, ma tutte le agenzie formative che operano con giovanissimi, giovani e meno giovani.

Egle Becchi



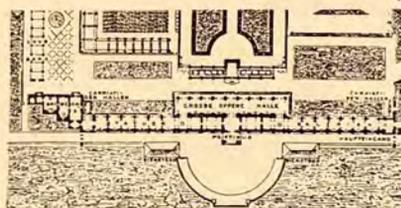
1



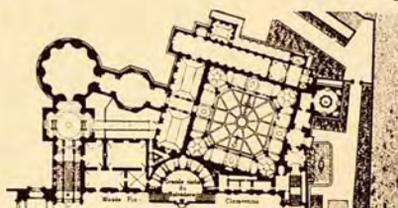
3



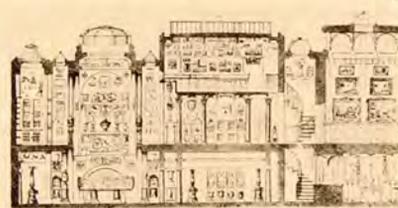
5



2



4



6

1.2. C. Marchionni, Villa Albani, Roma, 1760: veduta della Galleria delle statue, pianta. 3.4. G. Marini, M. Simonetti, G. Camporesi, Museo

Pio Clementino nei Musei Vaticani, Roma, 1773-80: sala della Rotonda, pianta. 5.6. J. Soane, Casa dell'architetto, ora «John Soane's Mu-

seum», Londra, 1812: interno, sezione. 7. A. Messel, Museo di Pergamo, Berlino, 1907: ricostruzione del grande altare di Giove. 8. A. Cano-



7



9



11



8



10



12

va, Tempio canoviano, ora Gipsoteca, Possagno, 1834. 9.10. Profumo, Stazione Zoologica di Napoli (istituita dal biologo A. Dohrn), Na-

poli, 1872: veduta esterna, interno della Biblioteca. 11.12. G. Pirrè, Museo Etnografico, Palermo, 1909: veduta della sede nella Villa La Fav-

rita di G. Patricola, 1799; ricostruzione di teatrino di pupi.

Il museo, tra i capisaldi rappresentativi dell'organismo urbano, svolge un ruolo peculiare nel configurare l'immagine dell'ambiente costruito. Dall'eccezionalità della Galleria Vasariana all'emblematicità ripetitiva del sistema complesso di sedi odierne, il museo concentra su di sé molte delle attese riferite alla qualità dell'ambiente urbano, tanto che la sua localizzazione fu fino a ieri prevalentemente centrale, di servizio raro atto a dotare di nuova ricchezza parti urbane già pregiate. *Museo diffuso, museo decentrato*, sono dunque proposte di approccio multiforme e di nuova accessibilità che non riguardano solo il piano della fruizione materiale, ma anche dei valori percettivi e simbolici.

Un primo aspetto della nuova forma del museo è la diversa attenzione oggi prestata a quelle parti della città e del territorio che, sottratte alla dinamica delle trasformazioni dei suoli per un raggiunto accordo pubblico sull'opportunità di non alterarne l'emblematica immagine storica (monumenti, scavi archeologici, aree ex-industriali), entrano nel novero dei beni culturali la cui conservazione e gestione è da demandarsi appunto al museo; ne rappresentano una sorta di estensione nello spazio collettivo ma, al pari del museo, sono offerte alla fruizione come realtà escluse dalle dinamiche della storia. Non è certo facile proporre una via convincente per la tutela attiva di questi spazi, la quale ne implica un uso diretto e logorante, apparentemente contraddittorio con gli obiettivi della conservazione. Tuttavia, gli approcci che anche da noi si vanno consolidando, soprattutto in relazione alle manifestazioni culturali estive o a fatti di rilevanza scientifica come la riapertura dei Fori Imperiali a Roma, esprimono orientamenti assai interessanti di impiego della città storica, ufficialmente tutelata in quanto bene architettonico e archeologico, come teatro e contesto per attività culturali di massa. La saldatura tra spazio museale e spazio scenico, in cui i beni culturali sono contemporaneamente oggetti di contemplazione e di studio, ma anche concreti strumenti per elevare la qualità del vivere civile; gli interventi di attrezzatura e segnalazione di tali spazi nell'ambito dell'immagine urbana; tutto ciò concorre a indicare nuovi compiti alla gestione pubblica nel settore della cultura, e una maggiore complessità tematica nella progettazione dello spazio urbano. Oggi il museo, volgendosi a salvaguardare i legami tra cultura e contesti di origine, è sempre meno incentrato sul collezionismo privato e sempre più attento ai processi storico-sociali, che solo con astratte semplificazioni si potranno ridurre entro teche ben disegnate. L'estendersi della nozione di bene culturale al paesaggio e all'ambiente, cioè a un sistema di beni immobili rispetto ai quali ogni asportazione equivale a un'alterazione dei valori stessi da conservare, spinge il museo a organizzare i propri percorsi all'esterno, in quei luoghi e ambiti sociali, possedendone e rendendone fruibili documenti di varia natura, corredati degli adeguati apparati interpretativi, ma rimandando il pubblico, ove possibile, all'insostituibile presa diretta di contesti e reperti. L'aura dei beni culturali pone infatti non pochi problemi a cultori e restauratori, e ormai anche agli osservatori

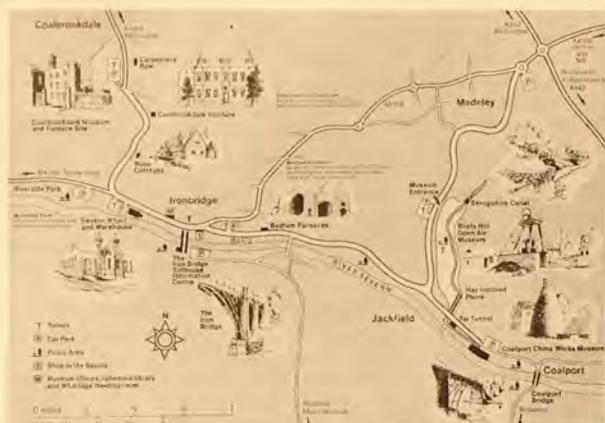
dei comportamenti di massa nei confronti di fatti come il ritrovamento, il restauro e l'esposizione dei bronzi di Riace. Sembra opportuna una riflessione sui caratteri tipologici e morfologici dell'insieme dei manufatti e dei processi che formano lo spazio museale, in relazione a gruppi di esigenze già noti e ad altri in via di trasformazione, emergenti a configurare una nuova domanda. Nell'individuare tali componenti si assumono le caratteristiche intrinseche del museo e le differenziazioni che in esso si possono intravedere, intendendo con queste il complesso di attività necessarie e sufficienti a qualificarlo come luogo della conservazione — cui si accompagnano testimonianza, documentazione, restauro, ecc. —, come base indispensabile allo sviluppo della conoscenza. Si richiede altresì la prefigurazione e la verifica delle caratteristiche che devono apparire come relazioni esterne, atte a inserire il museo in un sistema programmato di servizi molteplici. Primaria questione in questo processo, è il fatto che, se al museo si può ben attribuire questa unica categoria concettuale, come sostrato che lega tipologie diverse, tuttavia un nuovo intendimento non può che sottolineare via via maggiormente le differenze interne a quell'unico schema, per specializzare non l'apparenza, ma le relazioni che esso deve concatenare per essere non una morta figurazione, ma una realtà operante. Specificità che è anche di vincoli alla progettazione dell'edificio e soprattutto del suo allestimento interno, in relazione a natura, dimensione, accrescimento, quantità dei materiali esposti e alle esigenze di articolazione spaziale inerenti la lettura proposta al pubblico nell'ordinamento del museo. Ecco uno schema plausibile per tutte le tipologie museali, e rispondente all'idea di dare spazio a vari tipi di attività culturali integrate nel museo:

A) acquisizione, conservazione, restauro-manutenzione, cui corrispondono gli spazi del deposito e del laboratorio;  
 B) ordinamento (lettura critica dei beni culturali e scelta dei criteri di comunicazione al pubblico) — laboratorio, istituti di ricerca;  
 C) allestimento (veicolo materiale dell'interpretazione proposta dall'ordinamento) — arredi espositivi e loro relazioni dentro l'edificio e in espansioni esterne all'edificio;  
 D) didattica (integrativa dei programmi scolastici, promozionale del patrimonio del museo, di aggiornamento di particolari fasce di utenti, ecc.) — sale, auditorio, laboratorio. Rispetto a questo schema unitario si rileva che ogni tipologia di museo richiede peculiari strumenti e modalità di comunicazione. Per esempio, spesso i problemi propri di un museo di scienze naturali paiono appartenere alla medesima categoria di problemi espositivi di un museo d'arte, in quanto rappresenterebbero angolazioni differenti del problema *esposizione*. In realtà l'obiettivo di far comprendere ciò che è in visione necessita di lavoro intellettuale e creativo espressamente svolto, retrostante al fatto puramente statico di esporre, e obiettivamente diverso in relazione al materiale di cui ci si occupa. La statica definizione di museo legato a opere d'arte, magari soltanto pittoriche, ne condiziona per tanti versi l'immagine ricorrente e d'immediato riconoscimento, a scapito di specificità ed efficacia. Non

è oggi credibile un ordinamento che condensi nel solo *esito espositivo* il processo di lettura scientifica, e riproponga alla fruizione collettiva i beni esposti come strumenti consumati dagli addetti ai lavori. Potenzialità e significati rimangono cose da iniziati, che al pubblico non è dato di leggere e interpretare. Occorre inoltre socializzare, trasferendolo nella didattica, il lavoro creativo preliminare a ogni allestimento, estendendo il campo del museo a una più articolata gamma di attività e spazi entro cui svolgere e promuovere le relazioni necessarie alla tutela attiva.

È infatti acquisito ormai che il museo svolge attività didattica in varie forme: dalla formazione e dall'aggiornamento professionale degli operatori del settore dei beni culturali; all'informazione e all'arricchimento tecnico di cittadini, studenti, studiosi, professionisti per i quali i patrimoni dei musei sono documenti di studio sui processi produttivi, ergonomici, antropometrici, politecnici, sulle tipologie e sul linguaggio formale degli oggetti. Ben maggiori potenzialità di coinvolgimento in realtà tali forme didattiche meriterebbero, nei confronti di un pubblico, gli artigiani, che oggi è soprattutto spettatore, mentre potrebbe svolgere un ruolo didattico e conservativo diretto, attraverso l'attivazione di laboratori museali che ricompongono il momento dell'interpretazione storico-critica dei beni con quello della loro produzione e manutenzione. Uno dei motivi di estraniamento del museo va ricercato nell'aver ratificato la divisione tra prodotto e processo produttivo, riservando a una gestione centralistica non solo la tutela, ma anche il restauro dei beni, e formando le competenze professionali a prescindere dalla disponibilità del materiale storico e del sapere pratico di cui gli operatori del settore sono portatori. Il laboratorio funzionante con il contributo di esperti — professionisti e artigiani —, in un lavoro concertato con il personale dell'apparato istituzionale, non può che arricchire le possibilità didattiche del museo stesso, con l'illustrazione e l'applicazione delle tecniche di intervento sugli oggetti, a scopo dimostrativo e di restauro. Aspetto rilevante, in queste ottiche, è la verifica di possibili rapporti durevoli ed efficaci con le strutture, alquanto labili, dell'educazione permanente, che non può risolversi nella semplicistica definizione di educazione degli adulti o di generico aggiornamento culturale, ma assume connotazione più vasta di processo formativo di massa (1). Anche tale definizione implica, dal punto di vista del migliore utilizzo di un servizio pubblico quale è l'offerta dell'educazione permanente, considerazioni sui rapporti che la struttura consente di istituire o definire con le istituzioni scolastiche e culturali, e con l'ambiente. Da questo punto di vista intendiamo che un processo formativo di massa, che si configura con una ricca articolazione di offerta di servizio, deve saper sfruttare al meglio, se non si vuole ricadere nel generico episodismo, tutte quelle opportunità di strutture fisiche e di potenzialità culturali che si trovano coagulate nel tessuto urbano, nell'ambiente umanizzato e ricco di storia e di istituzioni quale è la città. Prospettiva, questa, deformata forse da una visione di

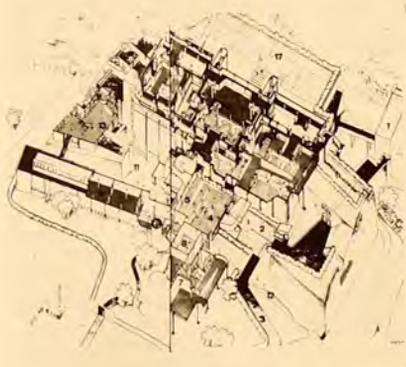
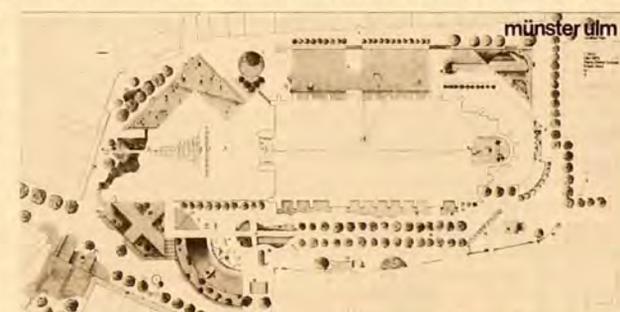
(segue)



R. Wade e Ass., Ironbridge Gorge Museum, Coalbrookdale, 1973: 1. Planimetria con le sedi museali; 2,3,4,5. Coalport China Museum, ricavato nella ex-fabbrica di porcellane: assome-

ria del complesso museale (1. Ingresso; 2. Sala di modellaggio; 3. Storia della ceramica; 4. Laboratori; 5,6. Storia di Coalport; 7. Esposizione di porcellane; 8. Esposizione archeologica; 9.

Canale), veduta della corte interna, ricostruzione di una abitazione operaia d'epoca, veduta della sala di modellaggio. 6,7. L. Miquel, Progetto per il nuovo Musée des Beaux-Arts, in par-



te inserito nelle fortificazioni ottocentesche, Grenoble, 1973: inserimento del progetto nel sito e sezioni; assometria. 8. F. Hess. H. Dieter Schaal, Progetto per un percorso museale nella

città di Ulm, 1976. 9,10. Mostra-percorso Im-movable objects a Lower Manhattan, New York 1976: assometria con il percorso, veduta.

parte, che tuttavia cerca di collegare alla fruibilità e al miglioramento degli spazi deputati alla formazione intellettuale e culturale, l'esigenza di cultura e di formazione professionale che possiamo verificare esistere nelle popolazioni, con ricche specificazioni interne. Pensiamo soltanto all'esplosione di fenomeni di massa come il consumo di conferenze a *Milano per voi*, o alle frequentatissime mostre recentemente organizzate in tutta Italia, in cui certo convergono componenti turistiche, ma da cui emergono anche i connotati di una domanda non solo consumistica o evasiva. Questi fenomeni nel complesso permangono come segnali innegabili di modificazione del costume e delle esigenze di larga parte della popolazione: esigenze formative orientate, non generiche, connesse a richieste di supporti professionalizzanti specifici. D'altra parte ciò necessariamente si riferisce al modo di intendere il non lavoro, con la compresenza di esigenze ludiche e formative. Qui la questione viene soltanto posta, ma sembra interessante tenere conto anche della rigenerazione fisica e intellettuale della persona, parlando del rapporto tra musei ed educazione permanente, tra gli elementi che spingono a una ridefinizione della tipologia del museo.

Si sarà notato come il laboratorio ricorra qui spesso, in relazione sia allo schema descrittivo dei caratteri interni del museo, sia ai rapporti con altri servizi nel tessuto urbano. Evidentemente sotto questa definizione si raggruppano impieghi e tipi diversi di tale struttura, dipendenti dalle specifiche relazioni che nel museo si instaurano con i beni, il pubblico, le strutture esterne; permanendo tuttavia la volontà di alludere, con tale termine, a una generalizzata attività culturale del museo continua, connotata con i metodi della ricerca scientifica.

Il laboratorio va inoltre visto in rapporto alla gestione del materiale di proprietà del museo, esposto e giacente nei depositi. In generale nulla vieta che le opere esposte non siano la totalità del patrimonio. Il problema nasce quando esiste una quota, ridotta, esposta in permanenza e una quota permanentemente in deposito, cioè tolta al consumo sociale. Si tratta, partendo dalla constatazione di questo stato, di articolare il museo con servizi differenti, cui consegue un'adeguata organizzazione degli spazi, che siano: esposizione di una quota delle opere, variabile nel tempo e tematizzata; spazi di raccolta delle opere sulle quali procedere a un lavoro sistematico di riordino, schedatura, catalogazione e restauro-ripulitura; circolazione del bene posseduto; cioè possibilità di aprire effettivamente quei canali di relazione fra luoghi deputati innanzitutto all'esposizione (cioè che avviene in occasione di mostre tematiche) e con quei luoghi in cui si attestano possibilità didattiche e di cultura in generale. In un'organizzazione siffatta non esiste un deposito nel senso punitivo del termine, ma un laboratorio differenziato in vari momenti e luoghi, tutti egualmente visitabili, con nuove e molto maggiori possibilità di istruzione e conoscenza. Questa struttura indica una risposta, anche se parziale, alla proliferazione di mostre da molti denunciate e lamentate. In realtà bisogna riconoscere che la mostra è in generale un'occasione per

promuovere e diffondere l'approfondimento critico-conoscitivo su questioni che spessissimo fanno riferimento a beni custoditi in musei o archivi e sono in sé, per questo, da incentivare. Una quota rilevante di esse, se gestita direttamente dai musei, darebbe impulso a un'attività di ricerca atta a consolidare la conclamata produzione culturale diretta. In tale ottica assume anche maggiore chiarezza il requisito della flessibilità nell'allestimento del museo, dove i materiali esposti, in quanto soggetti a cicliche rotazioni, richiedono sistemazioni adattabili a esigenze via via diverse, ridimensionando le tendenze a creare ambientazioni peculiari e definitive, espressamente prodotte, per le varie categorie di beni, pure riconoscendo che un museo possa o debba disporre di spazi allestiti in forma duratura.

Un'altra funzione del laboratorio museale va inquadrata nell'attività di relazione tra museo e sistema scolastico, ove si realizzi anche un uso comune di strutture speciali necessarie a entrambe le istituzioni. Ci si riferisce non solo ai laboratori necessari alla formazione del futuro personale dei musei quanto, per esempio, a quelle attrezzature connesse alle aule speciali (di chimica, fisica, scienze naturali, ecc.) che spesso sono sottoutilizzate od obsolete sia per povertà di dotazione, sia per il rapido decadimento tecnologico cui l'istituzione pubblica non è in grado di tenere testa con un adeguato e costante ricambio di materiali e macchine. L'ipotesi di uso condiviso di tali attrezzature tra personale del museo e studenti di scuole medie e superiori, universitari, ricercatori di istituti scientifici, rispecchia l'obiettivo di accorciare le distanze tra luoghi pietrificati di custodia della cultura e luoghi in cui, di questa, dovrebbe formarsi la coscienza; in un'ottica peraltro di impiego delle risorse — i beni culturali, ma anche le attrezzature che ne consentono lo studio e il godimento — attenta anche a questioni di economie di scala dei servizi, di soglie di utenza che motivano l'apparizione di certi tipi di attrezzature, nel quadro del dibattito sulla programmazione dei servizi verso cui, per esempio a Milano, si sta dimostrando una sensibilità (si veda la predisposizione dei Bilanci Sociali di Area riferiti all'utenza dei vari servizi urbani in porzioni circoscritte della città).

Gli esempi qui illustrati introducono l'opportunità di vagliare frequenza e distribuzione di queste attrezzature; il rapporto diretto con il sistema scolastico suggerisce una frequenza coincidente coi distretti, per garantire facile accessibilità e diffusione delle strutture di laboratorio; d'altra parte non sembra utile il moltiplicarsi di sedi museali fino a eguagliare la diffusione delle strutture della scuola. Ciò implica ovviamente che non tutto il fabbisogno di attrezzature speciali debba essere assolto con spazi comuni a scuola e museo; ma solo quello che emerge in situazioni motivate da una ragionevole accessibilità reciproca (da misurarsi con parametri quali la distanza, il tempo di percorrenza, il bacino di utenza, il tempo d'uso, ecc.). Inoltre non è scontato che i laboratori di tutti i musei debbano avere collocazione entro il museo stesso, potendosi pensare invece a un decentramento di parte delle attività in altre sedi, ove questo sia più

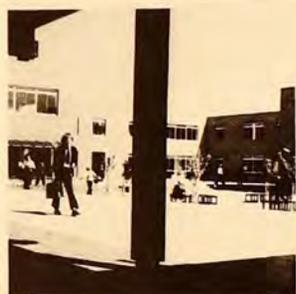
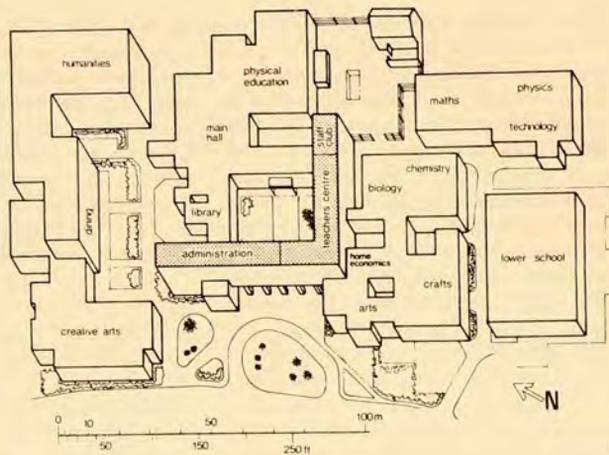
produttivo (per esempio, nel caso di laboratori di istituti scientifici, o di specialisti).

Una modalità di decentramento del museo di cui sembra promettente la verifica, tutta da farsi, riguarda l'integrazione con le strutture della residenza, per un duplice ordine di obiettivi: una diffusione culturale conseguita anche coinvolgendo gli spazi della residenza che sono i più ricorrenti e quasi egemoni in certe fasce della città; l'arricchimento della gamma dei servizi di scala minuta, su cui da anni parte della cultura architettonica va conducendo verifiche tipologiche e morfologiche, entro un'ipotesi di spostamento del peso degli spazi privati verso quelli collettivi in cui le relazioni tra prestazioni della cellula abitativa e dei servizi connessi gioca un ruolo nodale. Accanto alla ridefinizione tipologica e dimensionale degli spazi per le aree a verde, il gioco, le scuole dell'infanzia e dell'obbligo, per la rete delle biblioteche e dei centri sociali, per i servizi di stretta pertinenza dell'aggregato di alloggi, si pone il quesito circa la praticabilità di emanazioni periferiche del museo nell'amalgama di servizi pertinenti alla residenza. La frammistione del tessuto urbano trova oggi nei circuiti della cultura nuovi argomenti con cui contrastare la struttura settoriale della città moderna, dove ancora agiscono fattori di segregazione sociale, attraverso le logiche della rendita. Una politica per i beni culturali diffusi a scala residenziale può rappresentare una particolare forma di decentramento del museo, valorizzando la presenza policentrica nel territorio. Già oggi a Milano si tende ad avvicinare il problema del recupero di sedi periferiche connotate da valori storici come le cascine, destinandone alcune a museo. Certo, la necessità di inquadrare queste decisioni in un processo non casuale di sviluppo delle attrezzature culturali, ha dato luogo a giustificate polemiche. Tuttavia, se tali decisioni esprimono la volontà di arricchire di nuove valenze le aree periferiche oggi deprivate dal punto di vista della qualità e della figurabilità urbana, esse devono venire incentivate anche se esigono criteri scientifici di scelta.

Musei in particolari contesti, quelli urbani, perché la città è un accumulatore reversibile che contiene valenze culturali ed educative in duplice senso: per un aspetto perché è un grande contenitore di poli culturali e per l'altro aspetto perché essa stessa è storia e cultura. Si tratta di considerare da un punto di vista multidimensionale le forme e le opportunità che esistono o si possono progettare in essa per ottenere vitalità e produttività. Quasi fornire una serie di possibilità, il cui effetto nel tempo e nello spazio prevedere, per un arricchimento non effimero della cultura; quasi cercare di aumentare le dimensioni a nostra disposizione, per effettuare quello scatto dimensionale che consente di capire e risolvere problemi che, in situazioni di complanarità, risulterebbero insolubili.

Francesco Pagliari  
Fulvia Premoli

(1) Cfr. il Convegno nazionale *L'educazione permanente nelle grandi aree urbane*, Milano 14-15 marzo 1980, promosso dalla Ripartizione educazione e dal centro per l'educazione innovativa del Comune di Milano.



Stillmann & Eastwick-Field, Scuola secondaria Blackheath, Londra, 1974: 1. Planimetria generale; 2. Veduta esterna; 3. Serra nel cortile della

scuola. Scuola secondaria Maiden Erlegh, Reading, 1970 c.: 4. Assonometria; 5. Veduta della sala di musica; 6. Veduta dello spazio per le atti-

vità teatrali. Greater London Council, ILEA, Scuola secondaria Hydeburn, Londra, 1977: 7. Veduta del laboratorio audiovisivi; 8. Veduta del



laboratorio di produzione e restauro cornici; 9. Veduta della galleria d'arte. 10. Scuola secondaria di Sutton, Nottingham, 1975: attrezzature

scolastiche utilizzate dal locale centro per anziani. 11. UTC, Siedelijk Museum, Amsterdam, 1954: veduta dei depositi aperti al pubblico. 12.

Le Corbusier, Museo di Arte Occidentale, Tokio, 1959: veduta dei depositi aperti al pubblico.

I musei formati da private collezioni, secondo la tradizione ottocentesca dell'occidente colto in via di modernizzazione, condividono oggi il proprio ruolo di promozione culturale con altre forme di organizzazione e con differenti modalità di sviluppo dell'istituto museale. Le raccolte private, promosse dalla scelta individuale e dalla disponibilità economica di singoli amatori, ne custodiscono gli oggetti collezionati che sono al contempo beni di investimento e giudizi di valore attorno ai prodotti dell'arte e della natura. La tensione delle comunità locali di varia entità che oggi, sempre più spesso, si attrezzano a documentare e valorizzare il proprio patrimonio storico e culturale, non si appoggia invece che solo in parte a raccolte di oggetti, ma si avvale anche di molteplici attività per il coinvolgimento del pubblico attraverso mostre, dibattiti, didattica ecc., per le quali oggetti d'arte e di lavoro, raccolte naturalistiche o altro sono una delle componenti, necessarie, ma non sufficienti a qualificare l'impegno delle comunità stesse. Tra collezionismo privato e sedi della ricerca scientifica e della pubblica istruzione, si colloca l'esperienza del Sainsbury Centre for the Visual Arts della East Anglia University (EAU), che merita attenzione per il particolare rapporto in cui questi aspetti si legano. Il Centro, che pure ha prestato il fianco a critiche non infondate sugli aspetti morfologici della sua architettura, sulla scelta di collocazione e di rapporto con l'insediamento universitario preesistente, sull'accessibilità dei beni esposti — critiche su cui occorrerà ritornare —, riveste tuttavia grande interesse in primo luogo per la saldatura ricercata tra livello storico-teorico della formazione artistica universitaria e pratica disponibilità, quali supporti «naturali» di tale preparazione, degli oggetti artistici della collezione (si tratta di materiale etnografico proveniente da Africa, Oceania, Nord America, America Centrale e Meridionale; piccole sculture antiche provenienti da Asia, Europa, Medio Oriente; opere moderne di Moore, Giacometti, Bacon). L'approccio alla collezione, al Sainsbury Centre, è proposto attraverso una *misura domestica* dell'organizzazione dello spazio, che consente la quotidiana e informale consultabilità degli oggetti d'arte da parte degli studenti. Si è rilevato come questa qualità sia contraddetta da un accesso restrittivo al museo da parte del pubblico esterno, ammesso in questi spazi nei soli giorni festivi e tenuto al di fuori del ricco processo formativo che il binomio università-museo fornisce ai pochi, ma che potrebbe avere ben più ampia portata.

È pertinente notare, guardando alle nostre vicende, come a Brera — ma è solo uno dei possibili esempi — si verifichi il caso opposto, di un museo costruito e distribuito su una *misura aulica* cui l'Accademia, nata per lo studio e la formazione artistica su quel patrimonio, è oggi estranea; e in cui, viceversa, l'apertura delle sale al pubblico è ormai assicurata senza restrizioni. L'analogia tra il Sainsbury Centre e Bre-

ra, se è lecito istituirla, risiede nel mancato coinvolgimento del pubblico non specialista e di vari ordini scolastici in attività educative che partano dal patrimonio culturale del museo. Ciò che alla EAU si realizza solo per gli studenti universitari, a Milano non esiste né per il pubblico, né per gli addetti ai lavori. Non che si intenda minimizzare le recenti iniziative didattiche della Pinacoteca, né trascurare che oggi la formazione artistica non si impernia più sull'esercizio accademico della copia dei classici; tuttavia si è certo lontani da forme di facilitazione della comprensione delle opere per il pubblico generico, pure senza voler qui auspicare come unica soluzione la commistione tra aree di studio e aree espositive adottata al Sainsbury Centre. Per altro verso l'accessibilità di massa alle sedi museali è requisito ormai irrinunciabile, e faticosamente raggiunto, nella gestione delle istituzioni culturali in Italia, in una situazione in cui spesso vacilla la possibilità stessa di tenere aperti i musei (gli anni Settanta hanno visto chiudere per mesi e anni Brera a Milano, il Palazzo Ducale a Mantova, il Museo Etrusco a Tarquinia, ecc.; oggi le sedi in aree terremotate ripresentano sotto nuova tragica forma il medesimo problema).

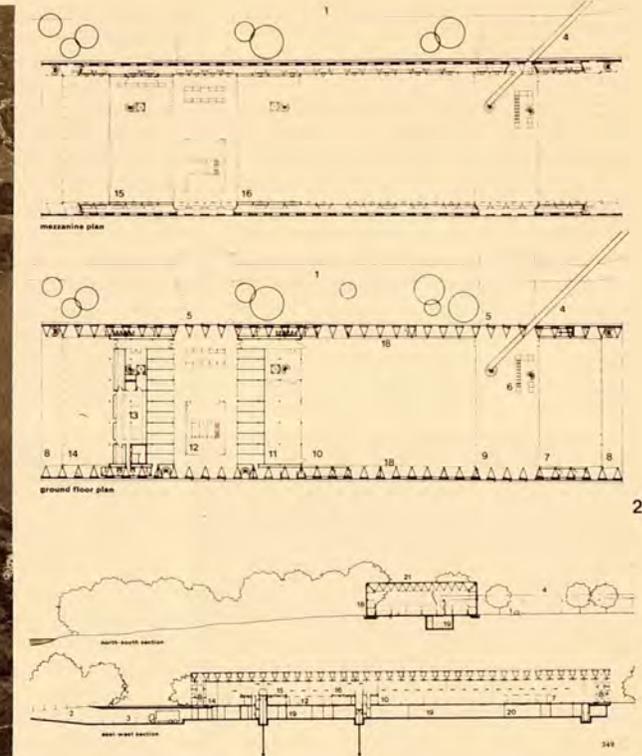
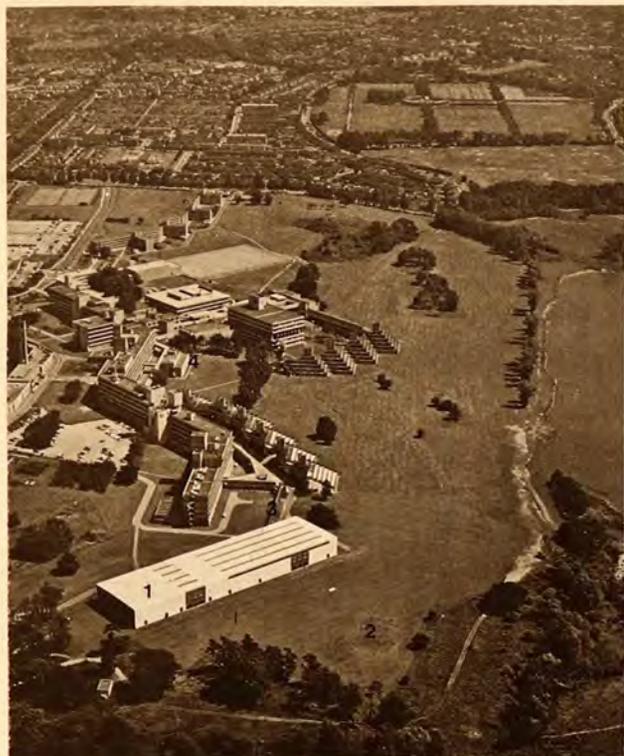
L'apparente antinomia tra *specializzazione di élite* e *divulgazione di massa* è, al contrario, un binomio meritevole di attente e puntuali politiche di ricomposizione, dove educazione permanente sia sapere specifico, non generico; sia stimolo diffuso e strumentato alla conoscenza critica. Questo è il senso di museo come documentazione di processi che riguardano le masse, anche se spesso indirettamente, e i contesti fisici degli eventi storici, anche se spesso limitati ai protagonisti: un museo che non sia solo esibizione di oggetti che parlano di se stessi, pure essendone questo un aspetto insostituibile.

La complessità funzionale dell'impianto del Sainsbury Centre è un altro elemento di interesse per l'ipotesi di un museo non separato, che si appoggia a un aggregato o meglio a un sistema di servizi e con esso dilata la propria capacità produttiva. Alla EAU il museo si compone di due nuclei fondamentali: lo spazio *galleria*, per la maggior parte di uso pubblico, ma anche in parte riservato alla scuola, è destinato alle esposizioni permanenti e temporanee, allo studio, all'accrescimento delle raccolte (anche al di fuori della collezione Sainsbury); lo spazio *scuola*, riservato alla popolazione universitaria, comprende aule, biblioteca, residenze e luoghi di studio per i docenti, ancora luoghi di studio e soggiorno per gli studenti. Il ristorante, aperto anche al pubblico, completa il quadro di questi spazi, oculatamente ripartiti tra funzioni pubbliche e funzioni private. Collocate in un unico edificio aggiunto ai margini del complesso della EAU, esse per alcuni aspetti configurano un'*enclave*, difficilmente raccordabile con l'ambiente sociale circostante. A dire il vero, il Centro viene concepito originariamente come parte di un sistema complesso, nella piena consapevolezza che un impianto di così grande portata non poteva eludere il

rapporto con gli elevatissimi valori ambientali dell'area. N. Foster, incaricato del progetto, *si propone di esaminare la collocazione del Centro come risultato dell'interazione tra l'università, la collezione Sainsbury e il mondo esterno. In realtà, N. Foster spiega, nell'ampia serie di disegni e diagrammi di studio del piano universitario — ivi compresa la consultazione di Lasdun e Feilden [progettisti dell'insediamento universitario cui il Centro si collega, ndr] — che l'edificio deve rispondere sia alla specificità dell'incarico, sia a problemi di più ampia scala (...). In breve, la scelta del luogo può corrispondere a una concezione del Centro come edificio a usi molteplici collocato strategicamente (in linea con le intenzioni dei Sainsbury) rispetto alla vita complessa dell'università, dove l'ambientamento «domestico» della collezione viene posto sullo stesso piano dell'unità di vicinato di Norfolk Terrace, dove il materiale d'arte è reso accessibile agli studiosi (...).* (1). Il dibattito attorno al progetto registra voci critiche, come quella di B. Feilden, riferita in particolare alla scelta di localizzazione dell'impianto. Secondo Feilden «*il luogo è scelto da N. Foster per sviluppare liberamente le proprie idee*». In questa luce, la collocazione può essere giudicata largamente elusiva del significato dell'edificio per il grande pubblico, sebbene esso sia inevitabilmente già ristretto dall'isolamento dell'università e dalla concezione dei Sainsbury della scala «domestica» dell'uso della collezione (il che favorisce una fruizione tranquilla, informale e senza mediazioni, dell'arte, ma è in certa misura restrittivo nei confronti dell'accesso pubblico). Essa evita di trovarsi impigliata in una soluzione posta all'ingresso dell'università — vista come limitativa nei confronti della concezione ideale del Centro come oggetto a un solo piano (...). L'intenzione di Foster era di coinvolgere i problemi di grande scala dell'università e contemporaneamente di impiegare tecniche edilizie avanzate al fine di «raggiungere obiettivi sociali e aprire nuove possibilità». In questo caso si può arguire che la concezione razionalizzata di Foster di edifici come contenitori staccati, per loro stessa natura, oggetti ideali ristretti nella capacità di relazionarsi con luoghi carichi di vincoli, limita ampiamente le implicazioni sociali ai soli interni degli edifici (...)» (2).

Tutti questi argomenti offrono motivi di riflessione anche su contesti densamente urbani come prevalentemente sono quelli italiani. Il museo-supermercato, dove il visitatore trova il tutto incluso in un'entità monolitica calata sulla città storica, si fonda sulla coincidenza tra grande bacino di utenza del servizio e grande dimensione dell'edificio, entro cui vengono consolidate molteplici funzioni. Tale modello non si attaglia a un'ottica tesa a valorizzare le numerose sedi disseminate per il territorio abitato dall'uomo; luoghi dell'identità collettiva, della memoria storica, come si

(segue)



N. Foster & Associates, Sainsbury Center for the Visual Arts alla East Anglia University, Nor-

wich, 1970: 1. Veduta generale del complesso (1. Sede del Centro); 2. Spazi aperti per l'esposizione

di sculture; 3. Percorso in quota di collegamento tra Museo e Università; 4. East Anglia Universi-



ty); 2. Pianta del mezzanino e del piano terra; 3. Sezione nord-sud e sezione est-ovest; 4. Veduta

del nuovo complesso; 5. Veduta interna; 6. Area di ristoro; 7. Biblioteca; 8.9. Percorso in quota

di collegamento tra l'Università e il Centro: veduta esterna e interna.

va dicendo, sedi potenziali esse stesse di attività culturali, e che identificano caratteri insediativi più diffusi nel caso italiano. Sono dunque materia di progetto per il museo diffuso l'esplicitazione al pubblico delle connessioni esistenti tra i beni culturali di cui il territorio è costellato e il patrimonio custodito entro mura, e il coordinamento a sistema dei luoghi di servizio attorno a tali beni.

Nel dibattito italiano sul rinnovamento del museo, sono ancora carichi di straordinaria attualità gli argomenti che Franco Russoli portava a illustrazione del progetto per la grande Brera: *Far sì che anche un museo di gloriosa e antica tradizione com'è la Pinacoteca di Brera, cioè un museo di pittura, e quindi molto settoriale, molto specifico, riscalda e possa avere una funzione attuale di servizio sociale, di rispondenza a quelle che noi crediamo siano e debbano essere le responsabilità civili del museo, pur tenendo conto appunto della sua tradizione, della continuità di quello che è il retaggio, l'immagine di questo museo (...). Si trattava quindi di mettere d'accordo le esigenze pratiche della conservazione, dell'esposizione, della fruizione del materiale del patrimonio della Pinacoteca con quelle che possono essere le esigenze di una cultura locale in un centro storico (...)* (3).

Il radicamento di Brera nel tessuto circostante è posto da Russoli come difesa di identità dell'antico quartiere in cui attività intellettuali, produttive, commerciali e figure sociali definitesi all'ombra dell'Accademia nell'Ottocento, si vanno oggi dissolvendo. Elementi, questi, di una cultura locale che tuttavia possedeva e possiede respiro europeo, la cui misura non può non improntare ogni progetto di riassetto istituzionale o urbanistico. Il processo di consolidamento non distruttivo di Brera nel suo intorno, che suggerisce una dilatazione a dimensione urbana delle più attente e attuali pratiche di restauro architettonico, appare ancora oggi la strada più proficuamente praticabile sia per adeguare Brera stessa alla nuova dimensione demandata, sia per investire di nuovo significato monumenti e contesti condannati dall'incuria alla decadenza, sia per attestare una funzione di tale rilevanza in una parte urbana che rischia la monocultura del terziario e del commercio. Con queste parole F. Russoli chiarisce la sua ipotesi di probabile decentramento di Brera: *Prima cosa era, evidentemente, cercare se c'era la possibilità nel quartiere di Brera, un quartiere presente nel cuore di Milano, di trovare degli spazi tali che consentissero, non un allargamento esclusivamente per esporre più cose, ma un allargamento per avere diverse attività: per avere delle attività che facessero sì che il museo di pittura non si limitasse soltanto a essere un luogo di raccolta e di esposizione delle antiche raccolte, delle antiche collezioni, ma anche a mettere queste collezioni, ed altre che si potrebbero aggiungere, altro materiale che potrebbe arrivare, a disposizione del pubblico in una maniera diversa. (...)* Per chi non conosce

*Milano, il palazzo di Brera ha intorno giardini di altri antichi palazzi e ha di fronte, al di là di due ignobili palazzacci (uno della Dalmine e l'altro del Banco Ambrosiano, costruiti nel dopoguerra), una vecchia e antica chiesa sconosciuta, la chiesa di San Carpofo, che era un tempo archivio del comune di Milano, poi abbandonata anche come archivio, e che va in rovina come stanno andando in rovina il palazzo di Brera e altri palazzi confinanti (...). Lo stato ha potuto acquistare (...) un palazzo settecentesco molto rifatto [palazzo Citterio ndr], ma comunque ancora di nobile aspetto, proprio in via Brera, (...) comunicante con il Palazzo di Brera attraverso tutta la zona di bellissimi giardini che facevano parte della stessa società e quindi con l'Orto botanico.*

*Ecco che c'era già la possibilità, acquistando questo palazzo, di poter creare un percorso, tra l'altro un percorso nel verde, e nel verde pubblico, che mettesse in rapporto due contenitori: di fronte, proprio attraversando la strada, abbiamo quest'altra chiesa che è di proprietà comunale, e che sono riuscito a far cedere allo stato, cioè alle soprintendenze, a una specie di affitto simbolico. (...) Si trattava di vedere come il museo potesse mettersi nuovamente in rapporto con le scuole d'arte nel Palazzo di Brera, con l'Accademia di Belle Arti, con la Biblioteca (perché io penso che naturalmente un rapporto debba esistere tra istituti culturali così attinenti e affini), come potesse far sì che la distribuzione degli spazi fosse organica e funzionale per tutti i diversi istituti. Evidentemente nel palazzo braidense che sorge da un monastero degli Umiliati esistono ancora, nonostante le trasformazioni e le distruzioni napoleoniche, degli importantissimi resti, ad esempio della chiesa di Santa Maria di Brera di Giovanni di Balduccio, che fu metà abbattuta dal viceré Beauharnais, per creare la Pinacoteca di Brera, con i grandi saloni napoleonici. Ma esiste ancora un insieme di architettura gotica, con affreschi attribuibili a Giusto de' Menabuoi, che è attualmente occupato con ogni difficoltà da una Scuola degli artefici, così che questo bellissimo elemento monumentale e artistico non serve alla Scuola degli artefici, perché gli cascano i mattoni addosso e non è attrezzato, ed è completamente tolto allo studio, alla possibilità di una fruizione migliore. Ed ecco allora che, studiando la possibilità di spostare certi strumenti di lavoro dell'Accademia di Belle Arti dal Palazzo di Brera, portandoli in questa chiesa di San Carpofo — che è a disposizione ed è uno spazio nel quale si possono ambientare ottimamente gli istituti funzionali —, spostando nel palazzo ex-Citterio [ora quasi totalmente riadattato, ndr], di nuova acquisizione, i servizi della soprintendenza e in più le raccolte dei depositi, le raccolte nuove, che si verrebbero ad aggiungere a certi ambienti per attività necessarie alla vita del museo, si poteva creare non solo un collegamento di una grande Brera, chiamamola così, che rispondesse alle sue esigenze, ma soprattutto*

*vivificare, fare entrare il museo nella vita del centro storico* (4).

A Milano questo progetto si sta attuando per passi fin troppo cauti, quasi reticenti. Il trasferimento di parte della Biblioteca braidense nel convento di Santa Teresa in via della Moscova e di parte dell'archivio in San Carpofo, persino la recente apertura — nel mese di giugno 1981 — di palazzo Citterio come sede per le più recenti acquisizioni e per manifestazioni temporanee, che pure dovrebbero rappresentare un effettivo avvio di riorganizzazione a sistema delle differenti istituzioni fino a ieri accorpate in Brera, sono segnate da una banalizzazione dei temi cari a Russoli e al movimento di idee di quegli anni, e vanno trasformandosi in episodi che sono solo risposte apparenti. Molto dunque si deve ancora fare per rinsaldare la Pinacoteca all'Accademia, e questa alla città.

Va detto che nessuno, a Brera, è disposto ad accettare soluzioni utopiche o semplicistiche: l'Accademia sconta, a tutt'oggi, il fallimento del dibattito e dell'azione governativa per la riforma dell'ordinamento degli studi nel settore artistico, e si vede soppiantata dall'iniziativa privata che colma — con risultati spesso concorrenziali — i vuoti vastissimi lasciati da un'istituzione direttamente sottoposta agli organi del governo centrale, quale essa è. Altri sono i percorsi formativi, altri i luoghi dove si determina la domanda che oggi si esprime nel mercato dell'arte, da cui un'istituzione pure insigne come questa viene esclusa. Sembra attuale dunque riesaminare le ipotesi che prospettavano il ridiversarsi di atelier d'arte connessi all'Accademia, ma più esposti al rapporto tra insegnamento-produzione-fruizione, in quanto immersi in una più articolata gamma di situazioni urbane: dall'area del Parco Sempione e del Castello, al quartiere Garibaldi, alla zona di San Marco, fino ai giardini pubblici, a confronto con molteplici possibilità, stimoli e referenti culturali.

Possono parere forzate e contraddittorie le analogie tra un insediamento nuovo — il Sainsbury Centre — che è musealità innestata in un campus tutto artefatto, in una verdità da scena di caccia, e un aggregato storico — Brera — accerchiato da una musealità urbana che si dispiega in ogni isolato, crocicchio, rettilineo. Ma anche questa contrapposizione rende pertinenti le riflessioni su due realtà tanto distanti e motiva il non aver istituito un raffronto, per esempio, con il Beaubourg, che ci avrebbe indotto a meditare anche sui cupi sotterranei del restaurato palazzo Citterio.

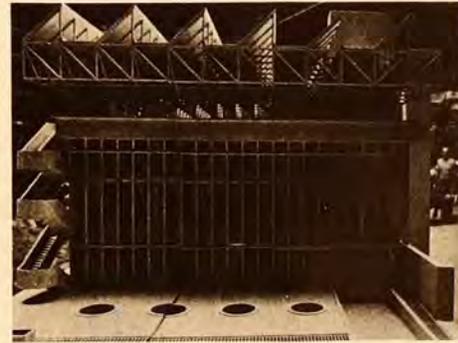
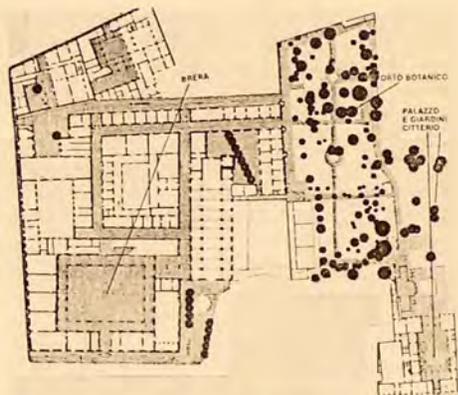
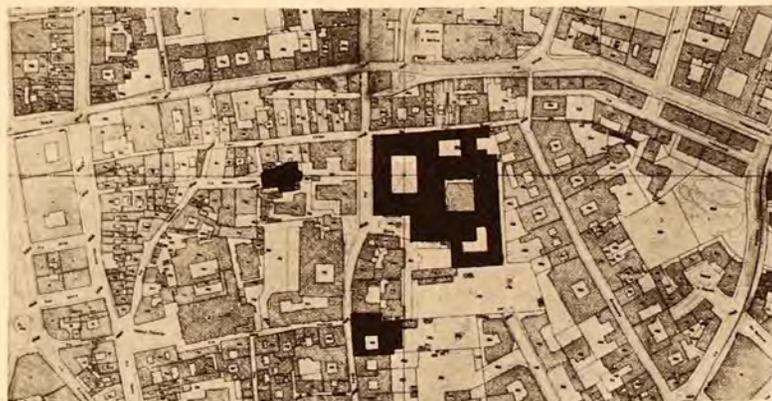
Fulvia Premoli

(1) In A. Peckham, *This is the Modern World*, in *Architectural Design*, vol. 49, n. 2, 1979.

(2) *Ibidem*.

(3) In F. Russoli, *Rapporti tra caratteri e funzioni interdisciplinari e settoriali nella struttura e attività del museo di Brera*, intervento al Primo Convegno di studi sulla museologia, Firenze-Venezia, 6-10 novembre 1974, pubblicato in *Museologia 4. Rassegna di studi e ricerche*, ora in F. Russoli, *Il museo nella società*, Feltrinelli, Milano 1981, pagg. 142, 143, 144, *passim*.

(4) *Ibidem*.



Milano: F. Russoli, *Ipotesi per la grande Brera*, 1974-77: 1. Planimetria delle sedi coinvolte (in nero: Brera, Palazzo Citterio, S. Carpofo); 2.

Cortile di Brera; 3. Chiesa di S. Carpofo (proposta come sede della Scuola degli Artefici); 4.5. G. Ortelli, L. Sianesi, *Restauro di Palazzo Citterio*

(ridestinato a servizi della Soprintendenza e a depositi), 1972-81: planimetria con riconnessione con Brera e Orto Botanico, modello del



fronte interno verso corte. Soprintendenza per i BB. AA. SS., *Ipotesi di decentramento della Pinacoteca di Brera*, 1977-82: 6. Villa Reale, Monza (collocazione della Quadreria ottocente-

sca); 7. Castello di Vigevano (sistemazione di grandi tele e affreschi staccati, ora in deposito a Brera); 8. Chiesa di S. Teresa (emeroteca). Sedi limitrofe coinvolgibili nel circuito della grande

Brera: 9. Casa degli artisti, C.so Garibaldi (sede di atelier ai primi della XX sec., ora in stato di degrado); 10. Centro ricreativo-artistico del Comitato di Quartiere al Ponte delle Gabelle.

Un'indagine comparativa fra vari e diversi musei etnografici e dell'agricoltura di paesi esteri, lontani da noi anche per abitudini e cultura, assume rilievo e mostra lati di interesse anche se svolta su materiali non recenti, riportati dalle riviste specializzate. Deputati delle intenzioni auto-elogiative, sempre presenti quando si tratti di descrivere realizzazioni, conquiste culturali e modi organizzativi al pubblico non locale, gli articoli consultati possono offrire un panorama delle condizioni, o anche solo dei propositi e dei desideri, in cui versano i musei etnografici e agricoli. Il panorama si articola, poi, più dettagliatamente nelle modalità organizzative, nelle modalità di studio e di ricerca, nella storia e nelle ragioni particolari della nascita di ciascun museo e del suo sviluppo successivo. Ciò che può interessare è ricostruire, se possibile, una tipologia *standard* o ricorrente delle attività e dei legami che il museo è in grado di effettuare e tessere, rispondendo così a determinate esigenze, frutto di differenti condizioni e bisogni culturali. La riflessione, quasi inerzialmente, può proseguire e incentrarsi su ciò che consideriamo vantaggioso, fra le disposizioni organizzative e culturali dei musei esteri, ai fini dell'utilizzazione ottimale delle strutture museali ed espositive che si sono moltiplicate in questi ultimi anni nel nostro Paese su temi analoghi. Non ci si illude certamente sull'esportabilità immediata e quasi coatta di soluzioni modellistiche, né sulla reale incidenza che una verifica di un modello astratto, estrapolato da vari e differenti contesti culturali, può avere in un campo — i musei etnografici, agricoli —, della tradizione o della cultura materiale, in evoluzione anche nel nostro Paese. D'altra parte si può tracciare un quadro, che funga da punto di riferimento e nel contempo da verifica di tendenza al fermento delle nuove idee organizzative, di funzionamento e di radicamento nella società che si sono maturate e prodotte in questi ultimi anni. Concretizzare un confronto su quali cardini si svolga la ricerca di legami ed interazioni del museo con diversi settori istituzionali della produzione e del sapere rappresenta anche un modo per capire quale funzione, quale ruolo si pensa debba svolgere la struttura museale nell'ambito non solo della conservazione dei beni culturali, ma pure nella produzione e trasmissione della conoscenza, l'uno aspetto non essendo disgiunto dall'altro.

Ecco quindi che vengono accennati e trattati problemi, anche di approccio teorico, non semplici sul modo di conservare, mantenere in vita, il «ricordo» di modi di produzione agricola o artigianale come dei modi di vita, dell'ambiente e dell'architettura, considerati passati per un determinato contesto territoriale. Un problema che coinvolge direttamente la serie di musei della civiltà contadina, diffusisi ultimamente nell'area della Pianura Padana, e che raccolgono strumenti ed

attrezzi da lavoro spesso muti nella loro materialità depauperata di funzioni ed attività; la soluzione di questo problema, che coinvolge fundamentalmente il ruolo stesso del museo, non può trovarsi che nella produttività conoscitiva che esso, da solo o in relazione ad altri momenti di ricerca, può espletare e trasmettere. Ciò che comunque viene posto in risalto, sia pur sotto forme diverse, è la necessità che il museo sia luogo di ricerca, autonomamente o in collaborazione con le strutture deputate (università, istituti, ecc.) dal punto di vista sia storico che tecnico, salvaguardando così l'aspetto documentario e di testimonianza e potenziando anche l'aspetto di fonte importante di intervento nella vita odierna.

Gli esempi più significativi che si riscontrano per questa tendenza sono: il Museo della vita rurale inglese (1), a Reading, fondato dalla locale Università (Facoltà di agricoltura e alimentazione) e collegato ai circonvicini centri di ricerca agricola in cui si organizzano corsi per studenti, e il Museo ungherese dell'agricoltura (2), di più antica fondazione, per le attività educative e di formazione, destinate a tecnici e amministratori, nell'ambito delle scienze agricole e dello sviluppo della tecnica nei vari settori produttivi. Strumenti di ricerca, laboratori, collegati al complesso della documentazione, fotografica e materiale, collegati alle fonti bibliografiche attraverso ricche dotazioni librerie, il cui patrimonio e il cui conseguente campo di attività e di ricerca spazia dagli attrezzi e dagli strumenti d'uso ai modi di produzione, alle tecniche nel loro percorso evolutivo. Il museo si configura quindi come un complesso di attività, tra loro coordinate e dal medesimo fine unitario di contribuire allo sviluppo della conoscenza, in cui i versanti di raccolta documentaria, intesa in varie accezioni, che vanno dal reperire oggetti al reperire documenti e fonti archivistiche d'usi e costumi di vita, di proprietà, di conduzione dei fondi agrari, si coniugano con i versanti di indagine tecnica specifica e di ricerca scientifica sulla coltivazione e sull'alimentazione. Percorsi differenziati nella esposizione del materiale posseduto, per specialisti, per profani o per intermedie categorie; mostre tematiche a rotazione del materiale; esposizioni itineranti sono strumenti per rispondere alle esigenze conoscitive locali e più generali. D'altro canto il museo coagula o si riferisce, struttura pubblica o privata con caratteri pubblicistici, a iniziative ed esigenze espresse da gruppi di amatori, da gruppi di interesse su temi definiti e particolari, con i quali non è infrequente una sorta di collaborazione, difficile ed impegnativa per le diverse caratteristiche costitutive, da parte delle stesse strutture museali e dei funzionari, tecnici o conservatori, ad esse afferenti. È questo rapporto di collaborazione, attiva o semplicemente di stimolo o ancora come

riferimento indicativo, che rende possibili esperienze non solo a carattere amatoriale o passatista, diffuse nei paesi di cultura anglosassone, come il ripristino di antiche vie di trasporto ferroviario (3), complete di sbuffanti locomotive, o il ripristino di antiche macchine, a vapore o idrauliche, per la produzione di oggetti o comunque inserite nel ciclo industriale, ormai decaduto. Ciò dimostra quanto la storia della tecnologia abbia importanza, tanto più se si considera il risultato, limite per certi aspetti, cui è approdato il Museo nazionale di storia e tecnologia, a Washington, con la sua Divisione dell'Agricoltura, in collaborazione con istituti ed associazioni pubbliche e private, nel predisporre *aziende agricole storiche* in cui *gli uomini coltivano la terra esattamente come facevano nel passato, in un'epoca e in un luogo dell'America determinati* (4) utilizzando utensili, strumenti, metodi, vegetali ed animali come erano impiegati nel periodo e nel luogo preso a campione.

Esperienze di questo genere certo non sono facilmente generalizzabili, tanto più riguardo un paese ed una condizione come la nostra, in cui coesistono più modi di produzione, più tendenze, in cui taluni modi produttivi, pur nella loro vita ancora in atto, potrebbero essere l'archivio o il museo, come immediatamente pendenti, di tal'altri, più immersi nella cultura dell'industrialissimo. Un carattere comune, tuttavia, si nota nelle esperienze citate, che potrebbe avere comunque riflessi significativi sulla nostra tipologia organizzativa dei musei, quantomeno nel comparto tecnico-naturalistico-etnografico, cui è sottesa una interpretazione culturale del ruolo del museo di una certa importanza. Il gusto del poter vedere in funzione, operante, il materiale conservato (dai macchinari ai modi produttivi) appartiene certo ad un modello culturale che mantiene seri e profondi legami col passato, così da renderlo ancora vivo, o meglio poterne apprezzare le potenzialità educative, conoscitive e di stimolo a comprendere il presente. È, d'altronde, vero che questi legami con la tradizione, pur nei loro aspetti amatoriali, corrispondono ad una concezione più pragmatica, che indulge alla curiosità, motore primo della ricerca e della novità o del progresso, che può leggersi e rivolgersi anche a ritroso, ritrovando una scienza esplicativa delle trasformazioni nelle differenze funzionali di oggetti, modi produttivi, modi di vita con gli attuali. In questa volontà conoscitiva, che diventa un'esigenza da soddisfare con gli opportuni strumenti, poco si concede al momento contemplativo, pur mantenendo lo stimolo o la possibilità dell'ammirazione, della meraviglia o dello stupore, per rivolgersi al momento interpretativo.

Il museo, quindi, rappresenta uno degli strumenti per soddisfare queste esigenze cono-

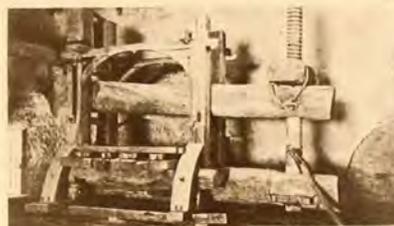
(segue)



1



2

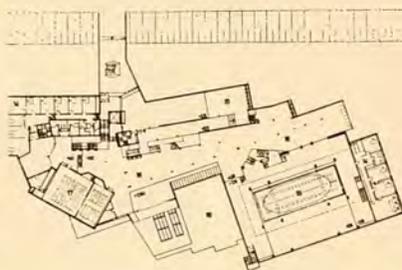


3

1.2. Museum of English Rural Life, Reading: veduta esterna, veduta dell'esposizione permanente. 3. Musée du vin de Bourgogne, Beaune: tor-



7



8



9

chio del XIII sec.. 4. United States National Museum of History and Technology, Washington: sala delle macchine agricole del XIX sec.. 5. Ma-

giar Mezőgazdasági Múzeum (Museo ungherese dell'agricoltura), Budapest: sala della meccanizzazione dell'agricoltura. 6. Deutsches Brot-



4



5



6

Museum (Museo del pane), Ulm-Donau: esposizione di attrezzi agricoli. 7.8.9. H. Scharoun, Museo Marittimo al porto di Bremerhaven,



10



11



12

1969: veduta generale, pianta del primo piano, veduta del Museo. 10.11. Hellmuth, Obata, & Kassabaum, National Air & Space Museum,

Washington, 1972: veduta, esposizione permanente. 12. L. Manasseh, National Motor Museum, Beaulieu, 1974.

scitive, differenziate fra grande pubblico e specialisti, sia perché delegato alla conservazione e allo studio, sia perché inserito e collegato ai canali della ricerca scientifica. Non è certamente l'unico degli strumenti a disposizione, ma è indicativo il posto, non marginale, che ad esso viene assegnato, come momento propulsivo assommando in sé la disponibilità di un campo da conoscere, il patrimonio custodito, e la propensione alla ricerca. Il ruolo paritetico del museo con gli altri settori dell'ampliamento della conoscenza forse si può spiegare per la capacità espressa di assecondare il gusto conoscitivo del pubblico, poiché, in una concezione pragmatica, si assimila la curiosità del funzionamento con la possibilità della manipolazione, in prima persona o in modo guidato, di un patrimonio concettuale e materiale che desta interesse. Manipolando, intervenendo direttamente su oggetti o sul patrimonio concettuale, mettendolo in opera, si intuiscono e si comprendono sensi, modi e pratiche di una determinata tradizione in maniera immediata, senza difficolosi rimandi all'immaginazione. Si asseconda così il ruolo pedagogico insito nella struttura museale, mutandone il segno storico, non più rivolto all'imitazione o all'edificazione, in un mondo chiuso, ma alla comprensione ed al confronto, almeno nelle enunciazioni e nei principi. Il senso pedagogico, attribuito a queste iniziative museali, può tuttavia comportare problemi e rischi nell'assolutizzazione e generalizzazione di un metodo, ove si applichi indiscriminatamente e qualora non faccia riferimento a diversità contestuali o differenze tipologiche negli «oggetti», in senso lato, da conservare, esibire e far comprendere. Una tendenza, nel delicato campo della conservazione architettonico-ambientale come nel settore dell'artigianato, dei modi di produzione, dei modi di vita, della conservazione del patrimonio etnografico, la quale si ponga l'obiettivo del mantenimento del ricordo, del modo di produzione, ad esempio utilizzando anche l'effettuazione pratica del modo di vita, ha di fronte dei seri problemi di definizione dei limiti entro i quali contenere la strumentazione predisposta. Limiti, già prima ricordati, che derivano dalla necessità di sviluppo della conoscenza, che escludono la ricreazione artificiale di eccezionalità. È quindi il senso storico che definisce e guida le operazioni concrete di salvaguardia. D'altra parte talune iniziative, soprattutto di musei etnografici di paesi dell'Europa Orientale (5), non possono che far discutere, ed è un bene, soprattutto quando si cristallizza una situazione produttiva ad un istante arbitrario del suo corso storico, o quando invece se ne opera una ripetizione o una imitazione se non è presente la consapevolezza dei limiti storico-critici o se non vi è sufficiente maturazione storica. Sono iniziative che possono essere accomunate, nel medesimo intento di ripetere qualcosa di già

noto, alle ricostruzioni in senso letterale di ambiente e di architettura, massimamente popolare, per farne supporto alla ricostituzione del modo di vita, utilizzando perciò materiali invecchiati artificialmente e rapidamente, per ricostituire la patina del tempo, o ricorrendo a spostamenti (con presumibili operazioni di smontaggio-montaggio) da un luogo ad un altro di elementi architettonici tipici. Ciò che in definitiva può sintetizzare le esigenze e il quadro delle prestazioni di un museo moderno è l'immagine di un museo in divenire, in trasformazione ed in perenne attività senza cristallizzarsi ad una situazione data. Le attività, quali che siano, possono far discutere, con la loro presenza e nel loro orientamento, che può essere giudicato giusto o sbagliato, confacente e congruo con gli obiettivi proposti oppure no; quel che è certo è che in tal modo si dimostra la tendenza alla tutela e allo sviluppo della conoscenza, arricchendo nella società civile la coscienza dei beni tutelati, indagati e resi disponibili, materialmente ed idealmente. Una visione che propende al futuribile? Una visione che nasconde i problemi di catalogazione, di inventariazione, di custodia? Non necessariamente; le operazioni che concernono la tutela dei beni culturali, se passano obbligatoriamente per la salvaguardia, non sono però rigidamente inquadrate in uno schema a blocchi successivi e conseguenti, per cui una volta esaurito un punto (ed al limite solo a quel momento) si passi a trattare il successivo. Le operazioni di tutela presuppongono la conoscenza, che può essere articolata per spezzoni, tematicamente e in questa veste offerta alla comprensione del pubblico, vasto, o ristretto agli specialisti. Frammenti di conoscenza, quindi, possono consentire un'attivazione del bene culturale custodito nel museo intravedendo ed esplicitando quel grado di complessità presente nell'oggetto materiale, nelle sue relazioni storiche e sociali, sia esso un'opera d'arte o un oggetto espresso dal sapere artigianale e tradizionale, da un modo di vita e di produzione trascorso. L'inattualità dell'oggetto, il suo essere estraneo alla cultura quotidiana, nella produzione materiale o ideale, rende indagabile nel profondo la struttura dei legami tra l'oggetto stesso — o l'ambiente, il contesto entro cui si pone — e la cultura di un'epoca. Operazione non sempre facile, districandosi di necessità tra le indulgenze alla mitizzazione metaforica dell'oggetto o dell'ambiente per il passato che può rappresentare, e tra le tentazioni di ricercare essenzialmente caratteri di esteticità in ciò che ha perduto le proprie ragioni funzionali, ma che produce ugualmente ammirazione — o stupore — nell'osservatore per la somma dei suoi caratteri, comprendendovi la bellezza che noi possiamo riconoscere a oggetti, edifici, ambienti del passato e del presente, la cui prima ragione di esistenza non è certo la ricerca estetica. La conoscenza, nella sua organizzazione a

maglie reticolari, intrecciate, non sempre è un dato precostituito o desumibile in modo indolore da ciò che si ha a disposizione: il materiale, il campo, il sapere tradizionale. La conoscenza può costituire un obiettivo perenne, senza per questo tendere al definitivo e all'immutabile; per i beni culturali, per gli «oggetti» che sono stati resi preziosi dal loro essere espressione della tradizione o del passato storico di una nazione, di un gruppo sociale e di un luogo particolare, vale il paragone con il metodo storico, per una ricerca incessante e paziente che stimola e costruisce la conoscenza anche per tasselli. Lo stimolo alla riflessione, al confronto, alla discussione, ed in ultima analisi alla circolazione del pensiero anche attraverso elementi di giudizio, forse solo storico, non di valore: sono gli obiettivi che il museo, segnatamente quello più vicino alla antropologia storica, propone di verificare e raggiungere nell'attivazione del bene culturale. È per questo che il museo corrisponde in maniera aderente all'immagine, alla definizione di punto di coniugazione tra un passato, in modo selettivo testimoniato dal museo stesso, campo di indagine e di ricerca, e un presente, nel suo farsi storico. Punto di coniugazione e di coagulo del sapere storico o del sapere in divenire, in atto: luogo di osservazione privilegiato in cui il rapporto reciproco tra passato e presente, momento essenziale e costitutivo della coscienza storica, trova applicazione e sviluppo, costruendo un ponte che si innesta nel futuro a testimoniare l'identità e la coscienza di un'epoca o di una società.

Francesco Pagliari

(1) Cfr. A. Jewell, *Le musée de la vie rurale anglaise, Reading*, in *Museum*, vol. XXIV, n. 3, luglio-settembre 1972, pagg. 168-173.  
 (2) Cfr. I. Balassa, *The Agricultural Museum, Budapest*, in *Museum*, vol. XXII, n. 1, gennaio-marzo 1969, pagg. 44-48; e L. Vicskó, *Le Musée hongrois et ses rapports avec la production*, in *Museum*, vol. XXIV, n. 3, luglio-settembre 1972, pagg. 163-167.  
 (3) Ricordiamo alcuni esempi: nel Galles, la Talyllyn Railway Preservation Society (1951) che si è formata per impedire l'imminente cambiamento di destinazione di una linea a scartamento ridotto per il trasporto di passeggeri e la Ffestiniog Railway Society che ha potuto salvare un tronco di linea a scartamento ridotto, inizialmente costruito per le necessità delle cave di ardesia, che è il più antico tratto del mondo di ferrovia a vapore di questo modello. Ogni anno questa società rimette in esercizio un tratto supplementare dell'antica linea e restaura del materiale rotabile. L'anno scorso, il numero dei viaggiatori ha superato i 300.000. Nel Yorkshire la Keighley and Worth Valley Railway Society ha in esercizio regolarmente otto chilometri circa di linea a scartamento normale, mentre la North Yorkshire Moors Railway Society, di recente creazione, rimette in servizio, in un magnifico paesaggio di lande, una linea tracciata inizialmente da George Stephenson ma abbandonata dalle ferrovie britanniche. Un'altra esperienza interessante è il Museum of the Tramway Society a Crich nel Derbyshire. Dal 1955, data della sua fondazione, questa Società è riuscita a salvare una cinquantina di veicoli. Essa ha acquistato, nel 1960, un terreno che alcuni volontari hanno sferzato e livellato prima di posarvi le rotaie, hanno smontato vecchi tram, li hanno revisionati e rimessi in funzione, tanto che una linea ha potuto essere aperta al servizio nel 1963. Funziona ormai regolarmente durante i week-end ed i mesi estivi; 69.000 passeggeri hanno potuto fruitare nel corso dell'estate 1967. Questi esempi sono riportati da F. Aikinson in *Les nouveaux musées de plein air*, in *Museum*, vol. XXIII, n. 2, 1970-71, pagg. 104-105.  
 (4) Cfr. J. T. Schlebecker *La collection d'agriculture du Musée National d'histoire et de technologie, Washington D.C.*, in *Museum*, vol. XXIV, n. 3, luglio-settembre 1972, pag. 180.  
 (5) Vedi per esempio il Museo all'aperto di Kizhi, in Carelia (Unione Sovietica) descritto in *Museum*, vol. XXII, n. 1, gennaio-marzo 1969, pagg. 60-64; o il Parco-museo etnografico Etar a Gabrovo (Bulgaria), in L. Donkov, *Parc-musée ethnographique Etar, Gabrovo*, in *Museum*, vol. XXVIII, n. 1, gennaio-marzo 1976, pagg. 9-13.



1



2



3

1. Museo storico di Fredericia: antico granaio per l'essiccazione del tabacco (sul fondo la sede del Museo). 2.3. Museo nazionale di Etnografia,

Arnhem: ricostruzione di sala comune di una fattoria di Staphorst, XIX sec., veduta generale con sedi del Museo (mulini, abitazioni di pesca-

tori, abitazioni urbane della regione dello Zaun). 4. City Museum, Stoke-on-Trent: dimostrazione del funzionamento di tornio da vasaio originale



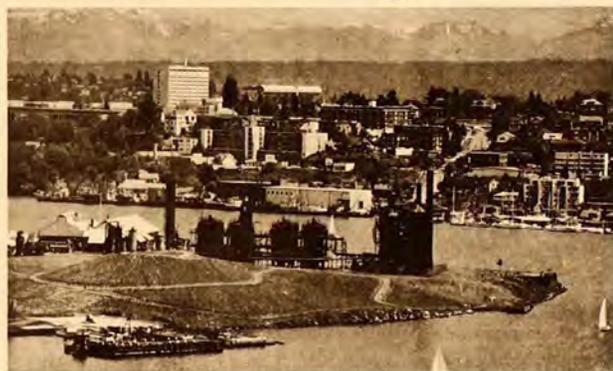
4



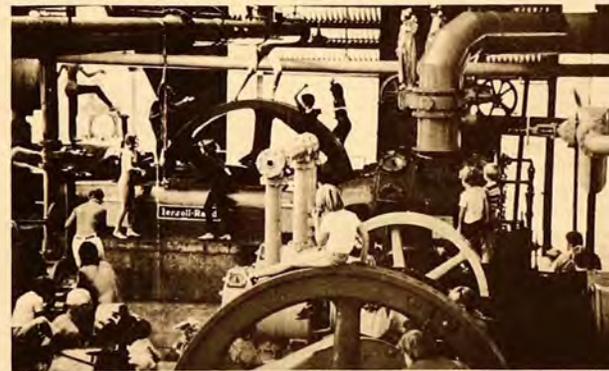
5



6



7



8

di Wedgwood. 5. Museum of the Tramway Society, Crich: visitatori in attesa di salire su un tram della linea funzionante all'interno del Mu-

seo. 6. Ulster Folk Museum, Belfast: dimostrazione del funzionamento di un'antica fucina. 7.8. R. Haag Associates, Riconversione a parco

pubblico di un impianto di produzione del gas in disuso, Seattle, 1979: veduta generale, interno dell'impianto.

Bloch scrive: *per la storia della tecnica non si è mai trovata la pazienza erudita che è stata trovata per stabilire le genealogie dei principi* (1), e sembrerebbe scritto a proposito del rapporto che nel nostro Paese intercorre tra artigiano e museo. L'ordinamento archivistico nazionale non prevede forme di organizzazione di materiali artigianali per la riproduzione degli archivi: parafrasando McLuhan, diremo che per il museo l'artigiano è l'invenzione per produrre altri musei (2). L'assenza di uno specifico museo per le arti applicate è origine e parziale spiegazione dell'attuale distorto rapporto tra artigiano e museo in genere, perché è così mancato il perno attorno cui costruire un rapporto dialettico tra produzione e uso dei beni esistenti; l'artigiano non è pensato tra i fattori di produzione materiale e culturale del museo o della biblioteca, ne rimane un organo accidentale e subordinato, utile per compiti di servizio, sotto il vigile controllo dell'alta cultura. Se è vero che il nostro sistema culturale ha gravi responsabilità nella sottovalutazione delle arti applicate e complessivamente della tecnica, è anche vero che la rivoluzione industriale ha travolto ed emarginato ogni approccio produttivo diverso da sé, riunendoli tutti indistintamente sotto l'immagine della tradizione artigiana, intesa come luogo della loro ineluttabile agonia e non certo come occasione di una possibile rigenerazione ed innesto dialettico su una lunga storia di lavoro e cultura. Tutto ciò ha profondamente eroso l'identità sociale dell'artigiano confinato alla condizione del gondoniano *Arlecchino servitore di due padroni*, sviluppando al suo interno fenomeni disgregatori di subordinazione e debolezza contrattuale, di scarsa riconoscibilità politica e latitanza culturale. Si può facilmente comprendere perché una così rilevante forza economica e cinque milioni di popolazione attiva siano da anni assenti dalle più significative svolte sociali e culturali del Paese, al punto da non riuscire ad avere una legge quadro nazionale che chiarisca i rispettivi ruoli all'interno delle forze eterogenee ed irriducibili ad unità, che costituiscono ciò che è chiamato artigiano da noi, oggi. Tuttavia, l'artigiano non è morto come approccio di trasformazione ed esprime, con i necessari aggiornamenti storici, una propria polarità critica nell'universo produttivo, operando attraverso qualità professionali, tecniche e culturali, da riconsiderare a fondo. Su questa realtà occorre puntare per una rigenerazione del rapporto tra artigiano e museo, momenti, in ultima analisi, di uno stesso ciclo di trasformazione volto a produrre e organizzare le tecniche d'uso del patrimonio esistente.

L'odierna domanda sociale per un più ampio e qualificato uso della storia richiede una più organica ed integrata azione tra museo e cultura artigianale. Il caso del restauro è assai emblematico dei danni che derivano dalla distanza tra museo e artigiano. In questo settore l'artigiano è presente da sempre, ma in via subordinata alla togata mediazione dello specialista «studio» sotto la cui guida la manualità ha prodotto interventi impensabili e miracolosi, e di ciò siamo comunque lieti, ma che dire dei tre quarti di patrimonio pubblico ammassato nelle umide segrete dei musei? Proprio muovendo da questa realtà si può sostenere che l'artigiano deve diventare parte integrata del museo, il quale di contro deve essere referente privilegiato nella formazione dell'artigiano. Una prassi tutta da inventare, che dovrebbe concretarsi nell'istituzione di specifici musei in grado di coordinare, sul piano della formazione professionale, il rapporto tra imprenditori e conservatori, colle-

gando museo, scuola e laboratorio. Una prassi che può, in attesa, avviarsi aprendo ai corsi di formazione professionale delle Regioni i laboratori dei musei, integrando gli stessi nei programmi didattici per l'apprendistato, dalla ceramica all'elettronica, e cooptando imprenditori di riconosciuta professionalità in tale quadro. Disporremo in questo modo di figure professionali abilitate ad intervenire nei propri laboratori su beni di privati e di musei, con la garanzia di risposte corrette e pertinenti sul piano tecnico e storico. Inoltre, ciò che più conta, si avrebbe una automatica e molecolare promozione per l'uso e la conservazione del patrimonio storico nel suo complesso, dall'oggetto all'ambiente. Il museo, con i suoi laboratori di restauro, da un lato accoglierebbe quanto l'artigiano consapevole giudica superiore alle sue specifiche competenze, dall'altro darebbe a questi operatori diffusi nel territorio un punto di riferimento, di aggiornamento e di reciproco scambio tecnico e culturale. Molti artigiani sono detentori di grande tradizione e qualità professionali che si sono stratificate e affinate nel continuo processo di sviluppo tecnologico contemporaneo, trasferibili all'intervento sulle preesistenze anche come nuovo orizzonte produttivo, ma di tutto ciò il museo non è «cliente» e non vi si confronta. La tradizione culturale che informa il museo privilegia infatti il rapporto estetico più di quello tecnico perché ancora si fatica a riconoscere che *l'introduzione e l'applicazione di nuove tecnologie non sono un fatto tecnologico: sono un fatto socio-culturale* (3). Pure se da questa angolazione riduttiva, il nostro artigiano è in movimento; se i suoi obiettivi e le sue strategie sono ancora frammentari, vi sono comunque segni che ne testimoniano sul piano sperimentale la ricerca di uno specifico ruolo sociale entro l'odierna civiltà industriale e la riconversione del proprio bagaglio storico di tecnica e di cultura. In questo clima si evidenziano particolarmente due fatti: quello della rigenerazione critica del consumatore, aprendo al pubblico i laboratori e rendendo trasparente il processo di lavoro e quello dell'organizzazione didattica del ciclo produttivo, ponendosi l'artigiano come scuola più nei confronti della riproduzione sociale che del mestiere specifico. In Francia, ad esempio, è lo Stato a puntare sul consolidamento e lo sviluppo dell'artigiano, sia sul piano socio-economico, sia sul piano culturale e storico: *les métiers de l'art* al Musée des arts décoratifs di Parigi è una fase di comunicazione pubblica di un programma politico che ha radici lontane, che parte da una ricerca avviata da anni sulla consistenza e sulle potenzialità dell'artigiano francese, che offre informazioni raccolte e consultabili presso un centro che è referente scientifico su cui basare gli interventi per lo sviluppo e la conoscenza del settore. In Gran Bretagna l'artigiano ha da tempo una precisa identità, meno statuale che in Francia; l'artigiano inglese è presente con spazi specifici nei musei di storia ed arti applicate, dei quali rappresenta un elemento di continuità. Cito, per tutti, lo spazio del Craft britannico (4) al Victoria and Albert Museum di Londra, nel quale, oltre agli oggetti di maestri artigiani, sono visibili manuali, pubblicazioni, indirizzi di laboratori aperti al pubblico, informazioni sui diversi corsi di formazione, tutti concernenti i vari settori e mestieri.

Altri fattori concorrono a testimoniare l'ampiezza culturale di questo processo di autoconsiderazione e ricerca da parte dell'artigiano, entro un ampio orizzonte di trasformazione sociale in corso: dalla svolta pro-

dottasi nella ricerca storica, dall'approccio ai lavori senza gloria, specie da noi, con l'improvviso disvelamento della catastrofica condizione dei beni culturali e ambientali, alle lotte sul territorio per una diversa costruzione o gestione dell'ambiente, alla tutela e recupero della civiltà contadina, nel quadro di un diverso rapporto tra città e campagna. Forse, proprio in queste lotte contro l'emarginazione e il degrado dell'*habitat* va individuato l'avvio indiretto, ma irreversibile, della ricongiunzione tra artigiano e museo. Il museo oggi chiede la tutela dell'artigiano perché ne riconosce le valenze, sia come specifico bene culturale, sia come economia esterna, sia come fattore di mediazione socio-culturale nel suo compito di riproduzione del patrimonio storico. L'artigiano, di contro, vede nel museo un possibile punto di riferimento capace di ordinare la sua capillare diffusione nel territorio, determinante per l'equilibrato sviluppo dei tessuti urbani attraverso la commistione sociale e funzionale. I costi economici e culturali pagati alla zonizzazione del territorio sono ben presenti all'artigiano, specie per quanto concerne l'apprendistato, privato della ricchezza di sollecitazioni e occasioni connesse all'integrazione spazio-temporale tra produzione, commercio e residenza, quasi sublimi alla formazione tecnica e culturale del futuro operatore. Si pensi invece, ad una funzione coordinatrice del museo come polo territoriale di un sistema in cui l'artigiano possa rigenerare in modo differente, aiutato anche dalla scolarizzazione di massa, quell'*humus*, cresciuto in quei cortili manifatturieri oggi banditi come memoria di condizioni di sfruttamento.

Nella prospettiva di arrivare alla istituzione irrinunciabile di musei per le arti applicate, sarebbe opportuno avviare forme consortili tra musei e associazioni artigiane per dare corpo ad organismi regionali, ponti tra artigiano e museo, in grado di coordinare le diverse fasi della produzione e organizzazione delle tecniche d'uso e gestione del patrimonio storico (5); protomusei sperimentali per l'artigiano orientati da criteri produttivi più che da problemi di stoccaggio dei beni tattili e dei linguaggi extra-alfabetici. Attendono un tale intervento molti momenti separati: dalla formazione professionale alla riqualificazione dei mestieri, dalla Triennale alle mostre mercato, dai beni culturali e ambientali alla pianificazione territoriale, dall'informazione tecnico-culturale al marketing, dalla scuola dell'obbligo all'università.

Gabriele De Vecchi

(1) In M. Bloch, *Lavoro e tecnica nel medioevo*, Laterza, Bari 1967, pag. 207.

(2) (...) *la gallina altro non fosse che l'idea «escogitata» da un uovo per produrre altre uova*, in M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1967, pag. 16.

(3) In A.M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino, Bologna 1974, pag. 239.

(4) Il *Craft* britannico è la sezione inglese del *World Crafts Council*, del quale esiste anche in Italia una sezione divisa per delegazioni regionali: SIWCC, via Durini 24, Milano.

(5) Gli aspetti dello sviluppo culturale del nostro artigiano passano per l'iniziativa di organismi esclusivamente preposti allo sviluppo dei rapporti commerciali: ICE, camere di commercio e assessorati al lavoro. Sono esclusi da tali funzioni, a partire dai ministeri fino agli enti locali, organismi competenti in materia di beni culturali, cultura, istruzione, mentre alcuni aspetti competono al turismo e spettacolo.



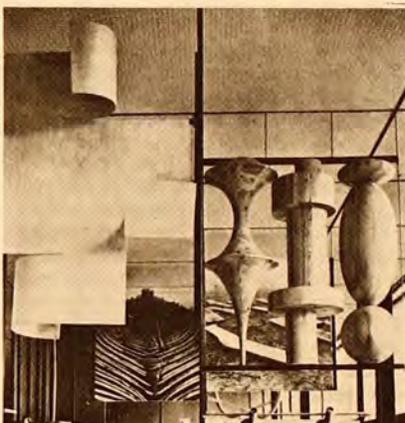
1



2



3



4

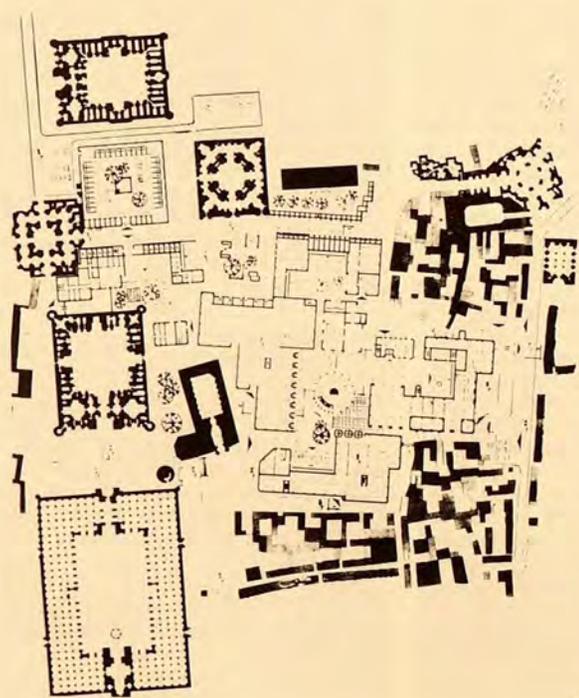


5

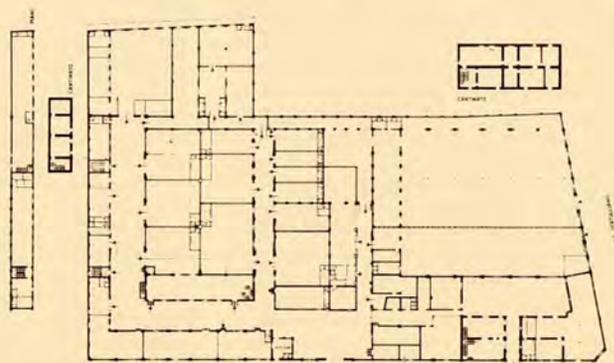
1. A. Aalto, Padiglione finlandese all'Esposizione mondiale di New York, 1937: veduta dell'entrata. 2.3.4.5. H. Wrner, E. Herlow, T. Olesen,

Museo della silvicoltura, Gävle, 1960-61: ingresso al museo; sezione introduttiva; particolare dell'allestimento didattico sulla lavorazione del

legno; particolare dell'allestimento sulle tecniche di produzione. 6. A. Kossinski, S. Shouvaeva, A. Zilbergleit, Progetto per un complesso pro-



6



7



8



9

duttivo ed espositivo per l'arte artigianale popolare nel centro di Boukhara, 1973: planimetria. 7.8.9. G. Fiorese, M. Grosso, Ridestazione

dello Stabilimento ex Lagomarsino ad insediamento coordinato per 27 aziende artigiane e medie, Milano, 1981: pianta; veduta interna dello

Stabilimento Lagomarsino, 1907; veduta dell'interno ristrutturato.

Il museo di storia naturale ha un retaggio di tradizione e di cultura tale da essere, ancora oggi, un'istituzione insostituibile, sia nel campo della ricerca scientifica, sia nel campo della didattica delle scienze. Nato come istituzione pubblica a funzione educativa elitaria nell'ambito della politica culturale della Controriforma divenne, soprattutto a seguito della trasformazione baconiana del senso della collezione, il luogo ideale per la ricerca scientifica, nel quale fu possibile elaborare, in presenza dei materiali della natura, la maggior parte delle teorie scientifiche che hanno contribuito a formare il pensiero moderno. Le teorie filosofiche dell'Illuminismo e la realtà politica della Rivoluzione francese concorrono, in una ulteriore fase di trasformazione, alla nascita del museo moderno: divenuto stabile, esso si consolida come sede educativa a livello popolare e di istituto pubblico per la ricerca scientifica. Il Museo di Storia Naturale di Milano, fondato nel 1838, è oggi in Italia uno dei musei naturalistici più avanzati e uno dei maggiori d'Europa. Le sue molteplici funzioni: ricerca scientifica, didattica, recupero dei materiali di studio, restauro, conservazione, richiedono una struttura complessa e articolata e un personale differenziato in quanto a operatività e preparazione tecnica e scientifica. Esso si articola in sezioni scientifiche e servizi generali. A Milano esistono sette sezioni, che sono dotate di laboratori specifici di ricerca e di preparazione, e di collezioni: Geologia e Paleontologia, Paleontologia, Mineralogia e Petrografia, Botanica, Zoologia degli invertebrati, Zoologia dei vertebrati, Entomologia. Recentemente il Cívico planetario Ulrico Hoepli (fondato nel 1930) è stato unificato al Museo, in via sperimentale, come ottava sezione scientifica, dotata di funzioni essenzialmente didattiche. I servizi sono invece strutture generali che operano per tutte le sezioni del Museo, sia per la realizzazione di lavori museologici che delle ricerche scientifiche.

L'organizzazione complessa del Museo di Storia Naturale a Milano consente la realizzazione delle attività museologiche e delle ricerche scientifiche, senza ricorrere a collaborazioni esterne, che renderebbero il lavoro più lento, meno mobile e più difficilmente programmabile. Contrariamente alle tesi che si vanno diffondendo sulle collaborazioni tra museo e strutture esterne, ritengo che la funzionalità di questa istituzione può essere ottenuta, come a Milano, solo trasformandola in unità produttiva autonoma e autosufficiente.

Il museo di storia naturale è per tradizione un luogo di ricerca e di studio e una macchina educativa. L'organizzazione e le finalità di ogni paese ne rispecchiano la struttura culturale e sociale; non è un caso che i musei scientifici si dibattano oggi in un insieme di contraddizioni che ne frenano di fatto sia il ruolo educativo, sia la efficienza scientifica. In Italia il materialismo e soprattutto il pensiero crociano hanno costretto la scienza su binari applicativi e storici che ne limitano l'interesse verso le speculazioni teoriche, restringendone l'incidenza culturale. L'attribuzione di valore alla conoscenza scientifica solo in vista della sua capacità di promuovere

avanzamento tecnologico e realizzazioni pratiche, ponendone in secondo piano le valenze culturali rischia, sul piano dell'organizzazione sociale, di delegare a pochi questa forma di conoscenza. La didattica scientifica risulterebbe inutile e le strutture ad essa preposte non avrebbero necessità di assumere una funzione sociale. Il problema dei musei scientifici, e fra questi i musei di storia naturale, sta quindi nella necessità di superare questa idea limitante della scienza, nel riconoscere il ruolo fondamentale che essa esplica non tanto o non solo nel progresso tecnologico, quanto nella evoluzione complessiva del pensiero e della cultura. Si tratta evidentemente di un problema culturale più che di efficienza strutturale, non certo risolvibile solo attraverso piani di intervento o modificazioni organizzative. Sul piano pratico, prescindendo cioè dal problema culturale della scienza, due sole vie restano da percorrere ai musei naturalistici del nostro Paese: uno sforzo di strutturazione didattica dell'esposizione che renda il contenuto del museo sempre più intellegibile e assimilabile dal pubblico, e uno sforzo di attivazione della ricerca scientifica che risvegli un interesse per la scienza in quanto elemento essenziale della conoscenza umana.

Considerando la potenzialità culturale dei musei nel campo della didattica e dell'informazione, si pone subito il problema di comprendere attraverso quali mezzi il museo possa giungere a espletare le sue funzioni educative. Mezzo primario è certo il contenuto fisso del museo, il suo patrimonio di oggetti.

Ogni comunità ha caratteri propri che la individualizzano nel complesso delle altre comunità. Questa caratterizzazione è il risultato di molti fattori quali, per esempio, la struttura fisica del territorio, l'isolamento o meno di questo territorio e quindi delle popolazioni che vi abitano, la storia della comunità, ecc. Essi determinano quello che può definirsi l'ambiente culturale, una *status* differente per ciascuna comunità e ambiente, quest'ultimo inteso non solo nella sua accezione geografica ma anche in quella più strettamente ecologica, comprensiva cioè dei rapporti, mutevoli nel tempo, fra comunità diverse. Di tutto ciò va tenuto conto nel considerare il ruolo di un istituto di cultura, quale è un museo, nell'ambito di una comunità e nel ricercare perciò il messaggio e i suoi mezzi di espressione che permettano una stretta comunione fra museo e comunità. È comunque demandato ai museologi l'impegno di creare attorno all'istituto un nucleo di interessi che permetta, con la collaborazione degli utenti, di identificare le richieste culturali di base, spesso frazionate e discontinue, di classificarle e di organizzarle in un unico complesso, dispiegando alta ricettività e capacità di adeguamento all'evoluzione culturale della comunità, accanto a una preparazione scientifica specifica. Mentre il riconoscimento del messaggio culturale viene effettuato in stretta collaborazione fra comunità e museologo, la sua trasmissione (la scelta del linguaggio, l'organizzazione del percorso espositivo, la sua suddivisione in tematiche, le modalità di esposizione degli oggetti e delle idee) è invece compito esclusivo del tecnico di museo.

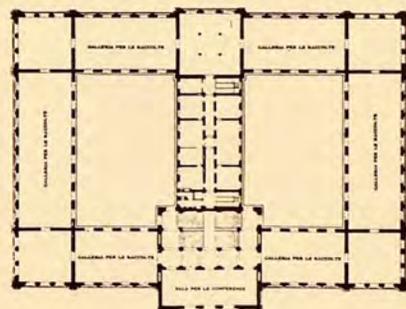
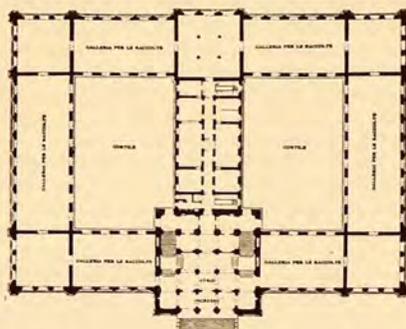
Non si trascuri, su questo tema, l'aspetto spettacolare delle esposizioni. Esse infatti non sono, o non devono essere, solo una trasposizione grafica o in oggetti di idee scientifiche — il che negherebbe al museo parte della sua identità — ma hanno come caratteristica fondamentale, inscindibile dalla natura stessa dell'istituzione, il potere di essere contemporaneamente spettacolo e scienza, spettacolo e arte o spettacolo e storia.

La scelta del percorso e della successione degli argomenti ha naturalmente una fondamentale importanza. Si richiede perciò al museologo più una disponibilità intellettuale e culturale che una capacità tecnica o scientifica, nel senso che l'operatore del museo dovrà abbandonare la sua storica tendenza a far parlare gli altri — guide, cataloghi, libri — sulle esposizioni piuttosto che far parlare le stesse esposizioni, abdicando così alla propria possibilità di espressione culturale. Non si è accennato a caso a questa tendenza alla delega da parte dei museologi: essa è infatti alla base della struttura museologica italiana di oggi che ha portato in molti casi alla fabbricazione di esposizioni immobili, mute. È infatti frequente la tendenza a trasferire nelle esposizioni il lavoro di ricerca scientifica o di scavo senza operare alcuna interpretazione del materiale in chiave museologica, quasi che le esposizioni non fossero un mezzo di trasmissione culturale ma solo un magazzino in cui incasellare in un ordine scientifico ben preciso ed immobile dati di ricerca utilizzabili e comprensibili solo a specialisti.

Se è vero che la maggior parte dei nostri musei archeologici non è in grado di evocare civiltà realmente vissute, ciò è dovuto proprio al fatto che l'esposizione dei materiali ricalca esattamente le modalità degli scavi o degli studi scientifici. Questo ha portato in alcuni casi a veri e propri paradossi: poiché molti materiali archeologici derivano da scavi effettuati su necropoli, molti musei non sanno dare un'immagine della civiltà, ma solo immagini di cimiteri. Se molti musei hanno una didascalizzazione assai povera è pur vero che, in alcuni, essa riguarda solo dati specialistici.

È in fondo come se gli oggetti esposti in un museo di storia naturale — cosa che peraltro accade ancora — portassero, oltre il nome, solo alcune indicazioni bibliografiche (ad esempio: LOXODONTA AFRICANA (elefante africano) H.F. Osborn, *Proboscidea*, vol. II - Publ. American Museum Press, pagg. 1191-1205, New York 1942), o come se venissero esposti tutti insieme in ordine di grandezza, sul loro piedistallo sempre uguale, venti elefanti serviti ad un certo ricercatore per uno studio sulla variabilità della lunghezza della proboscide. Se considerando gli elefanti un'esposizione di questo tipo sembra assurda, non si comprende come non lo sia invece una esposizione di coleotteri, di conchiglie, di armi o di reperti archeologici disposti nello stesso modo; il che avviene normalmente — senza che nessuno se ne meravigli — in troppi musei. La trasmissione del messaggio culturale del museo avviene dunque soprattutto attraverso le esposizioni. Se la costruzione,

(segue)



G. Ceruti, Museo Civico di Storia naturale, Milano, 1863: 1. Veduta; 2. Pianta del piano terra; 3. Pianta del primo piano; 4. Sala delle raccolte

di paleontologia nell'allestimento originario; 5,6. Vedute del nuovo allestimento; 7. Collezione di studio dei pesci, anfibi, rettili; 8. Particola

re della mostra temporanea Gli equilibri biologici: l'uomo e l'ambiente, tenuta nel Museo nel 1971. Esempi di allestimento di unità espositive:



9,10. Vetrina sistematica dedicata ai neerostani fossili e diorama nella sezione di zoologia, U.S. National Museum, Washington; 11. Vetrina di-

dattica dedicata alla presentazione di un giacimento di fossili, Museo di Paleontologia, Voghera; 12. Vetrina esplicativa del concetto di

convergenza morfologica, Zoologisk Museum, Copenhagen.

o meglio l'invenzione di queste esposizioni può avvenire secondo modalità diverse in rapporto alla tipologia del museo — scientifico, archeologico, storico, o altro — essa passa comunque sempre attraverso una successione di fasi ben precise, indipendentemente dalla natura del museo: la scelta del linguaggio, l'organizzazione del percorso espositivo, la sua suddivisione in tematiche, l'inserimento e la presentazione degli oggetti.

Il percorso espositivo di un museo è la realizzazione, in una serie di visualizzazioni successive, del contenuto culturale del museo stesso; esso è cioè l'organizzazione di un'idea e la sua realizzazione pratica nello spazio. L'organizzazione del percorso espositivo è la base dell'esposizione, in quanto collega in una successione logica gli argomenti che costituiscono l'esposizione stessa, creando così il messaggio culturale. In molti musei naturalistici non esiste ancora oggi alcun percorso organizzato, l'esposizione vi è costituita da una successione di oggetti, o di serie di oggetti, che rappresentano, ciascuno, un fatto a se stante, senza legami apparenti. Un tale tipo di esposizione è certamente assurda poiché non tiene conto delle relazioni esistenti fra gli oggetti, isola gli argomenti, non costruisce un discorso compiuto e porta inevitabilmente il pubblico ad una situazione di frustrazione che deriva dall'impossibilità di identificare un nesso logico, che in realtà non può essere rilevato perché di fatto non esiste. Più che di una esposizione bisogna in questo caso parlare di « frammenti di esposizione » o di « frammenti di informazione ».

Il primo passo verso l'organizzazione di un percorso espositivo consiste nella costruzione a tavolino di una successione coerente di argomenti e nella sua suddivisione in tematiche uniformi; il che significa inserire ogni singolo tema nell'esposizione, tenendo conto dei rapporti che esso ha con quanto nella successione lo precede o lo segue. Si può giungere sia a una semplice suddivisione delle sale del museo per argomenti in disposizione organica, sia a una complessa rete di tematiche interdipendenti. Nella maggior parte dei musei naturalistici italiani il percorso espositivo, quando esiste — ed è il caso di alcuni musei di enti locali —, corrisponde al primo tipo citato: ogni sala del museo, o ogni gruppo di sale, corrisponde cioè ad un argomento particolare e la successione di queste, e quindi degli argomenti, è studiata in modo che nell'esposizione generale le diverse scienze della natura rimangano separate le une dalle altre e che, all'interno di ogni disciplina scientifica, gli argomenti e i materiali siano disposti in uno stretto ordine sistematico, il quale non è altro se non la stessa organizzazione scientifica della disciplina. Viceversa, al Museo Civico di Storia Naturale di Milano, la successione sistematica è interrotta da spazi — intere sale o singole vetrine — che introducono alle diverse discipline scientifiche o illustrano temi di interesse generale, quali la riproduzione, la crescita ecc. Questo tipo di percorso espositivo lineare ha tuttavia un difetto molto pericoloso, di puntare cioè più all'illustrazione dei singoli oggetti, che divengono la parte essenziale dell'esposizione, che alla diffusione della vera problematica scientifica, col rischio di trasformare il

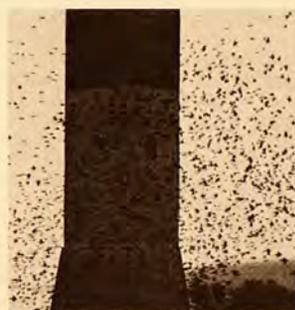
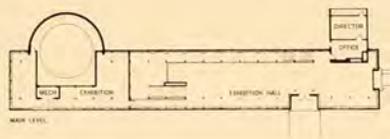
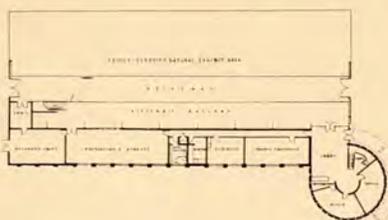
museo in un luogo di raccolta e trasformazione di testimonianze, venendo meno a uno dei suoi compiti principali: proporre e discutere problemi. Ad un *museo di oggetti* — seppure ben esposti e facilmente comprensibili grazie ad una felice didascalizzazione — è dunque preferibile un *museo di idee*.

Il museo di idee consiste in una esposizione che illustra non tanto gli oggetti in quanto tali o in quanto frazioni di una unità generale quale può essere, per gli animali e per le piante, la biosfera, quanto piuttosto una serie di idee scientifiche, di realtà, di relazioni, di interrogativi, di problemi scientifici risolti e non risolti. In una esposizione di questo tipo l'oggetto — l'animale, la pianta, il fossile o il minerale — diviene lo strumento di dimostrazione dell'idea, perde parte della sua individualità e si inserisce, come nella realtà, nella complessa costruzione in movimento della natura. La contraddizione con la classica esposizione sistematica è evidente: da un lato vi è la presentazione di un mondo ordinato, immobile, in cui ogni organismo, individualmente ben definito, occupa uno spazio preciso, dall'altro vi è il movimento totale, un mondo in continua rivoluzione in cui ogni elemento organico non rappresenta più un punto fisso, una realtà immobile e sicura, ma piuttosto un elemento del divenire, una parte del tutto inscindibile nello spazio e nel tempo da quanto lo circonda. La necessità di trasformare i musei naturalistici da semplici testimoni della varietà o, nei casi limite, della curiosità della natura, in centri di discussione e di rielaborazione della scienza, deriva da quella che potremmo definire la rivoluzione copernicana nei rapporti uomo-natura avvenuta nell'ultimo secolo, e in particolare in questi ultimi anni. In questo senso non si spiega perché i moderni musei non abbiano cercato, almeno in alcuni paesi, di modificare il proprio contenuto. Se è vero che questi centri di cultura hanno fallito in passato il loro ruolo, in quanto non sono stati promotori del nuovo rapporto uomo-natura, è bene che almeno inseguano oggi il filo del nuovo pensiero. Una esposizione di idee è certamente assai difficile da costruire; il percorso espositivo diviene complesso poiché ogni aspetto della realtà si lega con quanto lo circonda, e la realtà stessa è ben più difficile da divulgare di una schematizzazione fissa. Gli argomenti si intrecciano in maniera quasi inscindibile: l'evoluzione è legata alla riproduzione, questa alla nutrizione, questa a sua volta si riflette sui rapporti fra preda e predatore e così via; la paleontologia, l'evoluzione, l'ecologia, l'etologia e la biogeografia non sono scienze o settori di una stessa scienza separati fra loro, ma si collegano strettamente in natura. La costruzione del percorso espositivo richiede dunque in questo caso una grande capacità di sintesi ed una visione per quanto possibile completa della realtà naturale. Si può immaginare di voler inserire nelle sale di un museo il concetto di "lotta per la vita". Ciò può essere fatto molto semplicemente allestendo una vetrina che illustri, attraverso la presentazione di un cranio di erbivoro e di un cranio di carnivoro, il rapporto esistente in natura fra preda e predatore. È

chiaro però che presentando solo questo aspetto del problema si offrirà al visitatore una visione parziale della realtà. Per illustrare il complesso di fenomeni che costituiscono nella realtà biologica il rapporto fra organismi che va sotto il nome di "lotta per la vita" sarà dunque necessario costruire un intero percorso espositivo nel quale trovino posto, in successione, tutti gli attributi biologici e i comportamenti degli organismi che contribuiscono a realizzare questo rapporto: la locomozione, la riproduzione, la nutrizione, la crescita, il rapporto con il territorio, e quindi gli apparati di cattura, i comportamenti sessuali, gli apparati riproduttori, le cure parentali, ecc. Ciascuna di queste voci deve divenire un tema a se stante, inserito nel percorso generale, un tema che, in quanto discorso compiuto, può essere analizzato isolatamente dallo spettatore, ma che nella successione del percorso è indispensabile per la comprensione generale del problema. Così il concetto del rapporto preda-predatore, illustrabile isolatamente, è legato tuttavia ai concetti di locomozione, di nutrizione, di crescita ecc., mentre per illustrare il concetto di crescita degli organismi non si può prescindere dalle cure parentali, dal rapporto organismi-territorio e così via.

Si è accennato alla necessità che i vari settori di un'esposizione siano frazionati in unità espositive minori, ciascuna delle quali rappresenti un tema o un concetto ben definito: quanto l'unità espone può essere estrapolato dall'insieme dell'esposizione e compreso dal pubblico per se stesso, come idea o concetto a se stante. Queste frazioni dell'esposizione sono le unità espositive di base, costituite dalla vetrina: una superficie limitata nello spazio, separata dalle altre unità espositive e, quindi, facilmente individuabile. Il frazionamento dell'esposizione in unità di base è anche motivato da necessità di facile ristrutturazione, cioè di cambiamenti nella forma e nei contenuti che non coinvolgano però l'intero apparato espositivo. Proprio nell'intento di fare fronte ai mutamenti delle conoscenze scientifiche, se una plasticità dell'esposizione non viene prevista in fase di strutturazione, vi è il pericolo — come è avvenuto in molti musei — di giungere alla costruzione di esposizioni fatte per durare nel tempo in un'unica forma, divenendo dopo pochi anni per buona parte superate e quindi inutili come veicolo di informazione. La realizzazione delle unità espositive è dunque un capitolo a se stante della storia della costruzione di un museo. L'inserimento degli oggetti nelle unità espositive è l'ultima operazione della lunga catena di azioni che inizia con il riconoscimento dell'identità stessa del museo; è un'operazione difficile, aperta però a un numero infinito di soluzioni.

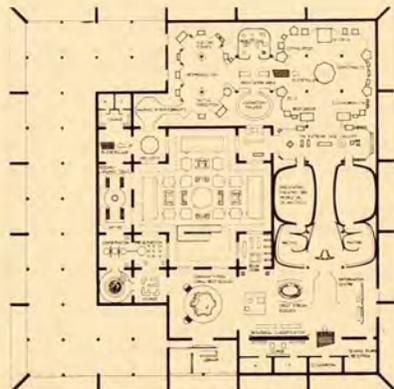
Giovanni Pinna



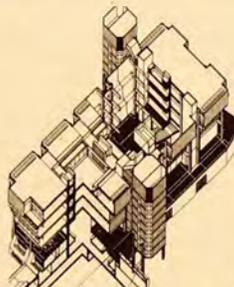
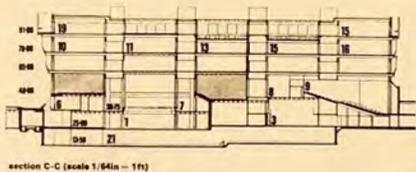
1.2. Anshen & Allen, Museo del Dinosaurio, Vernal, 1957: veduta e pianta. 3.4.5. N.M. Nehrbass, Museo di storia naturale e planetario, Lafayette, 1971: veduta esterna; veduta del fronte; pianta. 6.7.8. J. Gerielius, Museo degli uccelli migratori, Oland, 1960: veduta dall'alto; passag-

gio di uno stormo migratore; veduta del Museo. 9.10.11. K. Roche, J. Dinkeloo, Acquarium e Centro nazionale di ricerca di piscicoltura a East

versità di Cambridge, 1974: sezione; assonometria; interno.



- key
- 1. museum display
  - 2. museum research
  - 3. metallurgy workshops
  - 4. electron microscopes
  - 5. cold ion microscopes
  - 6. curator's room
  - 7. museum display gallery
  - 8. foyer
  - 9. university lecture theatre
  - 10. research rooms
  - 11. computer room
  - 12. electronic workshop
  - 13. electronic store
  - 14. mechanical workshop
  - 15. research laboratories
  - 16. teaching laboratories
  - 17. metallurgy library
  - 18. metallurgy museum
  - 19. zoology, entomology museum
  - 20. zoology teaching laboratory
  - 21. services tunnel
  - 22. court



Potomac Park, Washington, 1969: prospettiva; piante ai due livelli del Centro. 12.13.14. Arup Associates, Nuovo Museo di zoologia dell'Uni-

versità di Cambridge, 1974: sezione; assonometria; interno.

Vorrei portare il contributo dell'esperienza amministrativa fatta in Lombardia nella seconda legislatura, con particolare riguardo ai due settori culturali trasferiti alla competenza regionale con la legge d'insediamento delle Regioni: le biblioteche e i musei. Altri settori di intervento nel campo della cultura (la musica il teatro lo spettacolo) sono stati acquisiti «sul campo» dalla Regione come conquista di diritti e di spazi, ma ancora strettamente gestiti dallo Stato.

Nel campo della politica culturale per le biblioteche e i musei, la Regione Lombardia — come altre Regioni — ha un'esperienza ormai decennale, che non sempre è stata felice, perché i problemi, col passare del tempo, anziché semplificarsi, si sono rivelati sempre più complessi. Trovare un terreno permanente di confronto e di collaborazione tra istituzioni, tra politici che amministrano le istituzioni e tecnici che operano nei settori della cultura, ed in particolare dell'università, è diventato — non solo per la Lombardia, ma per tutta l'Italia — uno dei problemi più impellenti da affrontare con largo respiro e con capacità prospettiva. In caso contrario, alcune questioni di fondo (ad esempio: quale via culturale scegliere, quale ruolo attribuire al museo nel territorio, in collegamento con una società in rapida trasformazione) rimarranno insolite e le contraddizioni che oggi riscontriamo, tenderanno inequivocabilmente ad aggravarsi. Sono questioni molto grandi. Non mi sento *hic et nunc* di improvvisare possibili teorie: quel che è certo è che dovremo porci puntualmente il problema di coinvolgere tutte le forze per l'uso di un ingente patrimonio culturale, accumulato con criteri non sempre omogenei, affinché esso non sia un ammasso di materiali morti, ma un tesoro di strumenti di cultura viva.

La realtà è molto complessa: le carenze e gli enormi ritardi dello Stato nel campo del trasferimento dei poteri alle Regioni e di una legislazione complessiva e aggiornata inerente la tutela, sono un grosso *handicap* anche riguardo alla questione dei musei, che sono parte integrante dei beni culturali ed ambientali e, da un punto di vista strutturale, della storia e della cultura nel suo complesso. Si pensi, ad esempio per la Lombardia, al complesso di santa Giulia a Brescia, che riflette l'immagine di tutta la storia lombarda dal punto di vista architettonico e culturale, dalla città romana all'occupazione longobarda, da quella carolingia alla città barocca. Abbiamo tutto questo concentrato in uno spazio di circa 2.000 metri quadrati.

La nostra Regione — come tutto il territorio nazionale, che è ricchissimo di analoghe risorse patrimoniali — per muoversi correttamente ed avere soprattutto organicità di interventi, deve esercitare una programmazione territoriale che sia nazionale prima, e regionale poi, tale da utilizzare in modo corretto le disponibilità economiche, purtroppo scarse, con interventi di salvaguardia, di rinnovamento sia dei contenuti che delle strutture, pena l'ulteriore degrado di un patrimonio ormai già difficilmente recuperabile. In questa ottica credo che anche il problema del rapporto con le istituzioni religiose trovi un terreno di confronto e di soluzione, senza manifestare grandi complessità dialettiche. La lotta per la programmazione complessiva riguarda infatti anche i beni culturali ecclesiastici. Essi richiedono tutela, non separatamente però da un programma globale di interventi da parte dello Stato; questo è il punto decisivo su cui non tutte le posizioni convergono; si tratta, pertanto, di pervenire non alla separazione, ma

ad una confluenza programmatica. Ai problemi connessi ai rapporti coi beni ecclesiastici si collegano complessi rapporti proprietari nel territorio, assai differenziati nell'ambito delle strutture museali.

Vi è delega di competenza alle Regioni, ma parte dei musei sono ancora di competenza statale, parte di competenza degli enti locali; parte dei musei sono fondazioni storicamente determinate, quasi pubbliche; vi sono i musei privati, e, infine, il settore particolare dei musei religiosi, che ultimamente, in Lombardia, vanno risvegliandosi. Stiamo infatti assistendo, ad esempio, alla nascita, a Brescia ed in altre zone, prima non dotate di simili strutture culturali, di musei di arte diocesana pregiatissimi. Siamo di fronte ad una realtà assai variegata e vasta, che non sempre è possibile governare con unità, soprattutto se non dispone di precisa programmazione, compiti precisi e risorse definite, con i quali affrontare un tema molto difficile.

La Regione Lombardia si è posta in questa legislatura il problema di un salto di qualità rispetto al passato. Nella prima legislatura essa si era dotata di due leggi specifiche di intervento nel settore della cultura: la Legge regionale 4 settembre 1973 n. 41 e la Legge regionale 12 luglio 1974 n. 39 in materia di biblioteche e musei di enti locali o di interesse locale. La Legge n. 41 per le biblioteche si è rivelata dinamica, nel senso che ha dato buoni risultati, almeno per quel che concerne l'espansione territoriale del servizio bibliotecario (basti pensare che siamo passati da poco più di 300 ad oltre 1.300 biblioteche, coprendo praticamente tutta l'area territoriale della Lombardia, che conta 1.551 comuni). Non si tratta certo, in tutti i casi, di biblioteche dalle grandi strutture e di grande prestigio (spesso si tratta solo di sale di lettura e di circolazione dei libri), ma esse svolgono una funzione di centri di raccolta, sono punti di riferimento attorno ai quali è cresciuta un'intensa attività di carattere culturale, attenta a tutti gli interessi: il cinema, la prosa, la musica. Inoltre hanno compiuto, in collegamento con la scuola, interessanti sperimentazioni, volte ad aprire anche una nuova didattica nelle biblioteche per ragazzi. Nonostante i molti difetti rilevabili, si deve prendere atto di molti risultati ottenuti. La Legge n. 39 sui musei è rimasta invece quasi totalmente inerte, anche se conteneva motivi fortemente innovatori rispetto al passato.

Nella seconda legislatura abbiamo investito complessivamente nelle biblioteche e nei musei nove miliardi di lire in conto corrente (cioè per le spese di gestione, per assicurare i servizi, ecc.) ed abbiamo compiuto in questo quinquennio interventi strutturali di salvaguardia, di recupero o di nuova progettazione per un totale di nove miliardi. Abbiamo approvato, sul finire della legislatura, la Legge regionale 24 aprile 1980, n. 43 che integra quella esaurita dei nove miliardi, che è dotata per il biennio 1981-1982 di otto miliardi sempre per interventi in conto capitale (cioè per interventi sulle strutture: recupero e restauro di spazi, creazione di nuove strutture). È una goccia nel mare dei bisogni, però abbiamo incominciato con interventi in un'ottica di programmazione triennale per affrontare in modo organico il problema delle strutture museali e bibliotecarie.

Nel corso di questi cinque anni si è sviluppato in Lombardia un fenomeno che, a mio avviso, è di grande interesse: col riconoscimento di 142 musei, le strutture museali attive sono quasi raddoppiate, grazie soprattutto all'istituzione di sedi nuove e, fra queste, in particolare di musei etnografici, promossi dal volontariato di studenti e insegnanti che

vanno riscoprendo il piacere di ricostruire la propria storia e la propria identità e che desiderano testimoniare il recupero in specifiche strutture create dall'ente locale. Personalmente non sono molto favorevole a sostenere questa spinta localistica e la «linea» del museo per ogni campanile mi sembra dispersiva culturalmente ed impossibile da affrontare sul piano dei mezzi finanziari. In questo fatto mi pare, tuttavia, di cogliere un aspetto molto interessante e positivo, costituito da una crescita oggettiva di interessi conoscitivi a livello locale da parte di forze spontanee che ritrovano un gusto per la ricerca prima mai sentito. Per esempio, gli organismi spontanei nel settore dell'archeologia sono stati un momento importante per vivacizzare un interesse che, a volte, «dorme scoperto». Credo però che, se oggi uno sforzo dobbiamo fare, vista la realtà di fatto, esso va orientato nella direzione della professionalità — senza ovviamente respingere od umiliare questo slancio volontaristico pure importante —, privilegiando una garanzia di scientificità da cui è necessario essere guidati affrontando il problema più complessivo della sistemazione ed utilizzo dei beni culturali. La Lombardia, dicevamo, dispone di 142 musei, cifra questa che comprende sia le grandi istituzioni museali che i musei minori. Ma la realtà non è molto incoraggiante. Il 50% dei musei è sempre chiuso, una parte importante di essi viene aperta soltanto su prenotazione o a richiesta, un'altra parte è aperta per un lasso di tempo ristrettissimo (un giorno o due la settimana, il sabato e la domenica). Solo un'esigua parte dei grandi musei tradizionali che dispongono di strutture, personale e così via, svolgono un servizio pubblico per tutto l'arco della settimana. Se guardiamo poi all'interno delle realtà dei singoli musei, anche di grandissimi musei, la situazione è la seguente: su 142, i musei che dispongono di cataloghi e schede complete sono 37, con schede incomplete 37, con schede mancanti 62, con cataloghi e schede non pubblicati 16; con inventari completi 57, con inventari incompleti 32, con inventari mancanti 43. Questa è la situazione di fatto, cioè di eccezionale gravità. Inoltre, secondo certe mie stime, risulta che una parte consistente di studiosi e di addetti ai lavori non conosce neppure (salvo probabilmente il curatore) l'ingente patrimonio contenuto nelle sale o nelle cantine, con enormi rischi di dispersione. Questo è un aspetto secondario in tutta la vicenda, ma ha anche una sua valenza. Alla base di queste deficienze vi sono parecchi problemi: vorrei qui porre solo dei quesiti, perché le risposte saranno da costruirsi unitariamente.

Abbiamo innanzitutto una carenza di personale grandissima: per poter garantire ai musei lombardi un minimo di funzionalità, sarebbe necessaria l'immediata assunzione di 342 operatori culturali specializzati, capaci di affrontare il problema della catalogazione, della inventariazione di tutto il materiale e per fornire i servizi indispensabili per il funzionamento di una struttura museale. Questo aspetto probabilmente suscita grossi interrogativi su come lo Stato affronta la programmazione complessiva nel campo dei beni culturali.

Vi sono poi altri problemi che, a mio parere, dovremmo cercare di risolvere e che pongo per favorire il dibattito fra gli studiosi, fra i giovani, per imparare reciprocamente. Si pensi al problema dei laboratori e dei restauri: la nostra Regione è totalmente carente in questo settore. Abbiamo elaborato nel corso di quest'ultima fase della legislatura la nuova Legge regionale 7 giugno 1980 n. 95, *Disciplina della formazione professionale in Lombardia*, che è un rilevante polo



1. Assessorato al Bilancio, Programmazione e Piano territoriale della Regione Lombardia, Piano del sistema dei musei e delle biblioteche regionali, 1977.

d'intervento: 71 mila ragazzi, 70 miliardi di spesa. Abbiamo introdotto nella Legge anche la possibilità di sperimentare una soluzione interdisciplinare alla questione delle attività culturali: la possibilità che, nell'ambito della programmazione regionale, gli enti locali possano intervenire nell'istituzione di scuole o corsi professionali di formazione nel campo specifico del restauro. In Lombardia abbiamo già individuato alcuni settori importanti: il restauro nei settori del legno e delle arti visive, il restauro o il recupero di professionalità di antiche tradizioni culturali (basti pensare ai liutai cremonesi, ai fisarmonicisti del Pavese e via discorrendo). La Legge prevede diverse opportunità: si tratta ora di chiarire i problemi concreti di attuazione in questo specifico campo, individuando esattamente compiti, funzioni e aree di intervento. Altra necessità — e ritengo fra quelle decisive — è individuare le modalità di un rinnovamento complessivo della didattica nei musei. Mi riallaccio alla questione che ponevo all'inizio, relativa al collegamento tra il contenuto del «serbatoio museo» accumulato nei secoli e la realtà della società e dei suoi problemi nel momento attuale. O si risolve in modo corretto questo collegamento, o labile risulta l'arricchimento culturale complessivo che il museo può dare ai cittadini che spontaneamente, per interesse o per pura curiosità, vi si recano in visita. È vero che quando si sono organizzate grandi iniziative culturali, come quella della mostra *I longobardi e la Lombardia*, sostenuta da un grande apparato pubblicitario, l'interesse e l'affluenza sono stati enormi. Il problema è quale messaggio, quale impulso, quale momento di crescita culturale ricevano i

visitatori dall'impatto con ciò che vanno a vedere; in questo senso, la mostra *Le origini dell'Astrattismo*, ad esempio, mi pare sia stata straordinariamente positiva per l'attenzione posta alla parte didattica introduttiva alle difficili letture del materiale esposto. Questo è uno sforzo pur pregevole, ma riferito a mostre, che sorgono e si esauriscono in un arco limitato di tempo. Il museo è altro: è l'immagine di un dato periodo storico da cui ha ricavato l'impronta. Ma l'Illuminismo non ha più nulla a che fare con la realtà contemporanea, con i problemi di una grande scolarità di massa, con una crescita del bisogno culturale da parte di grandi masse. Rendere operante l'enorme capitale di lavoro umano contenuto nel museo affinché possa diventare strumento per la crescita della coscienza critica culturale e collettiva della gente: questo è un obiettivo fondamentale per conseguire risultati congruenti sul piano della didattica. Certo non è possibile portare in giro un museo, esso non è una mostra di quadri che può essere trasferita da luogo a luogo. Il museo si è storicamente determinato in un sito specifico; ha spazio, ambiente; a volte comporta problemi di restauro, a volte di rifacimento complessivo. Di conseguenza, ritengo opportuno — utilizzando i mezzi di comunicazione di massa oggi a disposizione — introdurre stimoli critici alla comprensione di ciò che il museo è, di ciò che vi si sperimenta a contatto vivo con l'oggetto materiale, tesi ad avvicinare e a coinvolgere il pubblico delle scuole e dei cittadini attraverso la rete delle biblioteche e dei circoli culturali. Può essere questa una strada di informazione, di sollecitazione e di prepa-

razione culturale — e non certo di sostituzione — all'impatto col museo e con la sua realtà, una strada che deve però dotarsi anche di servizi interni ai musei, tali da rendere poi agibile non solo la visita frettolosa attorno alle bacheche, ma soprattutto la comprensione storicizzata e culturalmente aggiornata del significato di quanto viene esposto, affinché sia permesso al visitatore di captarne e di recepirne tutta la ricchezza. È una questione complessa, alla quale io non ho risposto, ma che propongo al dibattito, e sulla quale credo che dovremmo tutti insieme lavorare, ricercare e sperimentare. Un altro problema rilevante, di cui si parla spesso per la *grande Milano*, riguarda le iniziative culturali da promuoversi nelle ore serali, quando la gente non lavora e dispone del proprio tempo libero e quando, invece, la città e le sue strutture risultano «morte»: l'apertura serale delle istituzioni culturali potrebbe costituire uno dei veicoli alla attivazione della città, oltretutto facilitata dalla localizzazione centrale e accessibile di quelle stesse istituzioni. Anche se poi il funzionamento serale dei servizi culturali introduce il difficile argomento dei costi di gestione, di personale, del reperimento dei finanziamenti per questi servizi, e così via. Desidero infine accennare a un'ultima questione connessa, a sua volta, con tutte le problematiche qui sollevate: la professionalità e l'emergere di una nuova figura di operatore. Ritengo che, a questo proposito, possa aprirsi un canale molto importante di occupazione ad alto livello intellettuale, da affrontare anche in rapporto con le università e le sedi della ricerca scientifica.

Lauro Casadio

Vorrei presentare qualche dato sulla situazione, ancora poco conosciuta e poco studiata, dei circa trenta musei cosiddetti di «arte liturgica» o di «arte sacra» presenti in Lombardia. Sotto il profilo istituzionale i musei di cui trattiamo fanno capo a realtà diversificate e tra loro concatenate: parrocchie, diocesi, ordini e congregazioni religiose. Il primo livello è quello parrocchiale (la parrocchia è la struttura istituzionale legata al territorio più diffusa e più conosciuta; in Lombardia le parrocchie sono 3.100 circa); a questo primo livello è rintracciabile la serie più nutrita di musei e raccolte. Il secondo livello, a cui peraltro si riferisce anche il precedente, è quello diocesano (le diocesi lombarde sono dieci). Un terzo livello, diversamente connesso ai due precedenti, è quello degli ordini e congregazioni religiose che, a loro volta, in qualche caso sono pure detentori di musei. Già da questa prima sommaria indicazione risulta che il sistema dei musei di tipo artistico-liturgico è vario e molto articolato; inoltre, essendo espressione di istituzioni strutturalmente legate al territorio, è già — ma solo parzialmente — decentrato. Si tratta di un sistema museale da considerare in termini diversi rispetto a quello più noto dei grandi musei, in quanto è legato in maniera pressoché esclusiva alla liturgia, cioè a una realtà tipicamente ecclesiastica; di passaggio, va notato che la liturgia — elemento non periferico, ma centrale e generativo della Chiesa — ancora oggi conosce una profonda adesione da parte della popolazione anche se, o forse proprio per questa ragione, sta attraversando uno dei suoi ricorrenti momenti di trasformazione. Per alcuni l'attuale Riforma — una delle più importanti della storia della Chiesa — si trova ancora allo stadio iniziale (l'ultima grande riforma della liturgia, che ha profondamente segnato la Lombardia religiosa, civile, artistica per secoli, risale al Concilio tridentino e alla figura di San Carlo Borromeo). Questo sistema di musei si trova attualmente in una fase di crescita e trasformazione: da una situazione sostanzialmente dominata dai criteri di relativa centralità e laicità (musei legati alle cattedrali, o tesori di cattedrali) ci si sta muovendo lentamente nell'intento di creare musei e raccolte più decentrate, di livello parrocchiale, e progettate secondo criteri museografici meno legati a schemi tradizionali. Una ulteriore caratteristica è quella di essere un sistema a suo modo autonomo, nel senso che fa riferimento a un ambito, quello ecclesiastico, dotato di una fisionomia propria, originale, autonoma nel corpo sociale e, a sua volta, nell'ambito ecclesiastico, fa riferimento alla liturgia, i cui scambi con la cultura e l'ambiente sono stati in genere molto ricchi, ma anche molto mediati. Se poi questa autonomia si presenta anche con risvolti di diffidenza nei riguardi delle istituzioni civili, ciò può dipendere dal fatto che nei due secoli più recenti in Italia i rapporti tra società civile e ambito religioso sono stati spesso burrascosi. È abbastanza noto che buona parte del patri-

monio artistico — anche di alcuni grandi musei milanesi — è frutto di una raccolta non indolore all'interno dell'istituzione ecclesiastica. Attualmente da parte della Chiesa non si rilevano difficoltà di principio ad accettare il coordinamento con altri sistemi di servizi socio-culturali a livello locale, non solo nel settore dei musei, ma anche nel settore degli archivi e biblioteche. È evidente infatti che la collaborazione e il coordinamento tra civile e religioso è richiesto dalla specifica fisionomia di questo patrimonio.

Ulteriore attenzione merita la natura stratificata di questi musei. Al livello più esterno e superficiale si può parlare infatti del museo di arte liturgica in modo del tutto identico rispetto al museo *simpliciter*. A un secondo livello, più specifico del precedente, è necessario considerare il museo come strumento di attività pastorale, un'attività anch'essa tipica della Chiesa, anche se di per sé non strettamente legata al momento liturgico. A un terzo livello, che nel nostro caso potrebbe essere propriamente considerato il più qualificante, i musei d'arte sacra vanno letti come prolungamento del momento strettamente liturgico, nel senso che ancora oggi essi stabiliscono con la liturgia, rapporti vitali di scambio (dalla liturgia al museo e viceversa). Più profondamente, al di là delle trasformazioni in atto, il museo liturgico è espressione qualificata del corpo storico della liturgia che rimane unitario, seppure in buona parte non emergente. A fianco di questo sistema museale in senso stretto non è difficile individuarne almeno altri due. Una buona parte delle chiese esistenti costituiscono delle realtà che è difficile non qualificare — anche se non primariamente — come musei, e come tali sono già usate parzialmente. La Chiesa considerata come museo *sui generis* presenta il vantaggio rispetto agli altri tipi di museo che la ragion d'essere profonda, ciò che ne è all'origine, è in essa ancora vivente e percettibile; parlo della Chiesa di cui le chiese sono segni, non i più importanti peraltro. La Chiesa, il corpo dei credenti cioè, è la realtà che in certo modo è meglio attrezzata per comprendere e quindi ridare senso alla chiesa-edificio, alla chiesa-museo rinnovandolo continuamente, dopo avergli dato forma. Evidentemente questo pone dei gravi problemi di rapporto tra Chiesa locali e autorità civili a vari livelli.

Un ulteriore sistema potrebbe essere identificato negli edifici-chiesa non più adibiti a usi pastorali e quindi agevolmente pensabili come sedi naturali di raccolte, musei o altri servizi sociali e culturali.

Vorrei aggiungere ancora qualche nota a riguardo della autonomia relativa di questo stratificato sistema museale. La linea prevalente seguita fino ad oggi nella gestione di esso è, come si è detto, quella appunto dell'autonomia relativa; nulla però vieta di pensare che si possano tentare altre vie. Una è quella della gestione mista. In questo senso un caso esemplare, e generalizzabile ad altre sedi, è rappre-

sentato da Norcia: il patrimonio museificato è di proprietà della diocesi, mentre la sede e l'attrezzatura del museo sono di proprietà comunale: la gestione, a quanto risulta, è mista. Un'ulteriore possibilità consiste nella creazione e gestione di musei d'arte sacra in termini meno rigidamente distinti, comunque più compenetrati, tra istituzioni civili e istituzioni ecclesiastiche. Quest'ultima ipotesi, come anche la precedente, per potersi realizzare richiede, tuttavia, condizioni culturali e politiche che attualmente in Italia non sembrano ancora tranquillamente acquisite (mi riferisco alle antinomie clericalismo-anticlericalismo, pubblicoprivato, pluralismo-egemonismo).

Per quanto riguarda la specifica funzione della Chiesa in campo culturale, essa è chiamata a operare nel campo dei beni culturali (storico-artistici) in funzione, prevalente ma non esclusiva, dei fini propri quali la liturgia e la pastorale. Il momento e la funzione della tutela e conservazione è da inserirsi in questa prospettiva liturgico-pastorale. Non mi risulta, invece, che la Chiesa pretenda o più semplicemente ritenga di essere in grado di monopolizzare o di svolgere autonomamente la funzione di conservazione del patrimonio artistico italiano, o anche solo del proprio patrimonio. Non mi risulta neppure che lo abbia richiesto in tempi recenti. Non posso peraltro non riconoscere i limiti — talora evidenti — della gestione attuale dei beni culturali da parte della Chiesa; ritengo doveroso però collocare questi esiti non positivi sullo sfondo della crisi culturale a cui anche la Chiesa in Italia partecipa.

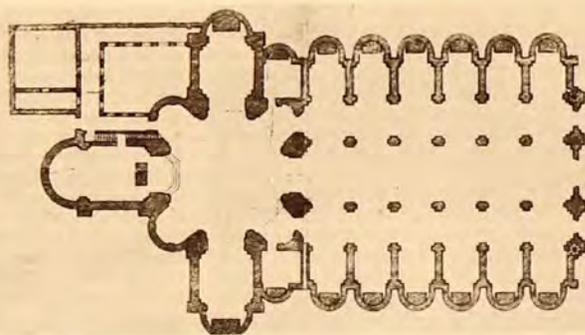
Al di là delle difficoltà ricorrenti, delle contrapposizioni episodiche e delle eventuali polemiche, c'è un punto che va chiaramente ribadito: in Italia il patrimonio culturale esistente è profondamente segnato e compenetrato dall'elemento religioso, e in buona misura corrisponde a una realtà di fede ancora vitale, diffusa e in evoluzione. Sul piano della normativa nazionale, regionale e interstatale perciò è del tutto irrealistico non tener conto in modo adeguato di questa situazione. Perdura purtroppo invece, per ragioni storiche e per ragioni politiche più contingenti, da parte della Chiesa un atteggiamento di autoisolamento o di timidezza, da parte dello Stato e delle Regioni un atteggiamento di esclusione, di ostracismo o di uso strumentale nei riguardi della Chiesa stessa.

Solo recentemente sembra che attraverso lo strumento del Concordato si proponga per la prima volta (l'articolo 8 della legge 1089 è notoriamente rimasto inattuato) una forma di collaborazione tra lo Stato e la Chiesa, con l'obiettivo dichiarato di tramandare il patrimonio storico-artistico italiano al futuro. Mi sembra questa una scelta di estremo realismo; ritengo infatti assai più civile la pratica della parola (seguita dall'ultima bozza di Concordato) che non quella del silenzio, ben conoscendo l'affinità tra silenzio e censura; non mi risulta che silenzio e censura abbiano mai giovato neppure ai beni culturali.

don Giancarlo Santi



1



2



3



4



5



6

Chiesa di S. Maria della Passione, Milano, XV-XVII sec.: 1. Veduta della Chiesa; 2. M. Bassi, Pianta con il progetto delle navi del piedicroce;

3. Interno della Chiesa; 4. Bergognone, Affreschi nella Sagrestia (particolare di S. Ambrogio), XV sec.; 5. G. Ferrari, Ultima cena, XVI sec.; 6. D. Crespi, Il digiuno di S. Carlo, XVII sec. G.B. Giovenale, Museo Petriano, Roma, 1924: 7.8.

Modello della Cupola di S. Pietro: interno ed esterno; 9. A. Sangallo, Modello del progetto per la Basilica di S. Pietro, 1538; 10. Modelli della Sagrestia. Museo del Duomo, Milano: 11. B.



7



9



11



8



10



12



13



14

Zenale, V. da Seregno, Modello ligneo del Duomo, 1522-1547, con il modello del progetto di G. Brentano, vincitore al Concorso del 1888 per la facciata; 12. F. Castelli, Modello ligneo di metà

facciata, 1656; 13. G. Galliori, Modello ligneo di metà facciata, 1787; 14. R. Cattaneo, Modello bronzo del progetto per la Torre Ponti, 1870 c.

Negli ultimi anni, mentre il dibattito e l'elaborazione teorica sui temi dei beni culturali e ambientali andavano perdendo intensità, si sono moltiplicate e diffuse le esperienze di valorizzazione ed uso dei beni (dalla promozione di campagne di conoscenza e valorizzazione dei beni storici, alla formazione di nuovi musei, al recupero di complessi monumentali per funzioni di pubblico interesse, ecc.). Si può affermare, pur nella difficoltà di acquisire un quadro informativo e conoscitivo del processo avviatosi, che il numero delle iniziative in attuazione ed in progetto sia notevole, facendo riferimento in particolare alle piccole e medie realtà locali.

Tra le funzioni che hanno caratterizzato fino ad oggi l'istituzione museale, troppo spesso vengono assunte come fondamentali quelle legate più direttamente alla sola raccolta documentaria ed alla sua conservazione, mentre ci si occupa relativamente troppo poco ancora dell'impostazione delle attività d'uso dei beni, per la crescita culturale dell'utenza e l'avanzamento della conoscenza, o meglio, troppo poco ancora se ne comprendono appieno i problemi e le difficoltà di realizzazione. Nei numerosi casi di istituzione di nuovi musei, una volta esauritasi una fase iniziale di formazione e sistemazione delle raccolte, l'impegno di garantire un uso ottimale continuo della struttura museale si rivela spesso difficilmente sostenibile per il singolo piccolo ente locale, sia per gli oneri finanziari e gestionali, sia per la necessità di disporre di risorse intellettuali da impegnare nelle attività di didattica e di ricerca. D'altra parte il processo di trasformazione delle finalità dell'istituzione museale, avvenuto ed in atto — nelle sue tendenze, se non sempre nella prassi — dimostra come sia sempre più irrinunciabile considerare le raccolte documentarie in primo luogo come uno *strumento*, insieme ad innumerevoli altri, per i fini della conoscenza, della ricerca, dell'elaborazione. Tanto più nel caso degli enti locali piccoli e medi, dove, attraverso la domanda di un museo, si esprime la più generale esigenza di documentazione e studio sui temi etnografici, della cultura, della tecnica, del lavoro, o altro, per rispondere alle esigenze di rilettura della propria storia, di comprensione dei propri caratteri, per meglio indirizzare le scelte future. La contraddittoria situazione che si viene così a determinare è comune a molte delle iniziative avviate fino ad oggi, soprattutto nelle piccole e medie realtà locali. Solo in parte il problema può essere affrontato e risolto attraverso la distribuzione e il dimensionamento ottimali nel territorio dell'istituzione museale, in quanto servizio necessariamente raro, ossia con azioni di pianificazione e programmazione e di organizzazione razionale del servizio; e ciò anche nell'ipotesi di una concezione museale basata sulla massima diffusione e articolazione delle sue componenti costitutive nel territorio, e sulla massima integrazione con altre funzioni quali quelle della cultura, dell'istruzione, ecc.

L'esperienza in corso a Suzzara, una cittadina di circa 19.000 abitanti in provincia di Mantova, si fonda proprio sulla base di queste considerazioni e, per le caratteristiche che ha assunto, ha forti connessioni con la tematica del museo. L'Amministrazione comunale si è posta il problema di individuare un uso appropriato per un complesso monumentale, acquisito al patrimonio comunale, e ha voluto che venisse effettuato uno studio apposito. I fattori di novità e di interesse non stanno tanto nelle caratteristiche dello studio — il cui modello, peraltro, è stato appositamente costruito, data la mancanza di consolidate

esperienze analoghe —, quanto nel dibattito che si è avviato in base ai suoi risultati. Altro motivo di interesse è il fatto che si sia in questo modo riconosciuto che i beni ambientali di interesse storico e monumentale non sono da considerare dei semplici contenitori, ossia da giudicarsi implicitamente indifferenti al tipo di uso che se ne fa; la predisposizione di uno studio apposito per l'individuazione di destinazioni d'uso rafforza tale assunto e permette agli enti preposti di disporre di elementi di valutazione e di scelta completi e attenti ai diversi aspetti del problema, cosa che la sola consultazione delle forze intellettuali, culturali, sociali, politiche riesce a raggiungere con assai maggiore difficoltà. Da un esame dei fabbisogni per servizi di grande scala, correlati con le opportunità e con le attendibili possibilità attuative, si risale a individuare quali funzioni a essi corrispondano e come sia opportuno organizzarle in servizio.

L'ex-Seminario di Saitetto — così è chiamato il complesso, facendo riferimento all'ultima funzione assunta nella sua storia — è una villa del Cinquecento che ha subito più volte adattamenti della struttura alle esigenze dei diversi proprietari. Le caratteristiche principali della villa sono state oggetto di una prima parte dello studio effettuato, e hanno fornito alcuni elementi per la definizione delle destinazioni d'uso, in base all'individuazione sia di vocazioni, sia di manifeste esclusioni: la localizzazione esterna al centro abitato, la relativa ampiezza dell'edificio, l'entità dei costi di recupero, suggeriscono un uso di livello sovralocale; il non eccezionale valore storico-artistico non pone rigidi vincoli di utilizzo; le caratteristiche degli spazi e la loro organizzazione funzionale indicano utilizzazioni prevalentemente dinamiche. Una seconda parte dello studio ha mirato a individuare fabbisogni compatibili con le principali caratteristiche della villa. La delimitazione fondamentale del campo dei fabbisogni da indagare è stata determinata dal fatto che l'edificio è di proprietà comunale; pertanto le funzioni da attribuirgli dovranno riguardare l'interesse della collettività e ciò corrisponde, in genere, a servizi per l'uso pubblico, usando tuttavia un'accezione il più possibile ampia e articolata delle categorie che li costituiscono. In particolare è stato esaminato il settore della cultura, in senso lato, dopo che una prima verifica ha indicato che i fabbisogni di servizi della popolazione di Suzzara, compatibili con le caratteristiche della villa, riguardano principalmente tale settore, sebbene siano già funzionanti una biblioteca e una galleria d'arte contemporanea, entrambe comunali. Per altra parte, invece, si tratta forse di impostare diversamente la questione non chiedendosi a priori «quali museo e come organizzarlo?», ma piuttosto quali sono i fabbisogni propri di ogni determinata situazione locale e quali sono le risorse che è possibile utilizzare, al fine di individuare e realizzare le funzioni adatte a soddisfarli. È universalmente riconosciuto, tanto da sembrare una affermazione ovvia, che i servizi sono la forma organizzativa con cui si risponde a fabbisogni determinati ed alla loro articolazione; ed anche, che servizi e fabbisogni mutano nei diversi periodi storici; pertanto si formano nuovi tipi di servizi e si trasformano i vecchi, secondo i bisogni che vanno via via determinandosi, secondo le caratteristiche e le capacità sociali, economiche, tecnologiche e scientifiche corrispondenti, ed infine secondo le connotazioni che tali caratteristiche e capacità assumono nelle diverse aree geografiche. Se questo è vero, specificando ulteriormente, occorre-

rebbe ricercare le funzioni adatte a rispondere alla domanda di conoscenza, di elaborazione e di arricchimento delle capacità di scelta e di intervento che sempre, si può affermare, è sottintesa alla richiesta di costituire un'istituzione museale. Una domanda che si presenta differenziata ed articolata secondo le caratteristiche delle specifiche situazioni locali e che come tale va esaminata e studiata.

Facendo riferimento fra l'altro anche a recenti esperienze metodologiche per la pianificazione dei servizi alle persone (i Bilanci Sociali di Area), lo studio si è volto ad individuare le linee di tendenza verso cui si vanno sviluppando la ricerca e l'attività culturale di Suzzara; di esse sono state ricercate le ragioni e le finalità e proposta una valutazione dei problemi e dei bisogni emersi negli ultimi anni. Si è trattato, dunque, non di misurare la domanda residua, non soddisfatta, o di effettuare una sommatoria delle varie richieste di spazi e di attività culturali, ma piuttosto di un attento lavoro di sintesi e di interpretazione delle caratteristiche e delle finalità sia dei gruppi culturali che delle istituzioni esistenti. Ciò che è chiaramente emerso è la volontà della popolazione di approfondire i principali problemi attuali di Suzzara e del mantovano, per contribuire alla loro soluzione: volontà che si è espressa soprattutto attraverso la ricerca delle proprie radici storiche; in particolare il tema centrale affrontato è quello del rapporto fra agricoltura e industria nella crescita sociale, economica e culturale delle popolazioni del sud mantovano. Può sembrare che la linea di tendenza delineata sia imprecisa e generalizzabile a molte altre realtà della nazione: tuttavia, nelle sue articolazioni, essa è un'effettiva caratteristica della città dove, accanto ad un predominio delle attività di trasformazione industriale, vi è un'agricoltura ricca e moderna, da cui solo in epoca recente le attività secondarie si sono rese autonome.

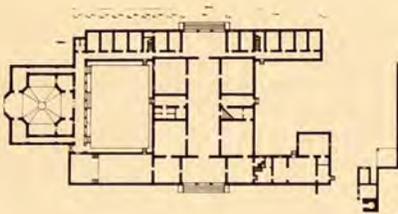
Parallelamente allo studio sulle prospettive dell'attività culturale, un'indagine apposita si è volta a ricercare e porre in evidenza le risorse, o meglio, le potenzialità presenti nella cittadina, che ancora non sono state appieno utilizzate: si tratta di elementi culturali di diversa natura, origine e possibilità di utilizzo, quali fra l'altro, la presenza di vario materiale archivistico, di proprietà pubblica e privata; il patrimonio di conoscenza di una scuola professionale, di antica istituzione, legata alla formazione di personale qualificato per le industrie locali (la più rilevante oggi è la OM Fiat), che possiede anche una raccolta documentaria di oggetti di archeologia industriale; il patrimonio di opere provenienti dal *Premio Suzzara* per le arti figurative.

Il modello di indagine dei fabbisogni culturali si fonda dunque sul bilancio fra le caratteristiche della domanda, espressa o implicita nell'operato dei gruppi culturali, e le caratteristiche dell'offerta, esistente e di prossima formazione (di sedi, istituzioni e attività). Tale confronto e l'esame delle risorse suscettibili di utilizzo, producono elementi per l'individuazione di priorità tra i fabbisogni esistenti.

Terzo nucleo di conoscenze di riferimento per la formulazione delle scelte, dopo quelli dedicati l'uno alle caratteristiche del complesso edilizio e l'altro all'individuazione dei principali fabbisogni sociali cui rispondere, è il quadro dei caratteri del territorio di cui Suzzara fa parte: i centri e i momenti di promozione culturale attivi (sedi, istituzioni, manifestazioni) e la dotazione di servizi culturali esistenti; le prospettive verso cui si muovono gli enti locali (provincia, comuni, enti so-



1



2



3



4



6



7



5



8



9

Suzzara: 1.2.3. Ex Seminario di Sailleto: veduta generale; pianta del piano terra allo stato attuale; fronte. 4. UTC, Scuola Arti e Mestieri e Asilo d'infanzia, 1907. 5. Sede del Politeama Suzzare-

se, inizio XX sec. 6. Sperimentazione della pigiatrice prodotta dallo Stab. F.lli Carra, 1920 c.. 7. Manifestazione di lavoratori lungo gli argini del po per l'irrigazione delle campagne, 1948. 8. As-

sociazione dei filodrammatici, mandolinisti e sportivi «Filmandsportiva», Sailleto, 1916. 9. A. Tettamanti, Uscita dalla fabbrica, dipinto in concorso al Premio Suzzara.

vracomunali), nonché le istituzioni, gli organismi culturali e i gruppi di spontanea associazione (i musei, le biblioteche, i centri studi, ecc.); i problemi emergenti all'attenzione (il turismo, il divario di attività fra i diversi centri nel territorio, ecc.). L'area territoriale assunta come riferimento varia secondo i temi esaminati ed in parte coincide con il sud mantovano, in parte con ampie zone delle province vicine, in Emilia Romagna e in Lombardia. Il criterio informatore di questa parte dello studio è quello di costruire dei parametri di valutazione perché le scelte evitino duplicazioni, contraddizioni e sovrapposizioni di iniziative e di servizi in una stessa area geografica; è opportuno infatti che le funzioni che verranno individuate per la villa la inseriscano in un sistema di servizi culturali riguardante un opportuno bacino territoriale.

Dall'intreccio delle indicazioni e dei dati emersi nelle tre parti dello studio sono scaturite alcune prime ipotesi di funzioni sulla base delle quali definire poi le caratteristiche del servizio da collocare nella villa di Sailleto. Su queste ipotesi e sugli altri elementi di valutazione presenti nello studio, la città tutta è stata chiamata dall'Amministrazione comunale ad esprimere un orientamento per la formulazione di una destinazione d'uso: tale dibattito è in corso. Lo studio ha scelto di formulare le sue ipotesi conclusive solo per larga massima: è infatti sottintesa, nell'impostazione del rapporto con la committenza, non una finalità esaustiva dei problemi, bensì una funzione di supporto alle scelte. In esse, infatti, rientrano anche fattori che uno studio non può fornire e che è invece la popolazione interessata a dover

determinare: la valutazione delle possibilità di spesa e delle potenzialità di organizzare e gestire un nuovo servizio; l'esame delle risorse intellettuali, oltreché materiali, di cui è possibile disporre per la conduzione delle attività; la scelta del grado di priorità dell'intervento all'interno dei problemi da risolvere. L'esperienza di Suzzara ha, come è evidente, forti connessioni con il tema dei musei, pur non occupandosi, almeno in questa fase, di costituirne uno. Essa propone una metodologia che si rivolga, prioritariamente, a monte delle forme di organizzazione delle attività culturali, ai fabbisogni che le determinano. Tale metodologia si fonda: 1) sull'indagine dei fabbisogni, che indica sia la necessità che la possibilità di dare ad essi risposta facendo ricorso alla formazione di una o più funzioni museali (dall'esposizione alla ricerca, alla didattica; dalla documentazione ai servizi di supporto, ai rapporti con le altre istituzioni, ecc.); 2) sulla valutazione delle capacità attuative esistenti, che suggerisce le caratteristiche fondamentali da conferirsi alle funzioni museali individuate (finalità, modalità organizzative, contenuto delle eventuali raccolte, originali o riprodotte, ubicazione e carattere degli spazi, settori e modalità delle attività di ricerca, se possibile, o di valorizzazione dei beni); 3) sul confronto ed il rapporto con le caratteristiche ed i problemi del territorio circostante, oltre i confini locali, in modo da inserire coerentemente il nuovo servizio all'interno di un virtuale sistema basato sulla specificità dei ruoli e delle funzioni e sulla loro stretta interrelazione e complementarietà. In tal modo si può contribuire

a correlare le modalità di risoluzione del problema del moltiplicarsi dei musei locali e del loro funzionamento: ossia le politiche di pianificazione delle sedi e delle istituzioni museali con la ricerca e la sperimentazione di una ridefinizione del modello del museo; mentre la rispondenza alle specificità locali, nel senso descritto, pone probabilmente in grado di rispondere più agevolmente ai problemi d'uso e di gestione su cui oggi gli enti locali trovano le maggiori difficoltà.

Lo stretto legame con le specificità locali può comportare una forte diversificazione tra le istituzioni museali che si formano. In ognuna di esse potranno anche venire privilegiate solo alcune funzioni, fra cui quelle espositive potranno anche risultare secondarie, rispetto ad attività di ricerca storica attraverso il patrimonio dei beni culturali esistenti nel territorio, ad attività di incontro e di scambio tra soggetti ed esperienze diverse, a finalità di raccordo fra istituzioni e centri culturali esistenti. In tal modo può essere portato un contributo alla definizione di cosa è e può essere oggi il museo moderno in Italia, non solo attraverso l'elaborazione e la sperimentazione di modifiche del funzionamento e della struttura delle istituzioni museali esistenti e già ben caratterizzate, ma anche attraverso la proposizione di ulteriori modelli di servizi museali le cui caratteristiche saranno state suggerite e determinate dalle esigenze e dalle opportunità delle varie realtà locali.

Mutamento e conservazione, due poli che sembrano inconciliabili nell'ambito di un progetto sulla e per la città storica: troppo spesso sono considerati duali con vitale-moderno e cristallizzato-museificato, esibendo così il luogo comune che due parole come moderno e museo siano antitetice, mentre hanno ambedue bisogno di esprimere lo stesso concetto di avanzamento della cultura. Lo spazio urbano ha una storia, passata e presente, e la sua conoscenza ci deve fare apprezzare e valorizzare le dialettiche che tra i tempi dello spazio si sono venute esprimendo: il museo-città racconta e insegna questa dialettica, non fissa il tempo in un'unica immagine considerata ottimale, ce ne dà una visione simultanea ma frantumata, tuttavia capace di restituirci la sedimentazione delle forme e delle contraddizioni insite nel divenire dei suoi processi storici.

La situazione di frammenti e reperti che caratterizza il tessuto del Quartiere Garibaldi di Milano, brano della città storica, per la dinamica dei piani, che ne hanno più volte ridefinito l'assetto, e per i traumi subiti dalla Guerra e dalla Ricostruzione, può, interpretata dialetticamente e in nuove direzioni, darci quello spessore di memoria, di ricordi di lotte, dolore e speranze, in grado di assicurare un sottofondo a un'invenzione architettonica che ne consolidi le distanze da tentazioni di conservazione/museificazione turistico-pittorica. Ma una proposta fatta alla committenza pubblica, che chiede a un gruppo di architetti di dare un assetto definito (sì, ma fino a che soglia?) a questo pezzo di città antica, non può non impostarsi sulla misura dei grandi capisaldi urbani: la nuova Stazione FF. SS. di Porta Garibaldi, il sistema dei Bastioni e le Porte cittadine come anello di interscambio tra mezzo privato e pubblico, la penetrazione delle linee forensi sulla metropolitana, la nuova sede del Piccolo Teatro aperta verso un'utenza di comprensorio, così com'è radicata sul terminale della Stazione delle Ferrovie Nord, il Parco Sempione e il Palazzo dell'Arte, sede della Triennale, il sistema degli spazi aperti di uso pubblico e della loro attrezzatura di arredo urbano, e questo per non limitare l'orizzonte delle problematiche di intervento a trattamenti di cosmesi, o a *ricuciture degli angoli*, senza mettere in discussione quella «cultura» degli spazi urbani storici che si esprime con l'ottimismo tutto positivo sulla evoluzione naturale dei processi di sostituzione nell'architettura dei tessuti urbani o nella conservazione, tutta esteriore, di *quadri d'ambiente* della città di una volta. La fragilità di situazioni edilizie come quella dei «denti» del Corso Garibaldi, dove la frantumazione e disomogeneità dell'immagine urbana si misura negli accostamenti tra vecchio e nuovo, tra tecnologie povere e tecnologie ricche, case a ballatoio sovrastate dalla mediocrità di un'architettura di vetro del miracoloso rito ambrosiano (la più alta

concentrazione di agenzie bancarie lungo una strada di città), richiede ben di più che interventi cosmetici o «odontoiatrici» spregiudicati ed episodici.

Emerge con forza la necessità di un consolidamento tipologico e funzionale articolato attorno a pochi capisaldi esistenti, assunti come strategici, con *interventi di cerniera* tra le diverse ideologie e pratiche che hanno presieduto il formarsi dell'attuale morfologia del Garibaldi, mediandone, senza occultarli, i contrasti tra i diversi tipi edilizi: dalla «povertà» delle case di ringhiera, addossate sugli antichi tracciati medievali (il Borgo degli Ortolani, la Strada di Porta Comasina), dimora degli artigiani del ferro battuto e del cuoio, dei lavoranti stagionali delle valli e dei commercianti che rifornivano la città di frutta e verdura, fino ai moderni edifici sorti sull'arretramento del filo stradale del Piano regolatore del 1953, ancora sotto l'influsso di una prassi «risanatoria», occhieggiante alla speculazione privata, che era culminata col Piano proposto da Albertini nel 1934. Del resto l'area Castello-Arena-Garibaldi è ancora, proprio negli anni Trenta, oggetto di dibattiti e proposte dove si commisurano le posizioni più generali sul problema della città e dell'architettura dei suoi elementi strutturali. Così Portaluppi e Semenza nel 1927 giustificano le ipotesi di massicci sventramenti con le necessità che il traffico e la «dinamica» della vita moderna impongono, re-inventando la città su immagini mutuate da Haussmann e da Otto Wagner e tratteggiando, con piglio da ingegnere tedesco, il *risanamento completo della Zona di Via Legnano e di Corso Garibaldi, ora completamente coperta da catapecchie e che andrà trasformata in larghe vie con grandi blocchi di fabbricati uso uffici* (1). Si salvano solo i monumenti, come San Simeone e l'Incoronata, «liberati e valorizzati» da piazze e slarghi fuori scala, mentre la *Vecchia Milano, pittoresca, provinciale e coloristica* (2) scompare per far posto alla città nuova. Pochi anni dopo Giuseppe De Finetti nel progetto del 1933 per la sistemazione dell'Arena e delle aree circostanti, è più attento ai valori e alle immagini della città consolidata: l'influenza di Camillo Sitte e la grande conoscenza dello sviluppo storico e dei processi formativi di Milano lo portano a una proposta diversificata che, attraverso la razionalizzazione delle componenti funzionali (come il traffico), miri a una riqualificazione dell'architettura e dell'immagine urbana nel suo complesso, ottenuta, in parte anche qui, con sventramenti, allargamenti di sedi stradali e ricerche di simmetrie di impianto. Dal versante opposto Pagano e Marescotti nel loro progetto del 1940 per la *Città orizzontale*, attagliando la tensione all'emblematicità totalizzante di una proposta per una città nuova, razionale e scientifica all'area tra Foro Bonaparte e Corso Garibaldi, ne scontano il difficile rapporto con il tessuto

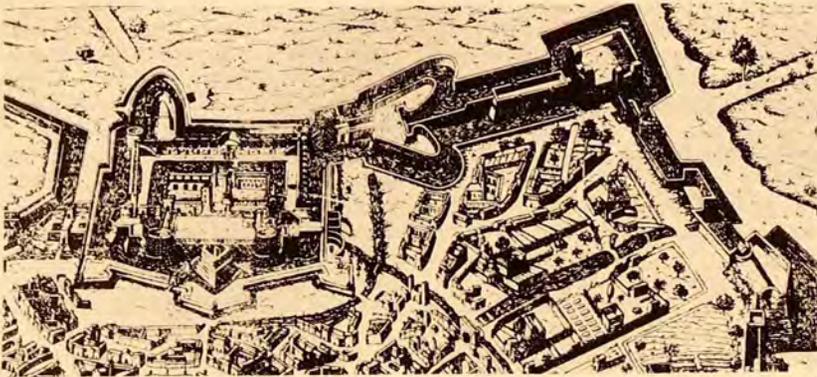
esistente con un vago sapore di *ricerca su carta* (3). La situazione attuale, prodotto delle due contraddittorie realtà di prima e dopo il PRG del 1953, prima oggetto di proposte di variante da parte del Comitato di quartiere, poi di una variante approvata nel 1967, sempre al centro degli appetiti della speculazione edilizia, richiede di essere affrontata, nell'ambito della recente Variante generale, con un'articolazione di proposte che tenga conto della complessità dei problemi in gioco.

Gli *interventi di cerniera*, termine acquisito a questo progetto, si propongono, con innesti sul costruito, un'operazione di salvaguardia e valorizzazione degli spazi liberi, evitandone una loro ulteriore frantumazione, e di ricomposizione dell'immagine urbana, attraverso il coordinamento formale e il riordino ambientale: trattamento delle testate cieche, aggiunte di volumi verticali, orizzontali e in sovralzco con completamento di cubature e riallineamento dei fili di gronda, sono operazioni che necessitano di una progettazione minuta, per frammenti, appunto, attenta alla complessità delle situazioni esistenti, con uso di tecnologie appropriate e perciò diversificate, ma che, al tempo stesso, tenda a garantire unitarietà di assieme con una ripetizione a sistema.

A tale fine un rapporto articolato, ma di reciprocità, tra l'operatore pubblico e quello privato è quanto va perseguito. Ai proprietari dei vecchi edifici rimasti si propone un premio-incentivo ad aumentare la cubatura, quasi a verificare la loro tenacia resistente e la disponibilità culturale, o a convenzionarne la concessione all'ente pubblico, privato, cooperativo, purché entro un quadro normativo che espliciti la crescita culturale del consenso attorno al dibattito che lo ha prodotto. Al potere *pubblico* viene offerto di esprimere una rinnovata volontà di promuovere interventi sul suolo *pubblico*, sugli spazi aperti della città, dove il «dominio» è ormai riconosciuto dall'opinione *pubblica*, non rinunciando cioè all'occasione di darne l'esempio, sperimentandone, fino al collaudo, le forme, per potenziare quell'immagine del Garibaldi che si è andata esprimendo in questi anni, come *strada-museo* delle techevetrine-fondali di quell'artigianato di servizio, dal restauro dei libri all'oreficeria, che fanno dell'area Grande Brera una premessa attendibile al *Museo-città*.

Questa rilettura dei reperti e frammenti di una storia urbana, che il progetto propone, assieme all'idea della Grande Brera, consolida uno sviluppo della città attorno a nodi ambientali già ricchi di valenze museali, dove l'emergenza non è il monumento, ma il percorso pubblico, la strada, la vetrina commerciale e artigianale; dove la visione multipolare mette in contrappunto ortogonale i flussi pedonali dei cittadini-visitatori: quello lineare lungo il corso e le vene che, attra-

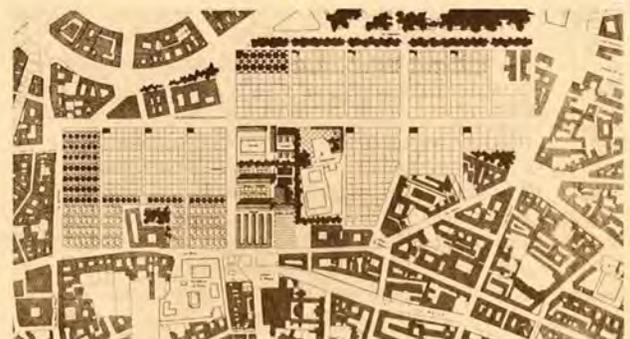
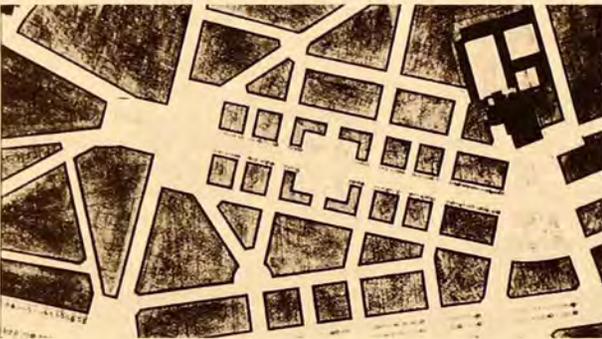
(segue)



Milano: Quartiere Garibaldi: 1. A. Lafrery, Pianta prospettica di Milano, 1573: particolare del Castello Sforzesco e della zona di Porta Comasina (ora Garibaldi); 2. Pianta di Milano,

1814: particolare dell'area del Castello e del Borgo degli Ortolani; 3. Porta Comasina ai Bastioni all'inizio del XIX sec.; 4. La Piazza e il «tombone» di S. Marco attorno al 1850 (dipinto di L.

Bisi); 5. Il Palazzo di Brera e la Pusterla Beatrice in un'incisione del 1838; 6.7. P. Portaluppi, M. Semenza, Progetto di concorso per il Piano regolatore della città, 1927: planimetria e prospet-



tiva del Piano particolareggiato per via Legnano e l'area della Chiesa di S. Smpliciano; 8.9. G. De Finetti, Progetto per via Legnano e l'area di S. Smpliciano, 1933: planimetria e prospettiva;

10. I. Diotallevi, F. Marescotti, G. Pagano, Progetto di Città orizzontale, 1938-40: planimetria del primo quartiere-unità tra via Brera e via Legnano.

verso viuzze, portici e androni comunicano con i «retri» del fondale. Ecco allora il Corso Garibaldi esibire gli avancorpi, progettati negli spazi pubblici resisi liberi tra i vecchi edifici, per potenziare le attività artigianali e commerciali attraverso una ricerca di consensualità tra l'ente pubblico e i privati, e che propongono una ricucitura della cortina stradale alla linea marcapiano dello zoccolo dei negozi e degli ammezzati, laddove la percezione minuta si articola nell'effetto vetrina-teca-rispecchiamento, con una moltiplicazione delle superfici espositive che produce un arricchimento di immagine che coinvolge anche la memoria di ben prima del dagherrotipo. Contro la gerarchizzazione tra aulico e civile, ancora, tra spazio pubblico e spazio privato, le «vene ortogonali» vanno alla ricerca di tutte le occasioni che l'antico piano terra offre, alla riscoperta di quelle immagini che la città non esibisce, moltiplicando visuali, valorizzando corti e ballatoi, carugi e cortiletti, vani scala e fabbriche artigiane, verde nascosto o sottoutilizzato, con percorsi pedonali a rete, non convenzionali, ma potenziali, senza ricorrere ad artifici «trivellatori» sull'esistente, ma quasi alla ricerca di un effetto di moltiplicazione a caleidoscopio. Si ha così una ricchezza di informazioni per l'occhio curioso dell'intenditore, il *connaisseur*, che con la memoria ricollega a sistemi i tipi e le forme di una architettura popolare diffusa a Milano: le ringhiere, i corpi semplici, le casere, le sostre, gli avancorpi, che, una volta lungo le vie d'acqua dei Navigli, oggi strade, confermano ancora la loro vitalità, accogliendo nuove funzioni: un modo diverso di essere percepito.

La scelta di salvaguardare e valorizzare gli spazi aperti e di attrezzarli rendendoli fruibili dalla collettività appare così condizione irrinunciabile per spostare l'ago della bilancia verso l'uso pubblico di grande scala di quel servizio raro che è il centro storico, mentre la riconferma della residenzialità e delle attività artigianali e produttive nel Quartiere (rivendicando il diritto di rappresentanza, di espressione civile alle lotte condotte dai ceti popolari residenti), ne ratifica il diritto alla centralità e storicità; questo non solo per il privilegio dell'abitare, ma anche nell'ambito dei processi decisionali reali. Diventa allora chiaro che *la lotta in difesa delle condizioni abitative di quanto è rimasto di classi subalterne in questa zona è occasione di progetto di architettura di prim'ordine a Milano, (...) e che, se il ricorso in Consiglio di Stato da parte dei proprietari contro il vincolo di esproprio per l'edilizia economico-popolare sarà vincente, (...) converrà riconoscere una sconfitta del governo di Milano degli ultimi anni '70* (4). Così Fredi Drugman, riflettendo sulla sua esperienza nella lotta del Quartiere Garibaldi di quegli anni Settanta, domandandosi se si trattasse o meno di una battaglia vinta in una guerra perduta, esprimeva fino in fondo la consapevolezza

che una sconfitta di quella lotta avrebbe significato *rassegnarsi a considerare i centri storici come grandi musei all'aperto per il tempo libero di massa* (5).

Il superamento di una riflessione che oggi potrebbe apparire malinconica avviene nella misura in cui si valorizzano le realtà che già esistono e operano, come il nuovo movimento cooperativo del centro storico e le potenzialità che emergono da un progetto di coinvolgimento di intelligenze e competenze tecniche, dal Politecnico a Brera, al Teatro alla Scala, sino agli stessi artigiani e operatori del quartiere, per un *concorso di idee*, che metta a punto le forme e la realizzazione delle proposte, la cui posta in gioco richiede ampi consensi per un intervento ormai improcrastinabile.

Luca Basso Peressut

(1) In P. Portaluppi, M. Semenza, *Milano, com'è ora, come sarà*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1927, pag. 194.

(2) *Ibidem*, pag. 222.

(3) Cfr. G. Ciucci, M. Casciato, *Franco Marescotti e la casa civile 1934-1956*, Officina, Roma 1980; AA.VV., *Giuseppe de Finetti. Progetti 1920-1951*, a cura di G. Cislighi, M. De Benedetti, P. Marabelli, CLUP, Milano 1981; AA.VV., *1930-1942: la città dimostrativa del Razionalismo europeo*, a cura di L. Caruzzo e R. Pozzi, Angeli, Milano 1981.

(4) In F. Drugman, *Un punto di vista sulla gestione dei centri storici*, in AA.VV., *Milano. Dossier sulla zona uno*, CLUP, Milano 1977, pag. 5.

*La scarsità di suolo disponibile propria ormai di tutte le aree centrali urbane sconsiglia l'ubicazione di qualsivoglia nuovo volume che sottragga spazio agli usi collettivi. La modesta dimensione dei volumi residenziali richiesti (circa 20.000 mc.: vedi Disaggregazione delle quantità indicate nell'allegato B della V.G. al PRG, tab. (a)) rispecchia gli obiettivi di Piano tendenti a difendere la residenzialità ottimale del patrimonio edilizio esistente, ma a non incentivarne l'entità. (...) Si propongono due modalità sistematiche di completamento edilizio:*

— *le aggiunte di volumi e di elementi verticali significativi alle testate cieche degli edifici che, lungo il Corso Garibaldi, sono stati strappati alla nefasta pratica di rinnovo mediante sventramento portata dal Piano del 1953. Questa operazione necessita di una progettazione minuta, fatta di frammenti che tuttavia assicurino unitarietà di immagine attraverso la ripetizione a sistema;*

— *le aggiunte di volumi in sovrizzo degli immobili che presentano vistose smagliature nella continuità della cortina edilizia dovute a cali di quota degli allineamenti di gronda.*

*Rafforzare l'immagine lineare dei percorsi urbani di grande traffico veicolare e, per contrappunto, assicurare molteplicità di visuali nei percorsi pedonali, è contributo primario per istituire un'articolazione di valori nelle varie parti urbane, coerente con gli obiettivi di rivalutazione ambientale*

*contenuti nell'incarico. Il consolidamento e, ove possibile, il potenziamento delle attività commerciali e artigianali sono impegni qualificanti per l'equilibrio vitale del Quartiere. La pedonalizzazione, se esercitata in modo non convenzionale, può offrire sostegno a questa finalità attraverso la connessione di percorsi all'aperto — la strada, il marciapiede, i varchi fra edifici — e al coperto — il portico, il sottofondaco —.*

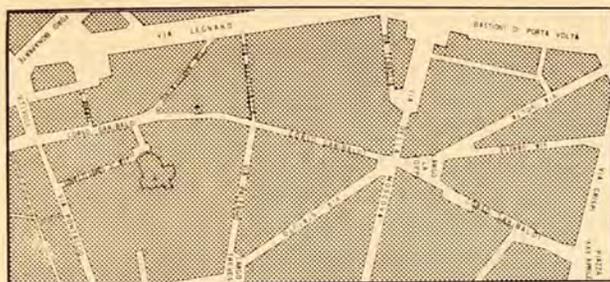
*Nella sua stratigrafia storica l'edilizia del Quartiere rivela, ai livelli più recenti, la comparsa del portico al piano terra su cui si affacciano i negozi, come tipologia per lo spazio commerciale; tipologia che viene spesso alterata dall'occupazione di campate del portico stesso a mezzo di negozi. L'obiettivo di creare la massima continuità di percorso porticato, liberando le campate attualmente adibite a negozi (anche se concesse in precario) rischia, non aggiungendo molto alla permeabilità dell'edificio, di condurre ad una operazione ingestibile da parte dell'Amministrazione pubblica presso la categoria dei commercianti che (...) possono (...) essere implicati in operazioni promozionali in una prospettiva di piano. (...)*

*Quanto all'attività artigianale del Quartiere, se ne individua la necessità di consolidamento sugli spazi che oggi occupa lungo il Corso. Depistare infatti lo spazio artigianale al di fuori della vena principale di traffico del Garibaldi trascurando i rapporti gerarchici tra direttrici e innervazioni del tessuto urbano rispetto alle opportunità delle localizzazioni produttive, pare operazione velleitaria. Per tali ragioni preoccupano le ipotesi di trapiantare attività artigiane e commerciali in un tessuto (l'area Garibaldi / Cazzaniga / Legnano) che, per la sua attuale struttura e per il fatto di sboccare verso l'Arena e il Parco Sempione, è refrattario a destinazioni connesse con la produzione / distribuzione diretta, attestate oggi sul Corso.*

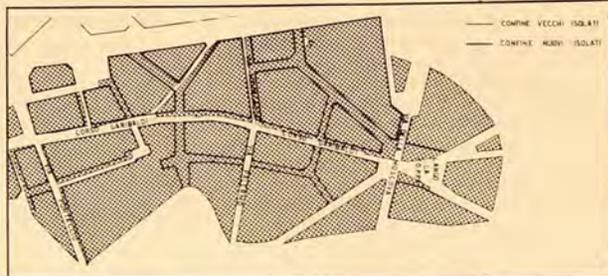
*Si profila così l'opportunità di localizzazioni di attività produttive riferite a un raggio territoriale più ampio che non quello del solo Quartiere. I manufatti indicati a sistema (avancorpi) nelle aree pubbliche sopra citate sono tutti orientati in tale prospettiva che si presenta in molte zone della città antica (cerchia dei Navigli, Via Canonica, piuttosto che Ticinese, Romana, Vigentina). La progettazione di nuovo spazio destinato ad attività produttive proposta riguarda pertanto le necessità di ricollocazione emergenti dalla eliminazione dei volumi antiigienici, dall'adeguamento funzionale e dimensionale degli spazi, dall'allontanamento delle lavorazioni nocive dal tessuto urbano. Si intende con questo difendere la consistenza attuale della funzione produttiva, come d'altra parte stabilito dal PRG stesso, razionalizzandone l'assetto ove necessario, ma senza gonfiarne immotivatamente la presenza.*

(1) AA.VV., *Relazione di progetto per il Quartiere Garibaldi*, Milano, 30 aprile 1981.

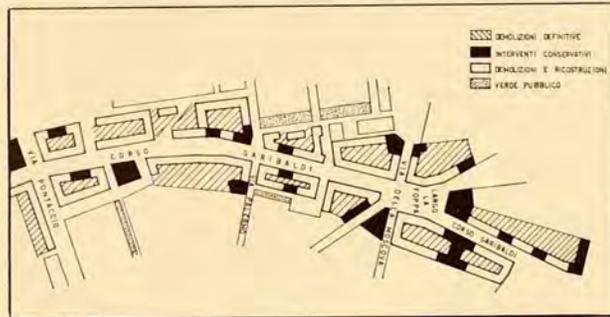
# MILANO: PROGETTO GARIBALDI



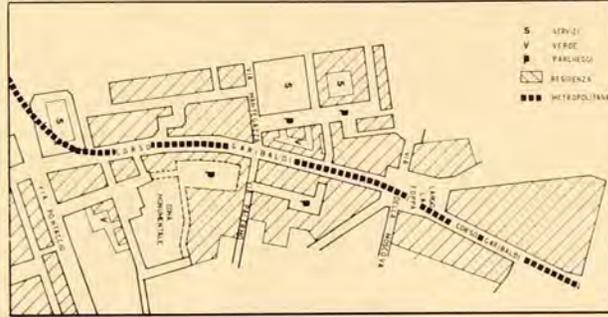
1



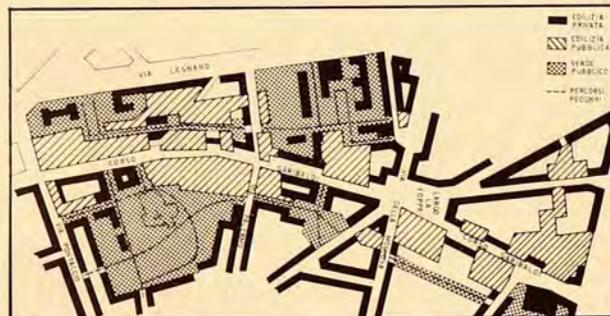
2



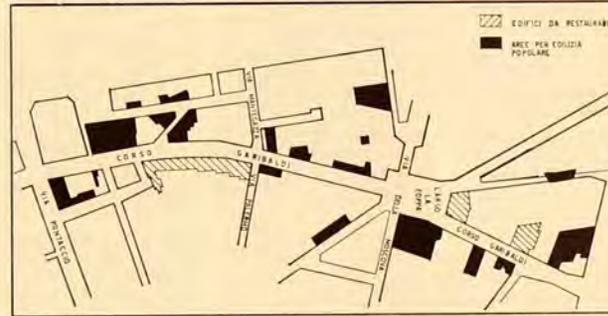
3



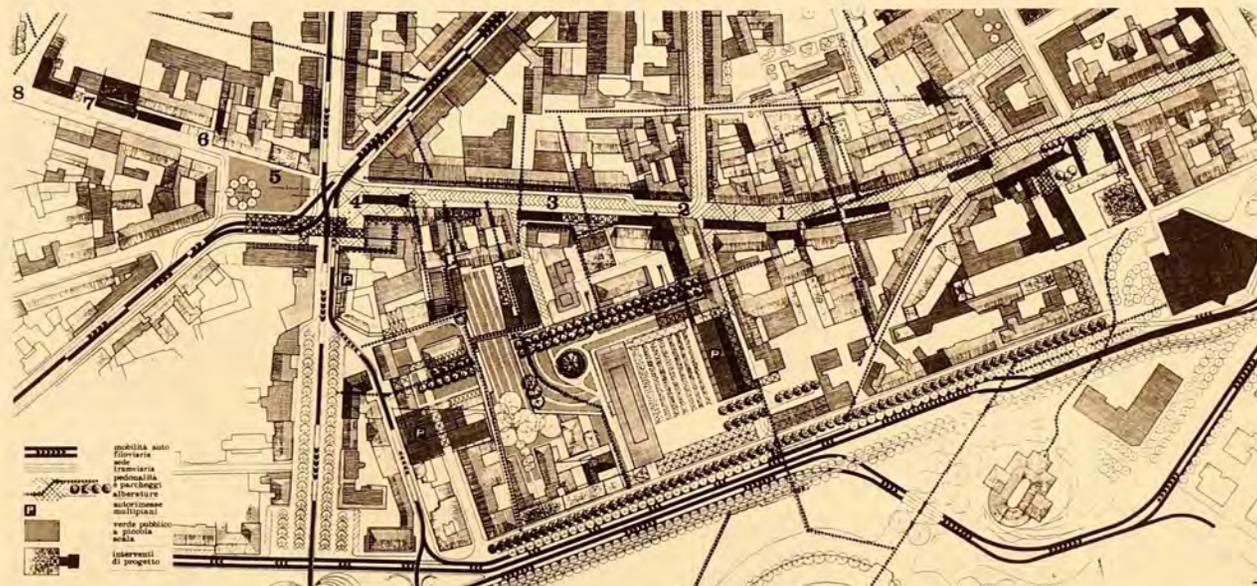
4



5



6



7

Milano: Quartiere Garibaldi: 1. L'assetto urbanistico del Quartiere intorno al 1940 c.; 2. Proposte di intervento sul Quartiere nei Piani regolatori per la città; 3. C. Albertini, 1934; 3. Comune di Milano, 1953; 4. Comune di Milano, Variante al Piano, 1967; 5. Comitato di Quartiere Garibaldi,

Proposta di Variante, 1970; 6. Comune di Milano, Variante al Piano, 1972; 7. E. Gentili Tedeschi, A. Caruso, F. Colombo, G. Daolio, P. De Amicis, C. Dini, F. Drugman, S. Mattia, E. Memeo, E. Robbiani, Progetto di strumenti urbanistici esecutivi, zona omogenea B2, I.1.:

proposta di F. Drugman (coll. F. Premoli, L. Basso Peressut), 1981: planimetria dell'area compresa tra via Legnano, la Chiesa di S. Maria Incoronata, la Basilica di S. Smpliciano, la nuova sede del Piccolo Teatro.

Milano: Quartiere Garibaldi. Le connessioni ai grandi fatti urbani circostanti (Parco Sempione, Bastioni di Porta Volta, Garibaldi Stazione FS, ecc.) del Progetto Garibaldi sono espresse dalla nuova sistemazione viaria dell'asse di Via Legnano, mantenuta tangente al nuovo edificio del Piccolo Teatro per quanto riguarda il traffico in uscita dal centro e snodata tra l'ingresso trionfale dell'Arena e l'abside dell'Acquario per il traffico in entrata, così volutamente disincentivato. Tale soluzione consente l'aggiunta di un intero filare di alberi e parcheggio in superficie potenziando così la consistenza del verde del grande Parco Sempione lungo Via Legnano, dotato altresì delle attrezzature necessarie all'attraversamento e alla sosta dei pedoni. Analogamente è sistemato il tratto di Via Moscova tra Piazza Lega Lombarda e il restringimento alla confluenza con Via di Porta Tenaglia.

L'aumento del numero di parcheggi multipiani immediatamente in retrovia (Mantegazza, Porta Tenaglia, Moscova) garantisce un'ampia possibilità di interscambio auto-pedone lungo tutta la perimetrazione del Borgo Garibaldi.

L'essenziale componente unitaria del fronte di Via Legnano prospiciente il Parco è garantita dalla prescritta continuità della linea di gronda, raggiunta a mezzo di completamenti volumetrici. La pedonalità lungo l'antico Corso è risolta in commistione non meccanica con il parcheggio di automobili in sede stradale: l'attuale assetto «sperimentale» ne prefigura la razionalità.

La riscoperta di due tracce ad esso parallele che il progetto destina a percorso pedonale, l'una lungo l'antica roggia che univa il complesso del S. Smpliciano a quello della SS. Inconronata, l'altra sulle direttrici del Piano Albertini, che innerva con un segno forte di viale alberato e passerella pedonale l'area a verde pubblico, privato e produttivo (floricoltura) di progetto, nell'isolato compreso tra le Vie Mantegazza e Porta Tenaglia, struttura in ordito di percorsi a sistema omogeneo per tutto il rione. L'omogeneità di tale sistema qualifica la localizzazione di pubblici servizi e funzioni produttive, destinando prevalentemente all'artigianato l'area attorno al S. Smpliciano, e all'istruzione, la cultura e le attività artistiche l'area a verde già sopra descritta. Tali scelte implicano, con ricche potenzialità sia morfologiche che tipologiche, molte fabbriche e manufatti esistenti su cui il progetto imposta una ricicatura prevalentemente affidata all'accessibilità pedonale.

Verificato che la somma in lunghezza dei prospetti dei vecchi edifici sul Corso Garibaldi è tuttora superiore a quella dei nuovi palazzi in arretramento, il progetto propone il riassetto dell'immagine dell'antica dimensione a mezzo di volumi destinati a commercio, artigianato e arti che propongono prioritariamente il recupero della unitarietà percettiva e di memoria della «strada». I volumi, studiati su schema modulare e tecnologie costruttive aperte sia al «provvisorio» che al «definitivo» già indicano scelte puntuali alle convergenze e incroci della sequenza lungo il Corso (Via Anfiteatro, Via Moscova, Largo La Foppa) con loro varianti calcolate sia in altezza che in profondità. Il coordinamento modulare di tali manufatti ripercorre in sintonia il ritmo di pieni e vuoti delle luci a negozio dei vecchi edifici e, scavalcando la Via Moscova, ricupera alla continuità del Corso il tratto fino al sagrato della SS. Inconronata.

E. Gentili Tedeschi, A. Caruso, F. Colombo, G. Daolio, P. De Amicis, C. Dini, F. Drugman, S. Mattia, E. Memeo, E. Robbiani, Progetto di strumenti urbanistici esecutivi, zona omogenea B2, I. I.: proposta di F. Drugman (coll. F. Premoli, L. Basso Peressut), 1981: Interventi a sistema a mezzo di avancorpi nelle aree di risulta dagli arretramenti. (I numeri indicati nella prima colonna corrispondono a quelli della planimetria).

## cubature interventi

<b>1</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	4.121	—	4.121
	produttive/ comm.li	—	—	—

<b>2</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	8.570	—	8.570
	produttive/ comm.li	1.813	—	1.813
	manuf.tipo x4	994	—	994

<b>3</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	731	—	731
	produttive/ comm.li	1.274	—	1.274
	manuf.tipo x6	—	—	—

<b>4</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	—	—	—
	servizi pubb. produttive/ comm.li	1.419	673	746
	—	—	—	—

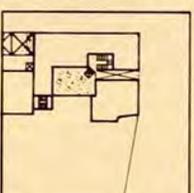
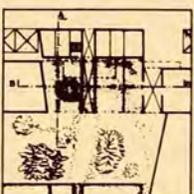
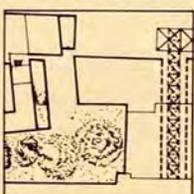
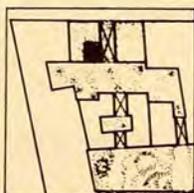
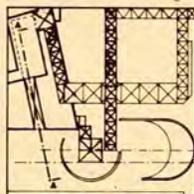
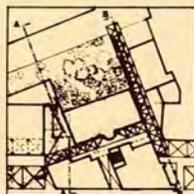
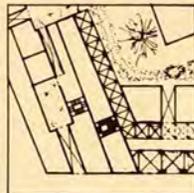
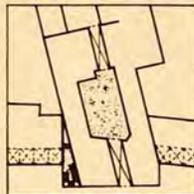
<b>5</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	14.384	3.253	11.131
	produttive/ comm.li	3.081	1.174	1.897
	—	—	—	—

<b>6</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	2.975	1.748	1.227
	produttive/ comm.li	—	—	—
	manuf.tipo x5	1.242	—	1.242

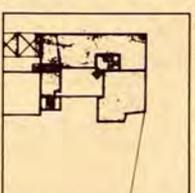
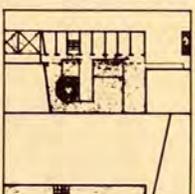
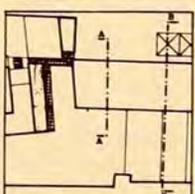
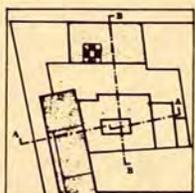
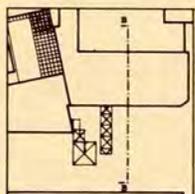
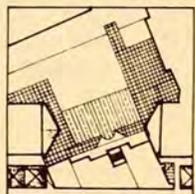
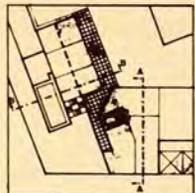
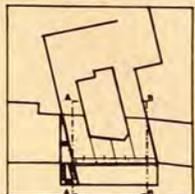
<b>7</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	8.530	—	8.530
	servizi pubb. produttive/ comm.li	2.912	—	2.912
	manuf.tipo x6	3.504	—	3.504

<b>8</b>	aggiunte	demolite	saldo	
	residenziali	1.546	—	1.546
	produttive/ comm.li	—	—	—
	manuf.tipo x	496	—	496

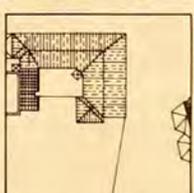
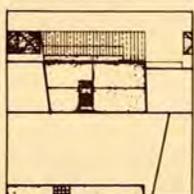
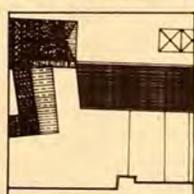
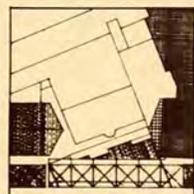
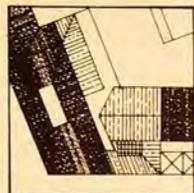
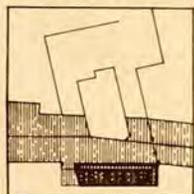
## pianta p. terra



## pianta p. tipo



## pianta copertura



sezione A-A

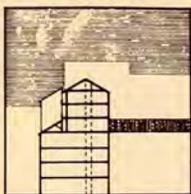
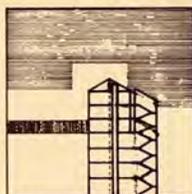
sezione B-B

prospetti

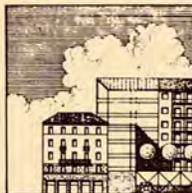
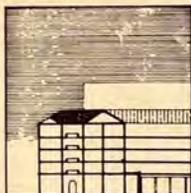
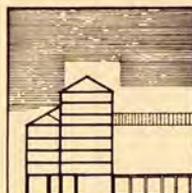
viste da sud

viste da nord

normativa

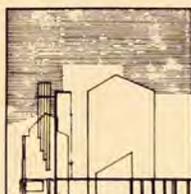
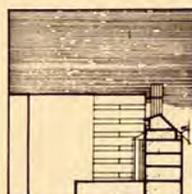


**P.P. 2**  
confermato

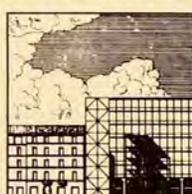
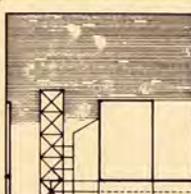
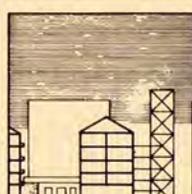


**P.Z.12**  
confermato

proposta estensione all'area  
n. 132 del catalogo delle  
proprietà comunali dest. V.G.  
PRG 78, servizi privati

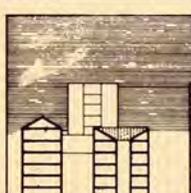


**P.R. var. al  
P.P. 8**  
confermato

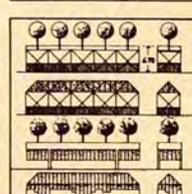
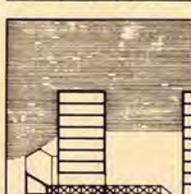
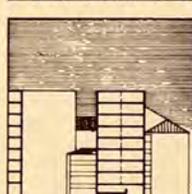


**P.Z.18**  
confermato

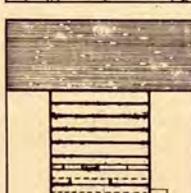
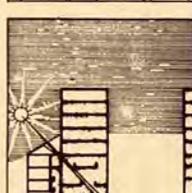
sovrano in prosecuzione  
linee di gronda dei due  
edifici contigui



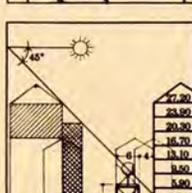
**P.Z.21**  
confermato



**P.Z.21**  
confermato



**P.Z.11**  
confermato

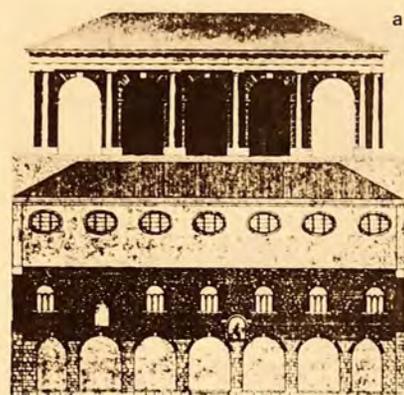


**P.R. 24**

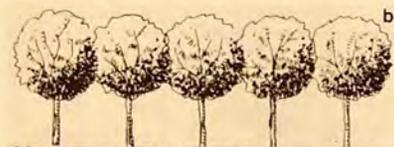
sovrano in proseguimento  
linea di gronda edificio  
adiacente in via Marsala  
rivolto su corso Garibaldi

legenda

- - - intervento su strutture esistenti
- ▣ portico esistente
- ▣ occupato in
- ▣ percorso da segna
- ▣ tetto a falda esistente
- ▣ - nuovo
- ▣ tetto piano esistente
- ▣ - nuovo
- ▣ manufatto-tipo per attività
- ▣ produttive commerciali



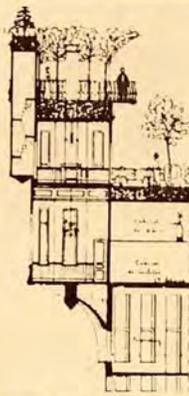
a



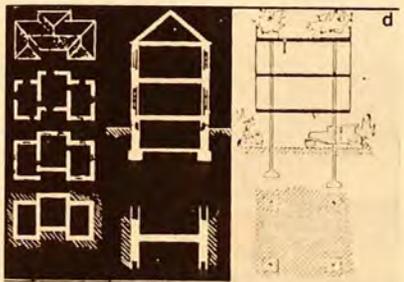
b



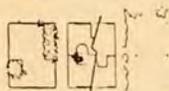
c



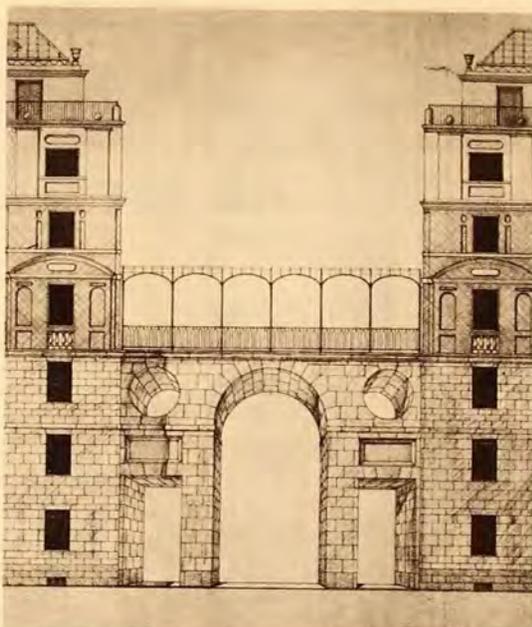
d



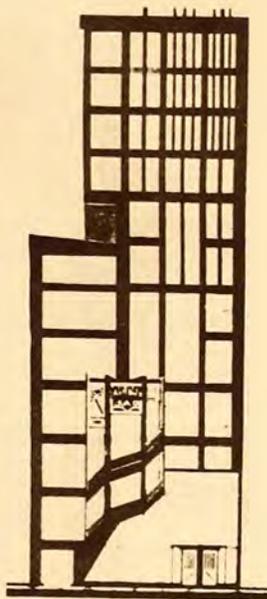
Le désastre contemporain  
ou  
la liberté totale de l'espace?



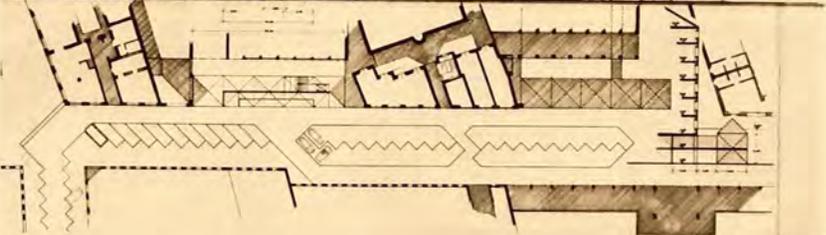
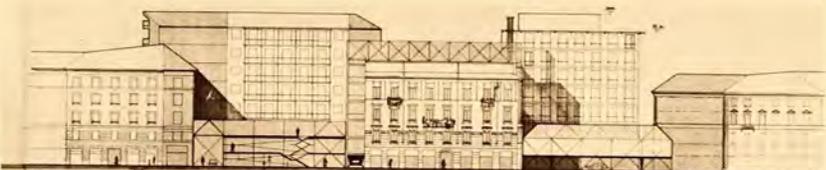
1



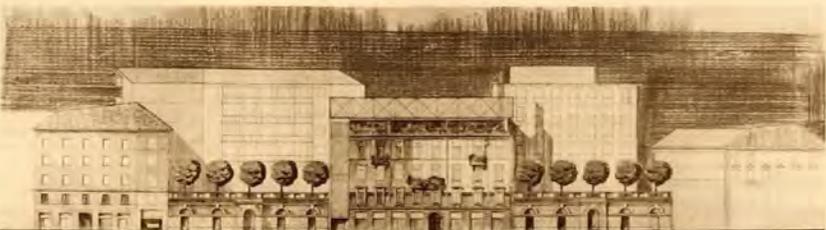
2



3



4



5

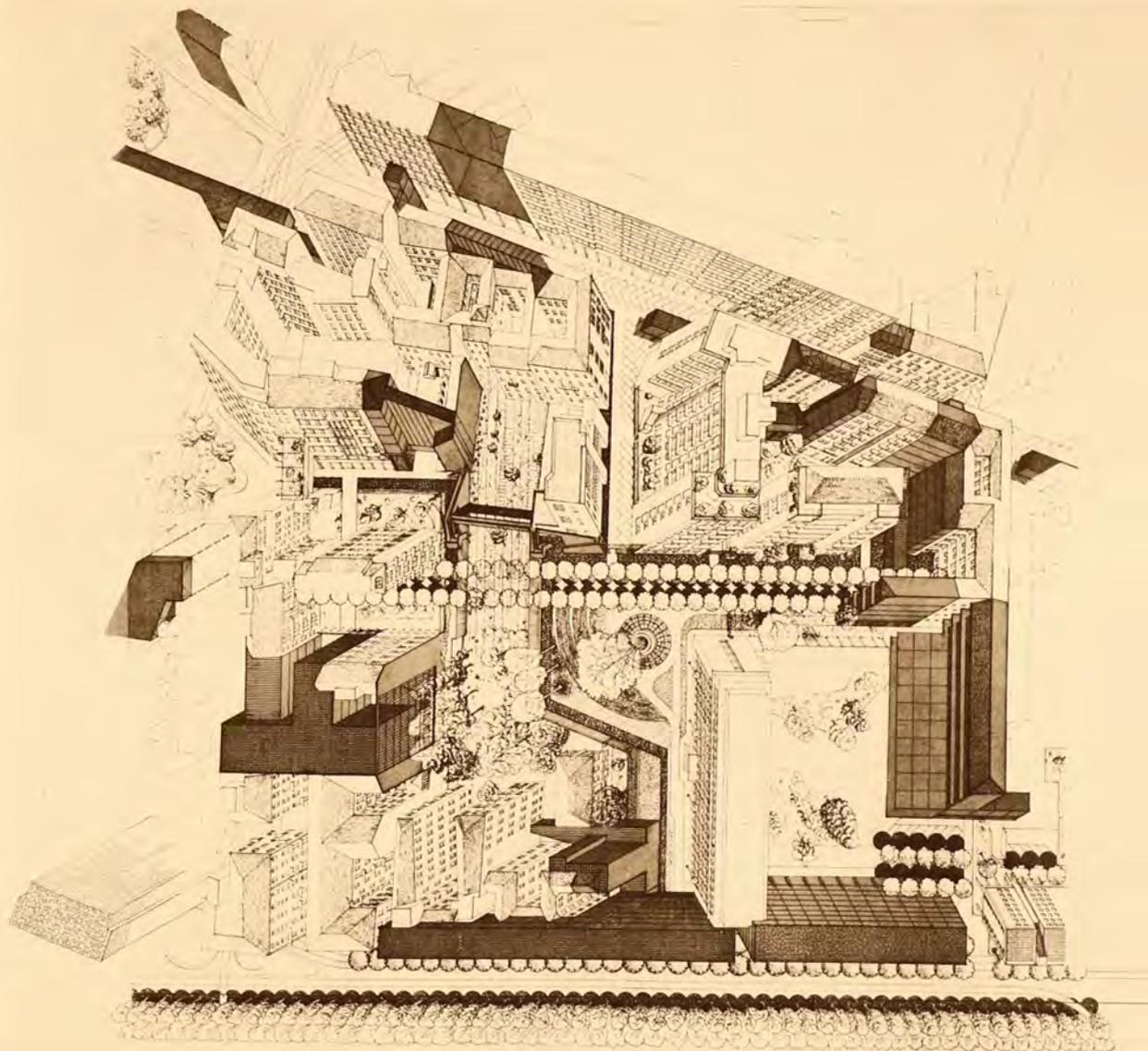


6

Milano: Quartiere Garibaldi: 1. Montaggi e riferimenti progettuali: a. L. Cagnola, Porta Ticinese, 1801-15; Palazzo della Ragione, 1228-33; facciata della «Ricetteria»; b. Casello di Porta Ve-

nezia: ipotesi di praticabilità al piano di copertura (da I. Gardella, Ipotesi di viadotto sull'asse Venezia-Buenos Aires); c. F. Hénnebique, Villa a Bourg-la-Reine, 1904; sezione della torre; d.

Le Corbusier, Case vecchie-case nuove, 1929; 2. G. Muzio, «Ca' brutta», 1922; 3. V. Vladimirov, Progetto per il Museo di Mosca Rossa, 1927. E. Gentili Tedeschi, A. Caruso, F. Colom-



7



8



9



10



11

bo, G. Daolio, P. De Amicis, C. Dini, F. Drugman, S. Mattia, E. Memeo, E. Robbiani, Progetto di strumenti urbanistici esecutivi, zona omogenea B2, 1.1.: proposta di F. Drugman

(coll. F. Premoli, L. Basso Peressut): 4. Nuovo manufatto in C.so Garibaldi 75-81: sezione, prospetto, pianta tipo; 5.6. Varianti di prospetto: prospetto neoclassico dell'Arena Civica; prospet-

to di edificio polifunzionale; 7. Esploso assometrico dell'area tra C.so Garibaldi e Via Legnano; 8.9. Via Legnano: stato di fatto e progetto; 10.11. C.so Garibaldi: stato di fatto e progetto.

## LIBRI RICEVUTI

- 7.01 ESTETICA**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Gli Annitrenta - Arte e Cultura in Italia*, mostra 1982, Milano (Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario), a cura della Ripartizione Cultura e Spettacolo del Comune di Milano, Mazzotta, Milano 1982.
- 710 URBANISTICA**  
**711.034 Storia dell'urbanistica: Rinascimento**  
(72) **MESSICO**  
Mario Sartor, *La città e la conquista - Mappe e documenti sulla trasformazione urbana e territoriale nell'America centrale del '500*, Casa del libro (Interpretazioni e documenti 1), Reggio Calabria 1981.
- 711.17 Urbanistica: Legislazione, Normativa, Amministrazione**  
(45) **ITALIA**  
Gianluigi Nigro, Giulio Tamburini, *Recupero e pianificazione urbana*, La Nuova Italia Scientifica (Aggiornamenti/12), Roma 1981.
- 711.41 Urbanistica: Città, Geografia urbana**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Città segreta. I segni nascosti di Taranto vecchia*, mostra 1981, Taranto (Castello Aragonese), catalogo a cura di Giuseppe Francobandiera e Piero Massafra, Amministrazione Comunale di Taranto e Circolo Italsider, Taranto 1981 (091) (45.755).  
Walter Gautschi, Franco Fava, *Vigevano - Guida del centro storico*, Meravigli, Vigevano 1982 (091) (45.29).  
Vittorio Ramella, *Storia della città di Vigevano*, Banca Popolare di Vigevano, Vigevano 1972 (091) (45.29).
- 719 Architettura del paesaggio: Conservazione ambientale, Centri storici.**  
(45) **ITALIA**  
Giampiero Cuppini, *Restauro a Gualtieri - Antiche fabbriche ad uso della comunità*, per iniziativa della CREI, Reggio Emilia, Panaro, Modena 1981 (45.43).
- 711.77 Pianificazione: Trasporti aerei**  
(45) **ITALIA**  
Luciano Crespi, *Lo Stato nei processi di produzione del territorio. Il modello Malpensa*, Freeman, Busto Arsizio 1982 (45.22).
- 720 ARCHITETTURA**  
**72.01 Architettura: Estetica e teoria**  
AA.VV., *La monumentalità nell'architettura moderna*, a cura di Luciano Patetta, CLUP, Milano 1982.
- Giuseppe Samonà, Guido Canella, José Ignacio Linazasoro, *L'edificio pubblico per la città*, a cura di Giovanni Testi, introduzione di Luciano Semerari, Marsilio (Polis 27), Venezia 1982.
- 72.034 Storia dell'architettura: Rinascimento**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, mostra 1980, Ostia (Fortezza ed Episcopio), catalogo a cura di Silvia Danesi, Gabriele Borghini, introduzione di Maurizio Calvesi, De Luca (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 3), Roma 1981.
- 72.035 Storia dell'architettura: Post-rinascimento, Neoclassico, Eclettismo**  
(430) **GERMANIA**  
AA.VV., *1781-1841 - Schinkel, l'architetto del principe*, mostra 1982, Venezia (Salone Napoleonico del Museo Correr), Albrizzi e Cluva, Venezia 1982.
- 72.035/.036 Storia dell'architettura: Post-rinascimento, Illuminismo, Neoclassico, Art Nouveau, Eclettismo/Moderno**  
(46) **SPAGNA**  
Ignasi Solà-Morales Rubió, *Eclettismo y vanguardia - El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Gili (Arquitectura y Critica), Barcelona 1980.
- 72.036 Storia dell'architettura: Moderno**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Pizzigoni - Invito allo spazio - Progetti e architetture - 1923-1967*, mostra 1982, Bergamo (Ex Chiesa di Sant'Agostino), a cura di Attilio Pizzigoni, Electa, Milano 1982.  
AA.VV., *Vivere architettando - Miti, valori, ideologie, fra autorappresentazione professionale e rappresentazione progettuale nel lavoro dei giovani architetti italiani formati nell'ultimo decennio*, mostra 1982, Milano (Palazzo Dugnani), a cura della Ripartizione Cultura e Spettacolo del Comune di Milano, Mazzotta, Milano 1982.  
Giovanni Muzio, *Opere e scritti*, a cura di Giuseppe Gambirasio e Bruno Minardi, Angeli (Collana di architettura), Milano 1982.  
Francesco Tentori, *BBPR - La Torre Velasca*, Abitare/Segesta (Il progetto di architettura 1), Milano 1982.
- (492) OLANDA**  
AA.VV., *J.J.P. Oud - 1906-1963*, mostra 1981, Rotterdam (Lijnbaancentrum), Clear, Roma 1982.
- 725.82 Architettura: Tipi: Teatri**  
AA.VV., *Forme scenografiche della televisione*, mostra 1981-1982, Milano (XVI Triennale, Palazzo dell'Arte), catalogo a cura di Gianfranco Bettetini, Angeli (Triennale di Milano 4), Milano 1982.
- 725.827 Architettura: Tipi: Edifici per lo sport**  
Mario Antonio Arnaboldi, *Atlante degli impianti sportivi*, Hoepli, Milano 1982.
- 727.7 Architettura: Tipi: Edifici per musei**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Il Teatro Argentino e il suo museo*, a cura di Luigi Squarzina, Officina, Roma 1982 (45.632).  
Lanfranco Binni, *Guida ai Musei della Lombardia*, a cura dell'Assessorato Enti Locali e Cultura della Regione Lombardia, Electa, Milano 1980 (45.2).
- 069.5 MUSEI: COLLEZIONI, ESPOSIZIONI**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Catalogo generale della XVI Triennale di Milano*, mostre 1979-1982, Milano (Palazzo dell'Arte), Alinari, Firenze 1982 (45.21).
- 378.972 ISTRUZIONE SUPERIORE: INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA**  
(45) **ITALIA**  
AA.VV., *Didattica per il progetto e progetto di didattica 1977-1980*, a cura di Michele Capobianco, Fratelli Fiorentino, Napoli 1982 (45.73).

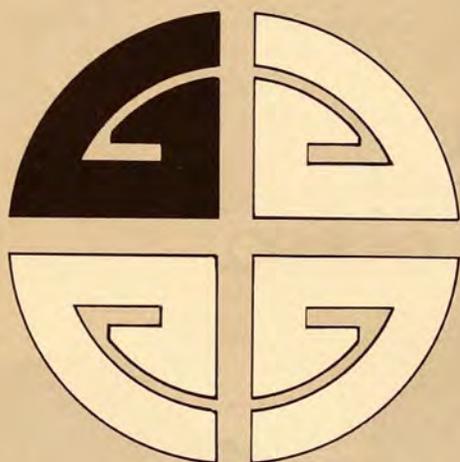


**UNA TELEFONATA  
E' IL GESTO PIU' NUOVO PER LASCIARE O RICEVERE  
UN MESSAGGIO 24 ORE AL GIORNO.**

Oggi con il telefono puoi risolvere molti problemi di lavoro, grazie alla segreteria telefonica. Qualsiasi telefono, infatti, collegato ad una segreteria telefonica, può rispondere in tua assenza, registrare i messaggi, informarti, anche a distanza, su chi ti ha cercato.

Può farti, insomma, da segretario 24 ore al giorno. Per questo una telefonata può darti sempre di più.

*Il Telefono. La tua voce*

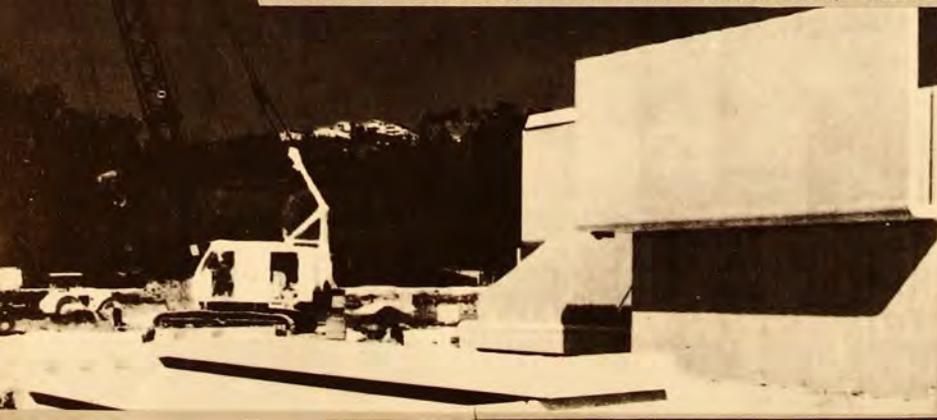


## **GRASSETTO COSTRUZIONI S.P.A.**

Sede sociale e Direzione generale: PADOVA - Riviera Paleocapa 70 - Tel. 049/660322 (cinque linee) - Telex 430119 GRASPD I

Uffici: ROMA-EUR - Viale Poggio Fiorito 27 - Tel. 06/5925646 (cinque linee) - Telex 611478 GRASRM I

Uffici: MILANO - Via Inverigo 4 - Tel. 02/3083741 (cinque linee) - Telex 331139 GRASMI I



# ANNUARI 1982

«L'Enciclopedia degli affari» migliora il suo messaggio informativo, si moltiplica e introduce nuovi mezzi pubblicitari. Parliamo degli Annuari della Seat edizione 1982 che, da questo anno, da cinque diventano dieci. Quello che nel 1981 si era già imposto come lo strumento più valido e completo per conoscere il tessuto economico del nostro Paese, si è ancora trasformato per venire incontro alle esigenze di maggiore specificità delle ricerche nel campo tecnico-commerciale. I 10 volumi raccolgono infatti, in modo ancor più organico rispetto al passato, i principali settori dell'economia nazionale, offrendo la garanzia di una copertura quantitativa elevatissima, non solo rispetto ad analoghe pubblicazioni, ma anche in confronto alla maggior parte delle riviste di settore. A questo si aggiunge la precisione e l'estrema attualità dei messaggi che vengono aggiornati automaticamente attraverso modernissimi computers, a prova di errore. La Seat, nella suddivisione dei vari settori, ha tenuto conto, sia delle esigenze informative del consultatore su prodotti e servizi che rientrano nel ciclo produttivo, sia su attività, per così dire, «accessorie» a quelle dell'azienda. Abbiamo così un volume che racchiude tutti gli operatori dei settori siderurgico e meccanico; un altro che raggruppa quanti svolgono attività produttive e di servizio nei campi elettronico, termotecnico e delle attrezzature industriali; uno, ancora, per la chimica e la medicina. Possiamo disporre inoltre di 5 volumi rispettivamente: per il credito e i servizi per le imprese; turismo e tempo libero; la agricoltura e l'alimentazione; trasporti, cartotecnica e editoria; abbigliamento ed estetica. Infine altre due monografie: una per l'edilizia e un'altra per l'arredamento. 10 volumi, dieci specialisti che raccolgono complessivamente circa 1 milione e 250 mila operatori economici italiani, ben suddivisi per settori merceologici. Ma non basta. Per rendere più facile, ma anche più utile, l'iniziativa editoriale, ogni volume è composto da più sezioni che raggruppano gli operatori, oltre che in base alle categorie merceologiche, anche a criteri geografici e, all'interno della località, secondo l'ordine alfabetico. Non sfugge, quindi, l'importanza che riveste, per chi svolge attività produttive o commerciali, la disponibilità di una mappa così dettagliata del tessuto economico dell'Italia, con tutti i dati più significativi su clienti, fornitori e concorrenti. A questo aspetto se ne aggiunge un altro non secondario. Gli Annuari della Seat 1982 costituiscono anche il veicolo migliore per le aziende che vogliono far conoscere la propria attività in un modo nuovo e più incisivo. L'inserzionista può infatti pubblicizzare, a fronte di un investimento molto contenuto, i prodotti o i servizi offerti e descrivere elementi aggiuntivi che possono rendere più facilmente reperibile l'azienda: telex, indirizzo telegrafico e casella postale. Ma c'è di più. L'inserzionista può avere a disposizione spazi più ampi attraverso i quali fornire un panorama completo, quasi una fotografia, dell'attività della sua azienda. Un'altra caratteristica tutt'altro che trascurabile, riguarda la diffusione della pubblicazione; una diffusione garantita che, con i suoi oltre 250 mila volumi inviati in Italia e all'estero a società, enti ed organismi che nel mondo economico contano, non ha eguali nel nostro Paese. Tutto quanto abbiamo illustrato, in estrema sintesi, gli Annuari della Seat 1982. 10 volumi e altrettanti «specialisti» per le aziende che vogliono tenersi al passo con i tempi.

# TuttoCittà TuttoCittà

Avere un quadro d'insieme di una città, e nello stesso tempo un dettaglio come se la nostra osservazione fosse effettuata dall'alto con un potente teleobiettivo in grado di mettere a fuoco compiutamente la vita, in ogni sua manifestazione, che nelle strade e nei palazzi quotidianamente scorre. Conoscere l'ubicazione esatta di strade, piazze, monumenti, chiese, uffici, ospedali, esercizi commerciali.

Un'impresa che, in una grande città come Roma, Milano o Torino, non potrebbe riuscire al più minuzioso e attento osservatore. Un sogno per quanti, e sono sempre di più, che per le necessità imposte dalla vita dei nostri tempi, sono costretti a cambiare il luogo di residenza per svolgere il loro lavoro. Un'impresa e un'idea che qualcuno ha pensato di realizzare centrando il bersaglio. Questo qualcuno è la SEAT, la Società editrice degli Elenchi Ufficiali degli Abbonati al Telefono che ha creato «TUTTOCITTÀ», una guida utile e completa in ogni città italiana. Una guida che quest'anno viene distribuita a tutti gli abbonati al telefono insieme ai tradizionali elenchi telefonici.

«TUTTOCITTÀ» è figlia dello STRADARIO che, nato come naturale completamento delle Pagine Gialle, per il continuo evolversi dell'organizzazione amministrativa, economica e sociale della città e per l'accresciuta esigenza di informazioni a livelli sempre più differenziati, ha subito una completa ristrutturazione. Di qui la creazione di un fascicolo nuovo e separato dalle Pagine Gialle: TUTTOCITTÀ. Un libretto che nelle nostre case terremo sicuramente sempre a portata di mano e che ci diventerà utile e familiare come la nostra più curata rubrica. La sua vita sarà relativamente breve: quella degli elenchi del telefono. Ogni anno, infatti, e senza la secatura di doverla aggiornare, ci verrà recapitata a casa con tutte le novità che nei dodici mesi precedenti nel frattempo si saranno manifestate. Ma cos'è TUTTOCITTÀ. Vediamo di spiegarlo in concreto. Il fascicolo è diviso in due parti: «L'Avanti stradario» e le vie; le notizie e le piantine dettagliate. «L'Avanti stradario» è la principale innovazione dell'iniziativa editoriale ed è stata quella che poi ha reso necessaria la realizzazione di «TUTTOCITTÀ». In esso si può trovare veramente ogni informazione; dalla più importante a quella persino curiosa, a testimonianza della straordinaria capillarità dell'indagine. Potremo così raggiungere il più vicino centro di soccorso sanitario, la fermata dell'autobus o il parcheggio di taxi più comodi, la scuola meno distante da casa per i nostri figli, le farmacie notturne, le parrocchie, gli uffici pubblici giudiziari e finanziari. Potremo sapere in anticipo, dove fare quei benedetti certificati e documenti che sempre più ci vengono richiesti e come se già non bastasse così, questa guida, facile e sicura, ci consentirà anche di sapere persino, dove si trova la piscina più vicina per imparare ad esempio il nuoto subacqueo. Insomma, leggendo questa parte che in sommario va sotto il titolo di «Conosci la tua città», sembra quasi che qualcuno ci prenda per mano e ci accompagni con sicurezza nel labirinto dei grandi centri urbani. E vediamo gli altri elementi di questo fascicolo. C'è una vecchia conoscenza: l'elenco delle strade con il richiamo alla carta topografica della città, a quella particolare di quartiere, con altre dettagliate e utili notizie. Poi, ancora una novità: la pianta della città con l'indicazione delle principali vie di accesso, i caselli autostradali, le strade statali e le stazioni ferroviarie. È questo, senza dubbio, uno strumento che ci servirà anche quando, per lavoro o per trascorrere qualche ora serena, dovremo lasciare la città. Il tutto è poi corredato come sempre da alcuni spazi pubblicitari utili sia al consumatore sia all'inserzionista. Questo, e non è poco, è TUTTOCITTÀ, una guida del tutto originale per conoscere meglio e senza affanni i mille rivoli che formano la nostra vita quotidiana.



## il gruppo stet

### per le telecomunicazioni e l'elettronica

**Softe** - Approvvigionamento di capitali sui mercati internazionali

**Saiat** - Attività nei settori finanziari e di intermediazione assicurativa



**Slp** - Esercizio del servizio telefonico nazionale in concessione

**Italcable** - Servizi di telecomunicazioni internazionali ed intercontinentali

**Telespazio** - Esercizio in concessione di servizi commerciali di telecomunicazioni via satellite ausiliari per la gestione dei sistemi e speciali per il telerilevamento

**Italtel** - Ricerca, produzione e commercializzazione di apparecchiature e sistemi di telecomunicazioni

**Selenia** - Sistemi per controllo traffico aereo, sistemi di difesa terrestre, navale ed aerea, sistemi per satelliti di ricerca scientifica e di telecomunicazioni, sistemi di telecomunicazione e informatica distribuita

**Vitroselenia** - Infrastrutture di supporto militare e aeroportuali

**Elettronica San Giorgio**

**Elsag** - Sistemi controllo armi, sistemi di controllo e regolazione, sistemi di meccanizzazione postale, controlli numerici, sistemi di riconoscimento e informatici

**Siemens Data** - Commercializzazione, assistenza tecnica e sistemistica dell'hardware e software di impianti EDP

**Italdata** - Produzione di apparecchiature per l'elaborazione elettronica dei dati con attività di ricerca nella telemicroinformatica

**Sgs-Ates** - Ricerca, produzione e vendita nel settore dei componenti elettronici attivi e dei sistemi e sottosistemi elettronici

**Cseit** - Ricerca avanzata del Gruppo nel campo delle telecomunicazioni

**Sirti** - Progettazione, installazione e manutenzione di impianti di telecomunicazioni

**Sts** - Progettazione, fornitura e installazione di stazioni ter-

rene per telecomunicazioni via satellite, sistemi e sottosistemi ad essi associati

**Seat** - Pubblicazione degli elenchi telefonici ufficiali italiani, delle pagine gialle e degli annuari

**Ilte** - Stampa degli elenchi telefonici, periodici, cataloghi e pubblicazioni diverse

**Sat** - Stampa rotocalco di riviste ad alta tiratura

**S.s.g.r.r.** - Formazione e aggiornamento professionale di quadri superiori nei settori delle telecomunicazioni e dell'elettronica nell'ambito del Gruppo

**Consultel** - Studio, progettazione, consulenza e assistenza tecnica nel campo delle telecomunicazioni e dell'elettronica

**Sarln** - Servizi ausiliari (ricerche di mercato, editoria, pubblicità) e ricerca informatica (banche dati, videoinformazione, centro servizi)

# La ELSAG:

## una realtà dell'Industria elettronica italiana nel campo dei controlli di processo

Una lunga tradizione contraddistingue la ELSAG nel campo dei controlli automatici. Il patrimonio di competenze e conoscenze acquisite è basato su esperienze che risalgono ai primi decenni del secolo, mentre le capacità di base nel settore dei controlli di processo, nel senso più comune del termine, iniziano a svilupparsi negli anni '50. Alla fine degli anni '60 la Divisione Servosistemi ed elettronica della SAN GIORGIO, avendo via via acquistato maggiore importanza, in correlazione con l'applicazione dell'elettronica ad un sempre più ampio spettro di prodotti, diviene un'azienda con competenze e attribuzioni specifiche. Nasce così la ELSAG, ultima discendente della vecchia SAN GIORGIO fondata nel 1905.

La ELSAG, con le competenze fin qui acquisite, si pone all'avanguardia nel campo dei controlli automatici dei processi industriali.

Quando si parla di processi industriali controllati automaticamente, si pensa subito ai grandi processi di tipo chimico, petrolchimico, siderurgico, cartario; questi infatti sono stati i primi a beneficiare del controllo automatico eseguito per mezzo di elaboratori elettronici in quanto l'alto costo del calcolatore, alle sue prime apparizioni negli anni cinquanta, ne permetteva l'utilizzazione solo in impianti molto grandi e di notevole valore; impianti per i quali fermate e cattiva qualità del prodotto finale si ripercuotono sul risultato economico dell'azienda.

I rapidi progressi, iniziati negli anni cinquanta, nell'elettronica ed in particolare nei calcolatori hanno reso possibile l'estensione dell'uso degli elaboratori elettronici per il controllo di quasi tutti i processi industriali, semplici o complessi che siano.

L'avvento del minicalcolatore e più recentemente quello del microelaboratore hanno rivoluzionato la metodologia dei sistemi di controllo automatico la cui teoria è attualmente fondata sui concetti di controllo decentralizzato e supervisione centralizzata.

In linea con gli sviluppi indicati la ELSAG dispone oggi di ampie competenze e riconosciute capacità nei seguenti settori di applicazione:

- Sistemi di controllo dei processi di produzione di energia elettrica
- Sistemi di controllo dei processi di fabbricazione meccanica
- Sistemi di automazione del trattamento delle corrispondenze
- Sistemi di riconoscimento di forme applicati ai servizi

La ELSAG è l'unica società nazionale in grado di offrire l'intera gamma degli apparati necessari per l'automazione e la regolazione delle centrali elettriche, ed in particolare sistemi di controllo di turbina e di caldaia e sistemi di supervisione dell'intera centrale elettrica.

In questo tipo di processi il controllo dei singoli componenti viene eseguito in maniera decentralizzata ma, se necessario, anche integrando fra loro gli apparati di controllo, come ad esempio quelli di caldaia e turbina.

I singoli apparati di controllo ed i complessi che compongono l'impianto vengono inoltre collegati centralmente ad un Sistema di Supervisione (SACS) che acquisisce ed elabora i segnali provenienti dall'impianto (pressione e temperatura nella caldaia, velocità di rotazione della turbina, ecc.) al fine di presentare agli operatori lo stato della centrale, segnalare eventuali anomalie e guidare l'esecuzione delle manovre più complesse (ciclo accensione caldaia, avviamento automatico turbina, ecc.).

Le capacità della Divisione Sistemi di Controllo e Regolazione si estendono anche ai sistemi di telecomando e di distribuzione dell'energia elettrica ed a sistemi per la gestione automatica dei processi di prove di laboratorio per apparecchiature elettriche per media tensione.

Operare nel settore significa conoscenza dei processi da controllare e dei relativi requisiti operativi, capacità di configurare sistemi di regolazione, capacità di integrare propri sistemi con molti tipi di elaboratori, capacità di sviluppare apparati elettronici per raccolta dati ed unità di interfaccia non standard.

Un altro affascinante campo nel quale la ELSAG può vantare da anni risultati di rilievo è quello dell'automazione dei processi di fabbricazione.

La Divisione Sistemi a Controllo Numerico per Macchine Utensili, che ha acquisito in questo campo una lunga

esperienza di progettazione, fabbricazione e assistenza tecnica di controlli numerici a calcolatore, possiede una profonda conoscenza delle problematiche della produzione meccanica e più in generale della fabbricazione industriale che la proietta a sicuri passi verso il futuro di questo settore.

Infatti essa possiede ampie competenze in fatto di Controlli Numerici a Calcolatore (CNC), sistemi per la programmazione automatica (MODAPT) delle lavorazioni a C.N., sistemi per il controllo diretto di più macchine a C.N. (DNC), sistemi per la progettazione, assistita da calcolatore, di parti meccaniche ed elettroniche (CAD), sistemi robotici. Tutti questi sistemi rappresentano oggi prodotti commercialmente significativi per se stessi, ma vengono considerati in ELSAG anche quali componenti fondamentali della futura "Fabbrica Automatica".

Questa, che sarà una realtà alla fine degli anni 80, beneficerà della più grande integrazione fra le funzioni, svolte in modo completamente automatico, di progettazione, produzione e movimentazione di materiali, gestione dei magazzini. Il sempre più stretto connubio fra Elettronica Industriale ed Informatica ed il loro incessante sviluppo nelle applicazioni relative alla produzione meccanica (si prevede un incremento del 40% annuo delle applicazioni di "progettazione assistita da calcolatore") tradurranno in realtà quella che ai non addetti ai lavori sembra attualmente fantascienza. Il controllo automatico del processo industriale, considerato nella sua globalità, attualmente caratteristico solo dei processi siderurgico e petrolchimico, diverrà sempre più diffuso, permettendo il miglioramento della qualità e l'aumento della produttività.

La ELSAG è già attivamente impegnata verso questi obiettivi con i gruppi di Ricerca della Divisione Sistemi a Controllo Numerico e del Servizio Ricerca Centralizzata che concorrono allo sviluppo dei più sofisticati sistemi robotici: questi ultimi, in tale attività, utilizzano le competenze acquisite nei campi del "Pattern Recognition" e dell'"Intelligenza Artificiale" per dotare i sistemi robotici in sviluppo di capacità sensoriali e di

“intelligenza” attraverso l'estrazione ed elaborazione elettronica delle immagini, l'analisi di scena, il riconoscimento di configurazione e di messaggi vocali.

Le conoscenze nel campo del “Pattern Recognition” sono bagaglio oltre che del Servizio Ricerca Centralizzata anche della Divisione Sistemi di Riconoscimento ed Informatici, che realizza avanzati sistemi di multielaborazione (EMMA) ed il relativo software per le più sofisticate applicazioni nel campo del riconoscimento delle configurazioni.

A titolo di esempio citiamo l'ormai noto SARI (Sistema Automatico Riconoscimento Indirizzi) utilizzato non solo dall'Amministrazione Postale Italiana ma anche da quelle Francese ed Americana.

E ancora sistemi di riconoscimento per documenti e della voce. Il SARI capace di leggere fino a 40.000 indirizzi all'ora è però solo uno dei componenti di un impianto postale. La Divisione Sistemi per la Meccanizzazione Postale, sfruttando le conoscenze acquisite riguardo ai requisiti operativi del servizio postale oltre che le già citate capacità aziendali nella progettazione di sistemi complessi e di apparati di controllo automatico, realizza una linea completa di sofisticate macchine operatrici per la manipolazione e la movimentazione ad alta velocità di oggetti postali o simili (Lettere, Cartoline, Stampe, Pacchetti, ecc.).

A differenza dei prodotti delle altre divisioni questi sono sistemi completi in quanto provvedono all'esecuzione del processo oltre che al relativo controllo.

In questo campo quindi l'Azienda riveste il ruolo di fornitrice diretta non solo dei sistemi elettronici di controllo, ma anche dell'intero processo.

Qui il processo, anche se può apparire inconsueto chiamarlo così, consiste principalmente nella ripartizione delle Lettere in funzione della loro destinazione finale e sostituisce quel lavoro eseguito dagli operatori postali che in più fasi inserivano in apposite caselle le lettere una ad una.

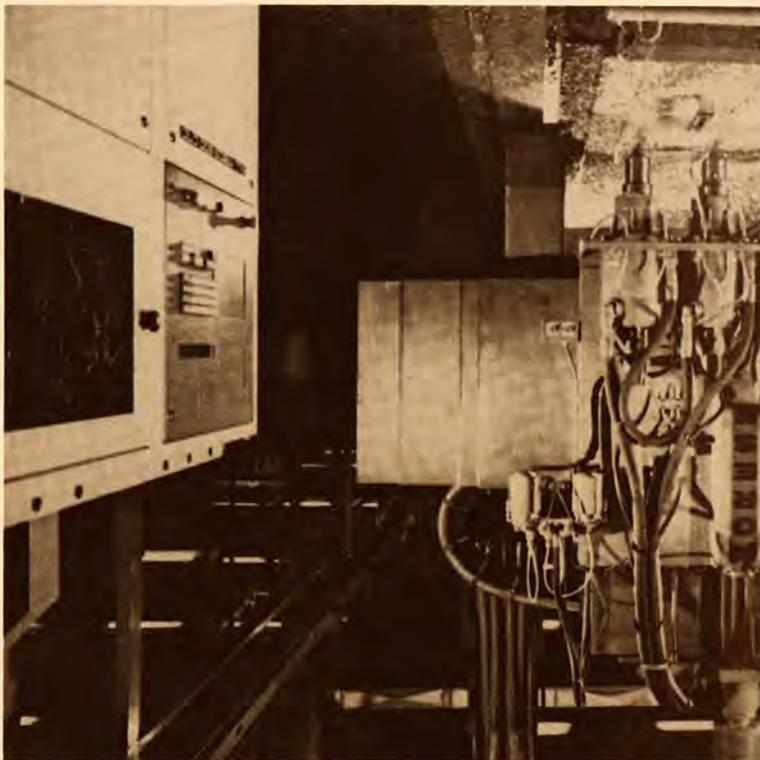
L'integrazione fra l'impianto cioè l'insieme delle varie macchine ed il sistema di controllo, che in questo caso è pressochè indispensabile, permette un'ottimizzazione del processo (minimizzazione dei tempi, massimizzazione delle prestazioni) altrimenti non ottenibile.

La lettera che esce dal sacco postale ed entra, attraverso la prima macchina dell'impianto, nel processo di lavorazione (preparazione, codifica, smistamento), viene seguita dal sistema di controllo durante le varie fasi e portata in breve tempo, al termine del ciclo pronta per essere inserita, insieme ad altre dirette alla stessa destinazione, in un altro sacco postale.

Anche in questo campo le prospettive di sviluppo della divisione seguono gli indirizzi aziendali ponendosi quali obiettivi fondamentali quello di una sempre maggiore automazio-

ne proprie risorse per lo sviluppo di sistemi di Posta Elettronica che può essere considerata come l'evoluzione più naturale del tradizionale servizio delle corrispondenze postali e insieme una fra le più promettenti applicazioni delle moderne tecniche delle comunicazioni e dell'informatica.

Questo futuro servizio, che in alcuni paesi è già attuale ma a livello sperimentale o di “protosistema”, permetterà di ridurre praticamente a zero il tempo di trasmissione dei messaggi scritti sotto forma delle tradizionali lettere.



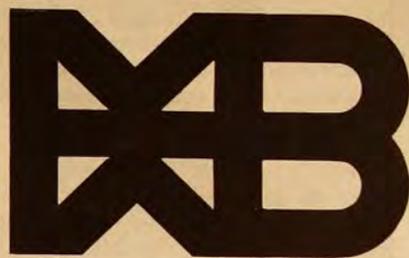
Controllo numerico MACS 500 CNC

ne del processo di lavorazione delle corrispondenze e di una più vasta integrazione fra macchine operatrici e sistemi di controllo. L'esperienza così acquisita viene inoltre sfruttata per la progettazione e la realizzazione di sistemi sempre più complessi dotati di controlli sofisticati nel più vasto campo del Material Handling e della gestione operativa di una rete di impianti svolgenti lo stesso servizio. Si profila ormai all'orizzonte l'avvento della Posta Elettronica che rappresenta, almeno per ora, il massimo dell'automazione previsto per il servizio postale. La ELSAG già da tempo impe-

Da quanto fin qui detto si può comprendere come la ELSAG, valida realtà dell'industria elettronica italiana, sia proiettata verso un futuro di ampie prospettive, ispirata da obiettivi di realizzazione di sempre migliori sistemi di automazione attraverso la tecnica dei controlli multiprocesso basandosi sull'ampia esperienza fin qui acquisita e sfruttando le notevoli risorse di Ricerca e Sviluppo presenti al suo interno.

E questa proiezione verso il futuro si basa sulla sinergia aziendale che si ottiene fondendo insieme esperienza, capacità realizzative e competenze nella ricerca scientifica finalizzata.

**Impresa Generale Costruzioni  
MBM MEREGAGLIA s.p.a.**



**Edifici civili e industriali  
tradizionali e prefabbricati**

**Opere speciali  
in cemento armato**



*Palazzo per uffici a Milanofiori*

**Uffici e stabilimento:**

**20090 Trezzano sul Naviglio (Milano) via Rosselli**

**tel.: 44.51.651 (8 linee); telegr.: MBM Trezzano sul Naviglio; telex: 321007 MBM I**

# Il libro delle soluzioni.

Basta guardare alla voce giusta: giardinaggio, fabbri ferrai, falegnami, moquette, porte pieghevoli, traslochi ecc.

Tra le 1760 categorie c'è quella che cercate. Nella categoria che cercate c'è la soluzione al vostro problema. E sicuramente la migliore delle soluzioni possibili, perchè potete scegliere non tra due o tre, ma tra tutte le soluzioni della città. Fare una piccola rosa di candidati

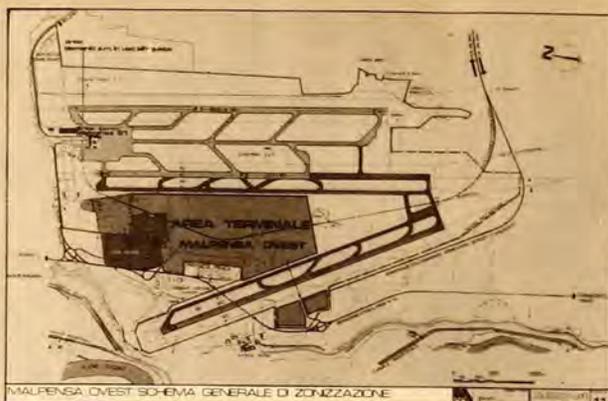
è un'operazione veloce: i più vicini, i più grandi, i più piccoli. Insomma quelli che vanno bene a voi. Poi basta qualche telefonata e subito scoprite chi è il più fornito, il più economico, il più disponibile, il più adatto. Cioè avete trovato proprio quello che vi serve alle migliori condizioni e nel minor tempo possibile. Pippo Baudo è d'accordo: è il libro delle soluzioni.

**Pagine Gialle.**  
**Consulti, confronti,**  
**scegli,**



# PIANO REGOLATORE GENERALE

## MILANO-MALPENSA



La SEA — Società p. Az. Esercizi Aeroportuali — ha svolto una prima indagine di approfondimento verso la definizione di un nuovo piano attuativo di potenziamento dell'aeroporto di Malpensa che, avendo Linate esaurito ogni possibilità di espansione, resta l'elemento determinante per risolvere il problema del trasporto aereo gravitante su Milano a medio-lungo termine.

Essa tiene debitamente conto anche dei contributi emersi a conclusione del lungo processo di analisi critica di cui sono stati oggetto negli anni scorsi i progetti redatti all'inizio degli anni 1970, nonché dei nuovi, sostanziali elementi di informazione e di valutazione relativi al «sistema aeroportuale milanese», quali conseguono dalle indicazioni ufficialmente sancite dal Governo e dalla Regione Lombardia in materia di politica nazionale di trasporto aereo e di pianificazione del territorio regionale.

Scopo dell'indagine è appunto quello di individuare le linee direttrici più adeguate per il potenziamento a breve e medio termine dell'aeroporto della Malpensa, essendo stati assunti come fondamentali i seguenti dati di fatto:

- ruolo di Malpensa come secondo scalo intercontinentale italiano;
- nuove previsioni di traffico, aggiornate in base a valutazioni più realistiche, tenendo conto anche del futuro trasferimento di quote di traffico internazionale da Linate a Malpensa, corrispondentemente alle nuove esigenze aeree ed ai limiti di capacità dello scalo di Linate;
- massima tutela dei valori ecologici ed ambientali e contestuale mantenimento o miglioramento delle condizioni di sicurezza del volo e di economia gestionale dell'aeroporto;
- integrazione del Piano Regolatore Aeroportuale con i piani di sviluppo (urbanistico, sociale e viabilistico) della Regione Lombardia, per quanto attiene al suo interfaccia col territorio circostante.

Per quanto riguarda il Piano Regolatore di Malpensa si sono da un lato considerate le previsioni di traffico effettuate, che impongono scelte per il medio periodo, ma si è data pari importanza ad alcuni aspetti ambientali ed in parti-

colar modo all'inquinamento acustico ed ai rischi di sorvolo di zone abitate che impongono scelte e interventi immediati.

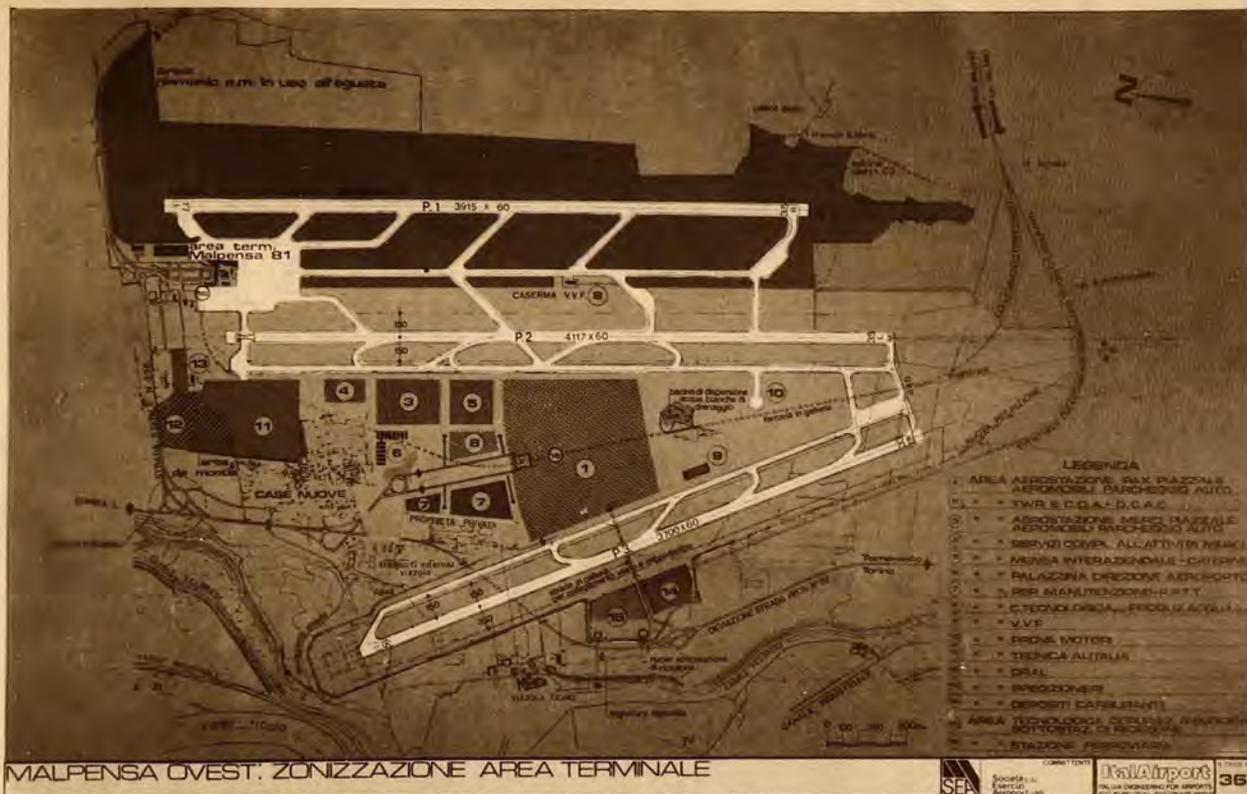
Si è cercato quindi di individuare una soluzione che ottemperasse a entrambi questi ordini di problemi e che ha portato a un nuovo schema di Piano Regolatore, articolato sui seguenti punti fondamentali:

- costruzione di una nuova pista (P3) ad ovest della P2 attuale ruotata di circa 21° e 10' rispetto ad essa;
- prolungamento verso sud della pista P2;
- costruzione di un nuovo sistema di vie di rullaggio;
- costruzione di una nuova area terminale nella zona compresa fra la P2 e la P3;
- riconversione dell'area terminale esistente ad attività integrative o di supporto;
- utilizzazione della P1 solo come pista sussidiaria e per l'aviazione generale.

La nuova pista P3 verrebbe destinata ai decolli (verso Nord), mentre gli atterraggi avverrebbero sulla P2 (da Sud). (La distanza fra le testate Sud delle piste P2 e P3 sarà tale da permettere circuiti indipendenti per traffico I.F.R. con specializzazione delle piste).

In tal modo verrebbero eliminati in grandissima parte i problemi di inquinamento acustico e di rischi di sorvolo di centri abitati. Le traiettorie di salita al decollo si svilupperebbero lungo l'asse del Ticino sopra aree pressoché disabitate e non si avrebbe più sorvolo e l'inquinamento su Somma Lombardo e i Comuni vicini (ad Est). Le traiettorie di atterraggio sarebbero più ad Est di quelle attuali e insisterebbero su aree prettamente agricole eliminando il rumore su Lonate P. e Ferno.

I benefici derivanti da tali soluzioni sarebbero tali che anche aumentando di parecchie volte il traffico attuale si avrebbe sui maggiori centri abitati un inquinamento notevolmente inferiore a quello che si verifica oggi. Gli interventi infrastrutturali ipotizzati permettono quindi di risolvere — per quanto possibile — il problema fondamentale del rumore e della sicurezza.



La localizzazione e la costruzione di una nuova area terminale tra la P2 e la nuova P3 va vista invece in funzione della necessità di smaltire i futuri volumi di traffico non più sopportabili dall'attuale aerostazione anche ampliata. Si verrebbe così a creare un sistema estremamente organico con area terminale baricentrica e piste specializzate, con conseguenti percorsi ridotti degli aeromobili e massima fluidità nella movimentazione al suolo.

La soluzione di Piano Regolatore prospettata deriva infine per molti aspetti dallo studio operativo delle procedure di volo impostate e definite sulla base della massima sicurezza e della riduzione del rumore al suolo.

Nelle sue linee di principio, la zonizzazione generale della nuova area terminale ovest comprende:

- sistema viario di collegamento alla strada statale n° 336 (Somma Lombardo-Gallarate) e alla strada provinciale n° 52 (Somma Lombardo-Tornavento); rete di smistamento interna, parcheggi;
- collegamento ferroviario interrato lungo la bisettrice dell'angolo formato dalle due piste ed eventuale asta per il deposito carburanti;
- nuova aerostazione passeggeri e piazzale aeromobili (Apron and terminal complex) (zona 1);
- blocco tecnico e torre di controllo (zona 2);
- nuova aerostazione merci e piazzale aeromobili (zona 3);
- servizi complementari all'attività merci (zona 4);
- zona per mensa interaziendale, catering, ecc. (zona 5);
- zona direzionale (zona 6);
- zona per servizi manutenzione e per attività integrative (zona 7);
- centrali tecnologiche (zona 8);
- zona tecnica Alitalia (zona 11);
- zona ricreativa (zona 12);
- area spedizionieri e manutenzione (zona 13);
- deposito carburanti (zona 14);
- area tecnologica (zona 15).

L'elemento risolutivo chiave per ciò che attiene i collegamenti con Malpensa è senza dubbio l'allacciamento ferroviario. Considerando però quelli che saranno i volumi di traffico a Malpensa anche negli anni 1990 non pare ragionevolmente proponibile la creazione di un servizio su ferro ad uso esclusivo dell'aeroporto con treni diretti da Milano e soluzioni avveniristiche (monorotaia di Tokio); risulta viceversa particolarmente interessante un tipo di collegamento integrato con la rete locale delle Ferrovie Nord Milano che serva sia l'utenza per l'aeroporto, sia la domanda di spostamenti locali tra i vari comuni, articolando opportunamente frequenze e fermate dei treni. Al beneficio per l'aeroporto si sommerebbe il beneficio per vaste aree del territorio.

Per quanto riguarda la viabilità, gli interventi sarebbero relativamente limitati. Oltre a costruire gli svincoli e alla regolamentazione viaria in prossimità dell'aeroporto, sarebbe solamente necessario ristrutturare la SS 336 (superstrada) del resto in condizioni del tutto precarie e insicure.

Poiché in vista del collegamento ferroviario, il traffico creato dall'aeroporto che inciderà sulla viabilità sarà abbastanza limitato, la ristrutturazione viaria andrà vista non solo come beneficio dell'aeroporto, ma anche delle comunità limitrofe.

La risoluzione del problema di Malpensa si pone come condizione essenziale perché il trasporto aereo a Milano e nel Nord Italia non degradi in maniera irreversibile.

Il collegamento aereo rappresenta un elemento fondamentale nel processo di sviluppo di una nazione industrializzata e il sistema aeroportuale di Milano, in quanto afferente ad un bacino che è trainante per l'intero Paese, riveste un'importanza che è ancora più particolare.

I benefici indotti in tal senso da un sistema aeroportuale capace di favorire e assecondare lo sviluppo economico generale, travalicano pertanto gli ambiti comprensoriali e regionali e investono tutta la nazione.

# Quattro miliardi fra topi e ratti: quanto la popolazione della terra!

*malattie — sottratto cibo a 200 milioni di persone  
— che fare — quali prodotti usare*

Quattro miliardi di topi in tutto il mondo: un numero impressionante, destinato a crescere in modo vertiginoso entro pochissimi anni. Perché ci si deve preoccupare?

Forse non tutti sanno quali sono le tragiche conseguenze di questa presenza.

Malattie gravissime, infezioni cutanee, una perdita netta di alimenti pari a 33 milioni di tonnellate.

tolgono cibo a più di 200 milioni di persone ogni anno.

Che fare allora? Come difendersi da questi pericolosi nemici della collettività?

Non si deve dimenticare che, sospettosi per natura, i topi vivono in un continuo stato di all'erta e di conseguenza difficilmente si fanno sorprendere.

Inoltre, grazie alla loro straordinaria prolificità riescono a rifarsi molto facilmente delle perdite subite.

(Pensate, in un anno una sola coppia produce fino a 500 topi!!).

Detto questo, risulta più chiaro perché è necessario affrontare questo pericolo in modo razionale mettendo a punto una lotta seria e programmata.

Inutile pensare di dare battaglia ai roditori con strumenti primitivi e rudimentali come le trappole o il vischio...

È necessario affrontarli con prodotti sofisticati e potenti, studiati appositamente per batterli definitivamente: i rodenticidi.

Formulati contenenti principi attivi caratterizzati da azione tossica specifica verso varie specie di ratti, topi, ecc...

Già da molto tempo le aziende più sensibili a questo problema hanno messo a punto diversi tipi di prodotti che si differenziano fra di loro per caratteristiche e proprietà, ma che a grandi linee sono molto simili.

Si tratta di prodotti specifici detti "anticoagulanti" che hanno la proprietà di far morire il ratto non sul luogo della ingestione, ma bensì all'aria aperta.

Fra questi segnaliamo "Ratak", un moderno rodenticida messo di recente sul mercato dalla Ici Solplant, in grado di distruggere ratti e topi compresi quelli resistenti ai comuni anticoagulanti.

La lotta ai topi è una cosa seria, ed è giusto affrontare questo pericolo in modo serio e scientifico.



*Il manifesto qui riportato fa parte della campagna pubblicitaria di Pubblicità Progresso.*

Ogni ratto insomma divora dai 12 ai 18 Kg. di cibo all'anno.

Senza contare gli alimenti inquinati e resi quindi inutilizzabili dai suoi escrementi: 150 Kg. l'anno.

Recenti calcoli hanno dimostrato che i topi

# **LOTTERIE NAZIONALI**

***MILIARDI  
DI PREMI***

**AGNANO**

**MONZA**

**MERANO**

**ITALIA**



**Ministero delle Finanze - Direzione Generale Entrate Speciali  
S.F.I.M.I. S.p.A. Gestione Lotterie Nazionali**

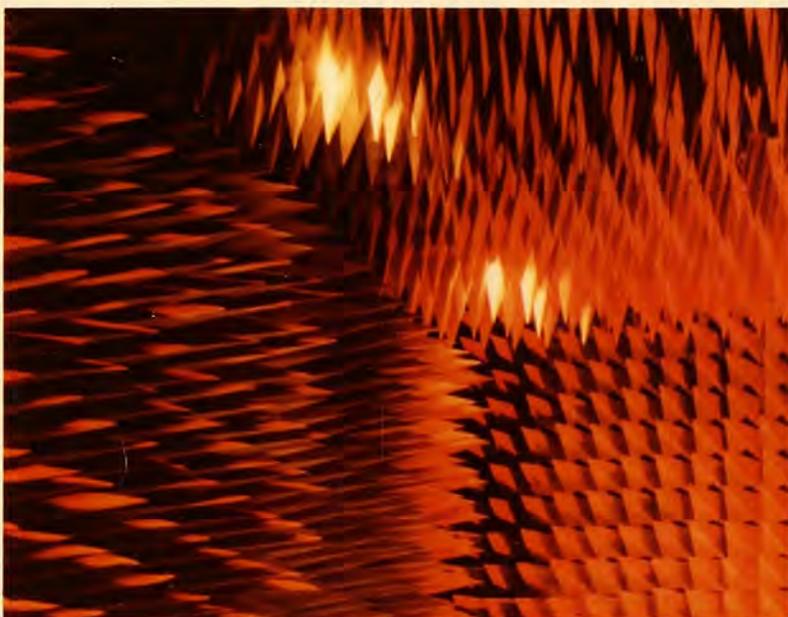
---

# SELENIA

---

# LA NUOVA CULTURA ELETTRONICA

---



Selenia opera da una piattaforma alta:  
trent'anni di esperienza  
nelle scienze elettroniche, cresciute col secolo.  
Più intensa, più complessa, più problematica  
è diventata l'esistenza  
e Selenia risponde alla sfida  
organizzando le risorse informative dell'elettronica  
in sistemi di superiore affidabilità:  
nel controllo del traffico aereo,  
nella difesa, nella conoscenza  
e utilizzazione dello spazio extraterrestre,  
nelle telecomunicazioni,  
nell'informatica distribuita.

Selenia, industria italiana,  
dà alla sistemistica elettronica  
una dimensione culturale più avanzata.

Sistemi per il controllo del traffico aereo. Sistemi di difesa terrestre, navale e aerea.  
Sistemi per satelliti di ricerca scientifica e telecomunicazioni. Sistemi di telecomunicazioni e di informatica distribuita

---

**SELENIA**

SOCIETÀ DEL GRUPPO IRI-STET