

Il Museo: Storia di un corpo e delle sue Funzione

Mauro Tinti ⁽¹⁾

Sintesi: Il saggio propone uno studio del museo dal punto di vista storico, dalla sua nascita in Occidente, fino all'epoca attuale, attraverso tutte le trasformazioni architettoniche, allestitivo, di significato e di funzione, che esso ha attraversato.

Ripercorrere la storia del museo almeno nelle sue vicende salienti - dalle *Wunderkammer* rinascimentali, passando attraverso i grandi musei neoclassici fino alle innovazioni novecentesche e gli sconvolgimenti del *Beaubourg* - soffermandosi su alcuni esiti particolarmente significativi, è infatti indispensabile per arrivare a comprendere la dinamica tra le sue diverse componenti man mano che emergono e si definiscono nel corso dei secoli: conservazione e tutela, accessibilità e fruizione, fisionomia e identità.

Parole chiave: Museo - Storia - Corpo - Funzione - Documenti - Significati - Memoria collettiva

[Resúmenes en castellano y en inglés en la página 53]

⁽¹⁾ **Mauro Tinti** Scenografo e costumista. Nasce a Certaldo (Firenze) nel 1974. Dal 1997 al 1999 frequenta per due anni i corsi di scenografia presso l'*Accademia delle Belle Arti* di Bologna. Dal 1995 al 1999 è caporedattore della rivista di cinema "Voci Off" per la quale segue i festival di Venezia, Berlino e Cannes. In seguito scrive diversi saggi per i cataloghi delle seguenti mostre organizzate da Pitti Immagine Discovery: "Excess, underground e fashion negli anni '80", "Human Games-vincitori e vinti", "Lo sguardo italiano", "Walter Albini". Nel 1999 si laurea al DAMS di Bologna con una tesi sull'architettura museale contemporanea e si trasferisce a Londra dove entra nella prestigiosa scuola di scenografia *Motley Theatre Design Course* diretta da Alison Chitty. In seguito approfondisce lo studio del costume storico e le tecniche sartoriali lavorando alcuni mesi a Parigi presso l'*Atelier Caraco- Canezou*, diretto da Claudine Lachaud.

A Parma ha firmato le scene e costumi per *Stiffelio* di Verdi con la regia di Graham Vick (Festival Verdi, Parma, ottobre 2017 - Premio speciale Abbiati); sempre per Vick ha firmato i costumi per *Fidelio* di Beethoven (Opera Nazionale di Bucarest, luglio 2016) e i costumi per *Parsifal* di Wagner (Teatro Massimo di Palermo, gennaio 2020) ed è stato, sempre sotto la regia di Vick, scenografo-costumista associato con Richard Hudson per *Siegfried e Gotterdammerung* di Wagner (Teatro Massimo di Palermo 2016).

Negli ultimi anni il sodalizio con il regista Jacopo Spirei lo ha visto invece firmare le scene per *La Fille du Regiment* di Donizetti (Oscarsborg Festning Opera, agosto 2012), scene e

costumi per *Carmen* di Bizet (Macerata Opera Festival luglio 2019), le scene di *Rinaldo* di Haendel (Teatro Ponchielli, Cremona, novembre 2019) e *Hansel e Gretel* di Humperdinck (Opera House di Oslo- Stage 2, febbraio 2019).

Come *interior designer* ha avviato dal 2012 una collaborazione con l'Hotel Al Cappello Rosso a Bologna, per la creazione di una serie di camere d'hotel tematiche permanenti.

“È necessario prendere coscienza che ci si muove su un terreno molto instabile, e continuamente in evoluzione. È il terreno stesso del museo, un fenomeno dalle mille facce, del quale si è sempre tentati di dare definizioni molto generali o di non darne affatto”¹.

Il museo è una struttura complessa che risponde a molteplici esigenze, spesso in contrasto tra di loro. Con la parola museo si intendono infatti cose diverse che si integrano (o si contrastano) a vicenda: l'istituzione museale, l'architettura in cui ha sede, la raccolta in essa contenuta e il suo allestimento, ovvero il modo in cui questa è presentata al pubblico. Solitamente si intende per museo una raccolta di oggetti (anche se esistono musei, come gli “science centres”, dove non vengono esposti oggetti, ma concetti, dove cioè il visitatore è chiamato a sperimentare una legge fisica, ad esempio, premendo un tasto e azionando un dispositivo meccanico):

“Che cosa dunque caratterizza inequivocabilmente un museo? Gli oggetti, le opere, le collezioni in esso conservate. Museo è certamente una raccolta di oggetti da conservare: senza oggetti non esiste museo”².

Questa definizione ci introduce ad un aspetto intimamente legato al concetto di museo, quello della conservazione. Il museo sottrae gli oggetti agli eventi storici e al loro decadimento fisico, conservandoli quali documenti della storia della civiltà umana. Esso si viene così a costituire come luogo di sospensione temporale dove gli oggetti, isolati dal loro contesto di origine, vengono riordinati e dotati di una nuova rete di significati. Ma proprio il fatto di essere depositario della memoria collettiva il museo non può sottrarsi all'obbligo di rendere accessibile al pubblico ciò che conserva. Coniugare le più elementari esigenze di conservazione con la maggiore fruibilità possibile delle collezioni è uno dei primi paradossi su cui si fonda il concetto stesso di museo.

Il museo quindi presuppone da sempre il rapporto con il suo fruitore. Questo rapporto si è trasformato attraverso i secoli, di pari passo con i cambiamenti di funzione che il museo subiva: da istituzione principesca rivolta ad una ristretta cerchia di intellettuali, a museo della borghesia, specchio delle sue origini culturali, delle sue aspirazioni e dei suoi trionfi scientifici, e terreno di sperimentazione del progredire della storiografia artistica, fino a diventare oggetto di consumo di massa, novella cattedrale, attrattore di flussi turistici, fruito da un insieme composito e variegato di individui estremamente diversi sia come interessi che come *background* culturale. Dal momento che uno degli scopi precipui del

museo, in quanto istituzione pubblica, è quello di informare ed educare il suo visitatore, la comunicazione, che passa attraverso l'allestimento, è divenuta una delle sue componenti essenziali. Altro paradosso: comunicare con il pubblico vuol dire interpretare le sue esigenze e i suoi bisogni e, da parte dell'istituzione museale, sapersi trasformare ed adattare, ma rimanendo fedele alla propria identità. La conservazione dell'identità di un museo nei confronti della propria origine, della propria storia e della propria collezione costituisce infatti un delicato problema, soprattutto quando si tratta di adattare un'istituzione storicamente radicata nella società alle nuove esigenze del pubblico. La comunicazione può essere affidata all'allestimento, ma anche all'architettura stessa dell'edificio, che deve assurgere a segnale dell'eccellenza del museo rispetto al suo contesto, sottolineare questa sua condizione di "isola", di universo parallelo nel quale il visitatore è chiamato a compiere un'esperienza. Tutti questi paradossi compongono l'anima del museo e concorrono, confrontandosi od escludendosi vicendevolmente, a plasmarne la fisionomia. Ed è ripercorrendo la storia del museo che si può arrivare a comprendere la dinamica di questi diversi elementi man mano che essi emergono e si definiscono attraverso i secoli.

Le qualità della forma interna: lo sguardo circolare e lo sguardo prospettico

Le origini del museo moderno, senza risalire al *museion* di Alessandria³, vanno ricercate in quelle collezioni private, *Kunstkammer*, *Schatzkammer* e *Wunderkammer* (rispettivamente stanze dedicate all'arte, ai tesori e ai *mirabilia* naturalistici e scientifici), che nascono in epoca rinascimentale come espressione di ricchezza e cultura dei sovrani europei⁴. Queste collezioni erano quasi sempre un insieme eterogeneo di pezzi diversi, dai dipinti alle armi, dagli oggetti di arte applicata alle curiosità scientifiche. Il loro allestimento era studiato per suscitare stupore e meraviglia in un pubblico selezionato di visitatori, spesso membri della corte o studiosi di chiara fama. A partire dalla seconda metà del Cinquecento si cominciano a costruire edifici appositamente pensati per la conservazione degli oggetti raccolti. In fortissima analogia con la ricerca artistica contemporanea e con la riscoperta del teatro, la struttura stessa di questi primi ambienti espositivi suggerisce e sottolinea la visione prospettica. L'elemento spettacolare e teatrale sembra infatti intimamente connesso con la nascita del museo:

[...] Centinaia di reperti sono concentrati nella scatola prospettica della stanza-museo, come in un teatrino. L'allestimento non è certo sistematico o scientifico bensì estetico e spettacolare [...] Questo desiderio di fare della collezione-museo uno spettacolo, un teatro della memoria [...] resta ancora oggi nei nostri musei con la forza di un'anima primordiale, chiedendo una speciale teatralità didattica a ciò che si espone⁵.

Lo sguardo del visitatore dei primi musei dell'era moderna viene incanalato secondo due differenti tipologie di approccio percettivo: lo sguardo circolare e lo sguardo prospettico. Uno dei primi ambienti appositamente progettati per ospitare una collezione è la *Tribuna*

degli Uffizi, completata nel 1585 da Bernardo Buontalenti⁶ su incarico del granduca Francesco I de' Medici. Questa data è molto importante perché per tradizione sancisce la nascita del primo museo dell'Europa moderna. Nonostante la collezione medicea non sia la prima, in ordine di tempo, ad essersi formata, gli studiosi sono concordi nel ritenere che questa sia stata la prima raccolta ordinata secondo un certo criterio, privilegiando esclusivamente gli oggetti d'arte (dipinti, sculture, manufatti d'arte applicata, escludendo perciò tutta quella serie "curiosità" più o meno scientifiche e le raccolte di gemme, minerali e quant'altro di genere naturalistico) e nella quale l'allestimento e l'illuminazione vengono studiati attentamente:

*[...] I quadri sono illuminati dall'alto, e posti nella parte alta delle pareti, quasi che il guardare in alto fosse di per sé stesso elemento di reverenza e condizione naturale di godimento della pittura a cagione delle sue misure; mentre più in basso, ad altezza d'occhio, una mensola d'ebano con piccoli cassetti reca statuette [...]. Occorre riflettere sull'importanza dell'abolizione degli armadi a favore della mensola. Negli armadi le cose si adunano in modo casuale, con un sospetto di cianfrusaglia [...], la mensola esige una scelta precisa, un diretto accostamento, [...] conserva gli oggetti direttamente alla vista, ed è il loro accostamento che gioca la loro diretta fisicità e presenza. È così che il "guardaroba" diventa "museo"*⁷.

Nel *De re aedificatoria*, terminato nel 1452, Leon Battista Alberti aveva fornito una vasta casistica costruttiva per l'edificazione dei templi, elencando quelle forme e quei rapporti matematico-costruttivi che rendevano alcune soluzioni più perfette di altre. La preferenza va agli edifici a pianta centrale. Spesso sono state mosse accuse di paganesimo alla cultura rinascimentale, ma leggendo attentamente Alberti filtrato da Rudolf Wittkover se ne evince piuttosto l'esatto contrario⁸. Le ricerche sulla pianta centrale dell'Alberti, che esercitarono una notevole influenza sugli architetti rinascimentali, e la sua predilezione per la sezione aurea sono tutte tese alla dimostrazione che queste sono le figure e i rapporti matematici più perfetti per esprimere la divinità, e quindi le forme architettoniche più idonee per l'edificazione delle chiese e dei templi cristiani.

Anche Buontalenti sceglie la pianta centrale per la *Tribuna degli Uffizi* realizzando un ambiente ottagonale voltato a cupola. Il fruitore viene posto al centro di un vano che con la sua complessa raffinata decorazione abbraccia i quattro elementi del mondo (la terra nel prezioso intarsio di pietre dure del pavimento, il fuoco nella tappezzeria cremisi delle pareti, l'acqua nei riflessi iridescenti della cupola rivestita di madreperla e infine l'aria della lanterna banderuola)⁹.

L'analogia è estremamente scoperta in questo tempio dell'arte. Un tempio che però non pone Dio nel suo centro, bensì l'uomo, o meglio il principe, il fruitore della collezione. La *Tribuna* ha una sola porta (successivamente furono aggiunti altri due ingressi laterali che alterano sensibilmente la percezione avvolgente dell'ambiente) che convoglia e incanala lo sguardo dello spettatore direttamente al centro della sala spingendolo a sistemarsi nel cuore dell'ottagono; raggiunto questo punto la vista corre circolarmente lungo le pareti, soffermandosi sulle opere esposte per poi scivolare sulle curvature della cupola e ridiscendere nuovamente¹⁰. Il principe rinascimentale diviene così il dominatore degli elementi terrestri attraverso il potere e il valore dell'arte.

Se lo sguardo circolare è una delle prerogative dei primi musei, lo sguardo prospettico ne è l'ideale complemento. E nessun altro spazio architettonico come la galleria riesce ad assecondare meglio il nostro sguardo verso un punto di fuga. Wolfram Prinz risale alle origini della galleria e indaga sulle sue trasformazioni in quei Paesi europei, l'Italia e la Francia, dove questo spazio architettonico è nato agli inizi del Cinquecento e si è rapidamente sviluppato¹¹. Propriamente la galleria è un'invenzione francese, un ambiente per passeggiare al coperto che solitamente unisce lo studio del signore alla sua cappella privata. In Italia, nel corso del Cinquecento è la loggia che assolve più o meno ai medesimi compiti. La galleria francese tuttavia è anche luogo dove si espongono trofei venatori, oppure luogo supremo di celebrazione del Principe grazie a cicli decorativi che esaltano le gesta del signore o ne trasfigurano la gloria attraverso la mitologia classica. La *Galleria di Francesco I* nel Castello di Fontainebleau ne è uno dei primi esempi, datando al 1535 circa. Le cornici a stucco e gli affreschi del Rosso Fiorentino diventeranno un modello largamente imitato nella decorazione di questi ambienti. Ben presto la galleria si sviluppa anche in Italia, ma con una funzione diversa rispetto alla Francia: non solo ambiente di collegamento o di rappresentanza, ma luogo deputato all'esposizione delle raccolte d'arte (specialmente sculture e dipinti) che nei palazzi nobiliari italiani viene affiancato sempre più spesso allo studiolo. Il termine galleria acquista così il doppio significato che conserva tutt'ora, di ambiente architettonico e allo stesso tempo di "collezione". La galleria, intesa come ambiente per l'esposizione di opere d'arte, si diffonde rapidamente prima in Italia, poi nel resto d'Europa. Nel giro di pochi anni vengono edificate la *Galleria di Villa Medici* a Roma (1580), la *Galleria degli Antichi* a Sabbioneta (1583-84), la *Galleria della Mostra* nel Palazzo Ducale di Mantova (1592-95) e vengono chiusi da vetrate, nel 1587, i loggiati superiori degli Uffizi per volere del granduca Ferdinando de' Medici, trasformandoli nell'attuale complesso di gallerie, allo scopo di alloggiarvi la collezione medicea di statue antiche. In Francia, la stessa *Galleria di Francesco I* a Fontainebleau, subirà una analogo metamorfosi museale poco dopo il suo completamento, quando lo stesso Rosso Fiorentino suggerirà al Re di esporre in quel luogo le copie bronzee delle sculture della celebre collezione romana del Belvedere; e in Germania Alberto V di Baviera farà costruire nel 1569-71 l'*Antiquarium*, l'imponente galleria voltata a botte e decorata da raffinate grottesche, destinata alle sue collezioni di antichità. Sarà poi il Seicento il secolo di massima diffusione della galleria: quelle romane (alcune delle quali, come la *Galleria Doria Pamphili*, la *Galleria Colonna* e la *Galleria Spada*, splendidamente conservate nel loro allestimento originale) assurgeranno a modello per le gallerie collezionistiche di tutta Europa. Alla gerarchia forzata della fruizione, che dà luogo ad una sequenza temporale ben precisa, ad un vero e proprio montaggio (un oggetto viene prima di un altro e viene percepito in relazione a quello che lo precede o che lo segue), si accompagna quella, altrettanto forzata, dello sguardo, convogliato, come una sorta di vertigine, verso il punto di fuga prospettico, esaltato dalla forma architettonica dell'ambiente.

Si è tentati di fare un paragone con l'evento teatrale contemporaneo, il cui luogo di svolgimento è la sala all'italiana. Gli studi sulla prospettiva, che trovano larga applicazione nelle scenografie teatrali tardo cinquecentesche e, soprattutto barocche, sembrano trovare nella galleria una sorta di sublimazione architettonica. Le regole della prospettiva e i principi architettonici albertiani presuppongono la costruzione di uno spazio omogeneo e misu-

rabile in cui l'uomo è al centro della composizione e domina gli elementi, a ribadire la sostanziale superiorità di un "modo di vedere" fortemente gerarchizzato.

La necessità di un'immagine esterna

Si può notare come fin qui non esista ancora un'architettura museale vera e propria. Studioli, rotonde e gallerie sono propriamente allestimenti di spazi architettonici più che vere e proprie architetture, quasi mai edifici autonomi, spesso ambienti aggiunti ai palazzi nobiliari privati o trasformazioni interne dei medesimi. Spesso le gallerie rinascimentali e barocche non sono eppure visibili dall'esterno, non hanno cioè una loro autonomia architettonica, ma sono inglobate, come si diceva sopra, all'interno di un insieme di altri edifici che hanno altre funzioni. Questo perché non c'è alcun bisogno di segnalare la presenza di una collezione ad un pubblico esterno, visto che questa è essenzialmente privata e visitabile (ma non sempre) solo su richiesta. Nel Settecento, con la crescita vertiginosa del fenomeno del collezionismo e dell'importanza delle raccolte non solo artistiche ma anche scientifiche, comincia a farsi strada l'idea di un'utilità pubblica dell'arte e della scienza, principalmente al servizio delle Accademie o delle Università^{12,13}. È in questo periodo che le fonti cominciano a parlare manifestamente di musei. Non solo quindi si creano raccolte al servizio degli studenti d'arte o di scienza, ma gli stessi collezionisti privati, principi e sovrani, sembrano consapevoli dell'importanza sociale delle loro collezioni e iniziano ad aprirle al pubblico¹⁴. Tuttavia

*dobbiamo ricordare che il concetto di "pubblico" nel Secolo dei Lumi non era quello di oggi: interesse pubblico poteva voler dire [...] interesse di un gruppo sempre più numeroso e pressante di mercanti e conoscitori. Un gruppo che si estendeva agli artisti, alle accademie, ai restauratori [...]*¹⁵.

È nello stesso periodo che si iniziano a costruire appositi edifici museali e il prototipo architettonico viene ricercato nei modelli dell'antichità e soprattutto nel Pantheon (che abbiamo visto essere il modello anche della *Tribuna* buontalentina) a cui si affiancano le gallerie della tradizione museale dei secoli precedenti. Il risultato è una sequenza di ambienti che hanno solitamente come fulcro centrale una rotonda, luogo sacrale a cui sono destinati i pezzi ritenuti più importanti della collezione. Esempi significativi, che costituiranno un modello per le architetture museali successive sono a Kassel il *Museum Fridericianum* (1769-77) di S. L. Du Ry, un sobrio edificio neoclassico, ma con qualche reminiscenza decorativa barocca, il cui ingresso è costituito da un maestoso pronao ionico e con un'organizzazione interna basata sull'utilizzo di gallerie a tre navate; a Roma il *Museo Pio Clementino* (1775-78) di M. Simonetti e G. Camporesi, in cui lo snodarsi del percorso a partire dal grandioso vano scale, attraverso aule absidate ispirate all'architettura termale dell'antica Roma, culmina nella grande rotonda-santuario in cui sono esposte, in apposite nicchie, le statue antiche di divinità romane. Un'altra caratteristica dei musei illuministi è la scientificità dell'ordinazione: si inizia infatti a raggruppare gli oggetti secondo le aree di

appartenenza, separando dipinti e sculture dagli oggetti di arte applicata, dalle armature o dagli oggetti scientifici. L'allestimento puramente decorativo e riempitivo, tipico dell'epoca barocca, lentamente scompare. Le sostanziali novità introdotte dalla Rivoluzione Francese (istituzione del concetto di "patrimonio pubblico", ruolo educativo del museo equiparato a quello della scuola, il museo come luogo dell'identità culturale della nazione) sono poi testimoniate eloquentemente dalla frequenza con cui tutti i maggiori architetti dell'epoca si esercitano sul tema del museo: i progetti di E. - L. Boullée, di J. N. L. Durand, di R. Adam, di J. Soane, serviranno da modello per molti edifici del secolo successivo.

Il museo come teatro: la rotonda e il foyer

Nel corso dell'Ottocento il museo come istituzione acquista un'importanza sociale sempre maggiore, parallelamente all'ascesa della classe borghese e al consolidarsi del potere delle grandi monarchie europee. Accanto ai musei d'arte, sacrali della cultura borghese e depositari dell'identità di una classe sociale al potere, crescono e si sviluppano, i musei di storia naturale, di scienza e tecnica, che rispecchiano la fiducia nel progresso scientifico che pare inarrestabile portatore di benessere. Parallelamente si assiste al fenomeno delle Grandi Esposizioni Universali, eventi grandiosi in cui si compie il rito collettivo borghese della cultura e della socialità della cultura.

I problemi di fruizione ed esposizione delle opere, sia artistiche che scientifiche, connessi con questo tipo di "mostre temporanee" con migliaia di espositori e di visitatori, porterà alla soluzione architettonica dei grandi padiglioni in ferro e vetro, come il *Crystal Palace* di J. Paxton (1851) a Londra. Attraverso questo tipo di architettura, che si avvaleva di tecniche e materiali costruttivi mutuati dall'ambito industriale e che permetteva la copertura di vasti spasi, si cercava di dare risposta al problema della presentazione ad un vastissimo pubblico di una enorme quantità di oggetti e a quello dell'organizzazione dei percorsi del pubblico stesso. Gli edifici delle Grandi Esposizioni avranno un'influenza importante sul museo che si dividerà in due grandi famiglie: i musei d'arte continuano la loro evoluzione architettonica di ispirazione classica arrivando a cristallizzarsi in una forma-tipo in cui la rotonda, il pronao classico, l'illuminazione zenitale delle grandi sale, il grandioso vano scale diventano elementi quasi obbligati e facilmente riconoscibili; i musei scientifici, invece, si configurano come edifici grandiosi, che si ispirano ai padiglioni delle Grandi Esposizioni Universali, impegnando le tecniche costruttive contemporanee, legate all'industria e alla ferrovia, come l'utilizzo di volte in ferro e vetro. L'architettura del museo d'arte ottocentesco viene riassunta, secondo Nikolaus Pevsner¹⁶, da due edifici-chiave del neoclassicismo che costituiranno il modello per tutte le realizzazioni successive, comprese quelle dei musei americani: sono *Glyptotek* di L. Von Klenze (1825-30) a Monaco di Baviera e *Altes Museum* di K. F. Schinkel (1823-30) a Berlino. La *Glyptotek* di Von Klenze è un edificio quadrato, ad un solo piano, affacciato, con un pronao ionico, sul complesso della Königsplatz, uno spazio urbano caratterizzato da monumentali costruzioni neoclassiche. Fu edificato per ospitare la prestigiosa raccolta di statue greche e romane dei Wittelsbach, tra cui il celebre complesso scultoreo dei frontoni del tempio di Athena Afaia a Egina. Il

ciruito delle sale, disposte intorno ad un cortile centrale e modellate sull'esempio degli ambienti termali dell'antica Roma, costituiva un percorso spazio-temporale omogeneo e compiuto, atto ad immergere il visitatore in una dimensione auratica. Niente doveva distrarlo e difatti, per espresso volere di Von Klenze, furono banditi targhe esplicative e divanetti per sedere. L'*Altes Museum* di Schinkel fu il primo degli edifici museali della Museumsinsel di Berlino e nacque per ospitare antichità (al piano terreno) e dipinti (al primo piano). Sopra un alto podio si dispiega la lunga facciata caratterizzata da un colonnato ionico, solenne diaframma che sancisce la separazione del museo dalla città, ma allo stesso tempo, per una sorta di osmosi l'apertura dell'edificio verso di essa e verso il Castello Imperiale che lo fronteggia. Superato il colonnato il visitatore può entrare immediatamente nella grande rotonda centrale, cuore sacrale del museo, oppure ascendere la doppia rampa della scalinata aperta, che conduce alle sale di pittura e permette vedute suggestive del castello e della città, inquadrati tra le eleganti colonne del portico¹⁷. Entrambi questi edifici, e soprattutto l'opera di Von Klenze, sembrano portare al culmine l'idea del museo come una armonica fusione di tutte le arti. Partendo proprio dall'analisi della *Glyptotek* e dell'*Altes Museum*, dopo aver passato in rassegna altre significative realizzazioni museali della prima metà dell'Ottocento, S. Bertuglia paragona il museo d'arte della prima generazione ad una *gesamkunstwerk*, sottolineando anche l'analogia tra il museo e il contemporaneo sviluppo dell'opera:

Il museo pubblico d'arte della prima generazione costituisce una analogia monumentale con la storia dell'arte. L'architettura, la scultura, la pittura e le collezioni dovevano unirsi per, diciamo così, dare l'immagine di un'opera d'arte totale. Questo insieme di edifici [...] costituisce, forse, l'ultima testimonianza di una fusione delle arti in una sinfonia architettonica. Con la loro eloquenza ed il loro potere evocativo, questi musei ricordano un'altra opera d'arte monumentale che poco dopo raggiunge il suo apice: l'Opera¹⁸.

Successivamente iniziano a delinearci alcune nuove tendenze: quella del fasto e della magniloquenza che porta al superamento della concezione del museo come tempio per approdare a quella di un museo-palazzo con conseguente abbandono di una architettura di riferimenti classici in favore di revival neo-rinascimentali e neo-barocchi¹⁹. Nella rotonda del museo

si determina la componente spettacolare dell'osservare, oltre alle opere esposte, il museo stesso e la gente che lo visita; l'architettura incornicia e valorizza l'evento collettivo che si rispecchia nella pluralità degli eventi storici che il museo testimonia: la frantumazione che il processo di tesaurizzazione ha indotto sull'unità storica dei materiali espropriati dai loro contesti si ricompono in una nuova immagine unitaria data dalla socialità e sacralità che si viene a creare nel rapporto tra visitatori e opere, in queste grandi istituzioni della vita collettiva²⁰.

Siamo ormai ad un vero e proprio "teatro nel teatro". Le analogie tra le architetture teatrali ottocentesche, in primis l'Opéra Garnier a Parigi, e questa nuova generazione di

musei-palazzi è sempre più evidente: la scalinata su tre piani e i grandiosi foyer dell'opera parigina, presto imitati in tutta Europa, anche nei teatri minori, spingono verso un vertiginoso rispecchiamento tra palcoscenico e vita sociale, dove il rito del vedere viene moltiplicato dagli specchi lungo i saloni e nelle rotonde adibite a sale da fumo e da gioco. A queste architetture Georges Banu dedica un intero capitolo de *Il rosso e oro*²¹ mettendone in luce le origini, gli sviluppi e le implicazioni sociali che ne conseguono. Uno spettacolo analogo, nel significato, a cui il pubblico viene chiamato, ad esempio, sotto la cupola del grandioso *Kunsthistorisches Museum* (1871-91) di G. Semper (che non a caso fu anche architetto teatrale) e C. Von Hasenhauer a Vienna.

Contemporaneamente ai cambiamenti di senso e di fruizione che l'istituzione museale affronta nel corso del secolo e alle trasformazioni architettoniche che ne conseguono, anche l'allestimento delle opere d'arte subisce una modifica significativa. I dipinti, nel Seicento ordinati solo in base al soggetto e in seguito secondo un criterio cronologico, iniziano, contemporaneamente allo sviluppo della storiografia artistica, ad essere raggruppati cronologicamente per "scuole"²². Aumenta la consapevolezza del ruolo didattico del museo e ci si affida sempre di più all'autorità degli storici dell'arte per allestire e ordinare le collezioni. Questi impongono la propria lettura che rispecchia sia gli sviluppi e i mutamenti di gusto della storia dell'arte ufficiale, che quelli del mercato artistico.

Nella seconda metà dell'Ottocento il museo d'arte inizierà ad entrare in collisione con gli artisti contemporanei che intendono interpretarlo sempre più come un'istituzione accademica, reazionaria, conservatrice, chiusa alle nuove prospettive che l'arte sta esplorando. Gli artisti si allontanano dal museo che rimane appannaggio esclusivo degli storici dell'arte e di un pubblico di specialisti votati al culto del passato, un luogo che ha la pretesa di riflettere il significato assoluto della storia dell'arte, interpretata e codificata dagli storiografi. Con gli Impressionisti, rifiutati dai Salons accademici patrocinati dai musei, l'arte comincia a staccarsi dal museo per disseminarsi nella città. Le loro esposizioni in luoghi solitamente non deputati a questo scopo (caffè, ateliers, studi fotografici) delineano il costituirsi di un circuito alternativo che spinge il pubblico a cercare l'arte fuori dal museo all'interno della realtà urbana. Questo processo è il primo sintomo di una conflittualità tra artisti e museo che con le avanguardie storiche del Novecento diventerà guerra aperta contro l'istituzione, con la messa in discussione dell'opera d'arte e della sua legittimazione attraverso l'esposizione nel museo. Anche il contatto con le culture dei paesi extraeuropei e con le loro civiltà obbligherà il museo occidentale ad un profondo ripensamento dei suoi meccanismi espositivi. Fino all'epoca coloniale, infatti, il museo si è trovato ad esporre principalmente opere prodotte dalle civiltà europee o da quelle dell'antichità che ne sono state il presupposto (come la civiltà mesopotamica o quella egiziana). Il museo si è costituito quindi come una sorta di "finestra albertiana" sul mondo. Un mondo, tuttavia, esclusivamente occidentale. Di fronte al problema dell'esposizione di culture "altre", il "modus operandi" fin qui adottato mostra i suoi limiti. Un'icona russa, ad esempio, non può essere giudicata con i parametri della critica d'arte occidentale, perché è un'opera che rifugge dalla concezione prospettica, su cui si fonda gran parte della pittura occidentale e si avvale invece di una profonda e diversa metafisica interpretativa²³. La prospettiva, infatti, è solo una "forma simbolica", l'espressione delle aspettative antropologiche, culturali, artistiche di una determinata società in un determinato periodo storico²⁴. Gli stessi problemi li pone

un manufatto africano o una maschera indonesiana. Il museo (quello d'arte in particolare modo) sarà costretto a ripensarsi non solo nel suo rapporto con la produzione artistica e con la figura dell'artista, ma anche in funzione del mutato gusto del pubblico e dei cambiamenti sociali innescati dal vertiginoso sviluppo dei mezzi di comunicazione.

Il museo nel XX secolo: Alexander Dorner e l'Abstraktenkabinett del Museo di Hannover

La crisi che colpisce la società borghese si riflette anche sul museo, che diviene, nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali, uno strumento facilmente manipolabile al servizio della propaganda nazionalista, che cerca il rafforzamento dell'identità (e del consenso) anche attraverso di esso. Le avanguardie storiche criticano ferocemente il museo identificandolo come un'istituzione che tende a preservare il passato e, in ultima analisi, il potere della classe borghese. Il violento attacco di F. T. Marinetti, contenuto nel Primo Manifesto Futurista, del 20 febbraio 1909, è un'eloquente testimonianza dell'insofferenza degli artisti nei confronti dell'istituzione museale:

Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e linee, lungo le pareti contese! Che si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?²⁵

Un tentativo di dare risposta alla richiesta di rinnovamento e ripensamento del museo viene dalla Germania, nel breve periodo compreso tra i due conflitti mondiali. Durante gli anni in cui è direttore del *Museo Provinciale di Hannover*, Alexander Dorner sperimenta la possibilità di un totale ripensamento critico del museo. Le sue concezioni, così innovative e avanguardistiche rispetto a quelle degli storici dell'arte a lui contemporanei, sono riassunte nel suo celebre libro *Il superamento dell'arte*²⁶. Per Dorner non esiste la pace della verità ultima e della bellezza eterna poiché gli uomini, le loro esigenze, le loro concezioni del mondo mutano continuamente. Un museo nuovo, quindi, totalmente ripensato alla luce di queste riflessioni

non propaganderebbe più l'arte secondo il vecchio significato. Cesserebbe di essere un tempio di reliquie umanistiche. Mostrerebbe l'arte per quello che è, cioè il prodotto di una fase evolutiva relativamente breve, e facente parte di una realtà finita e strettamente limitata [...]. Per acquisire questa nuova vitalità, il

*museo dovrebbe essere flessibile, sia come costruzione, sia nella sua disposizione interna; flessibile non per essere “diverso” e offrire continue novità, ma allo scopo di trasformare la sua stessa identità sotto la pressione dell’autonomo e continuo mutamento della vita*²⁶.

Dorner aveva cercato di mettere in pratica i suoi principi riallestendo il museo di Hannover. Di questi interventi non ci rimangono, purtroppo, che alcune immagini fotografiche dal momento che furono smantellati nel 1937 dai nazionalsocialisti²⁷. Lo stesso Dorner fu costretto ad emigrare negli Stati Uniti mettendo così fine alla sua politica museografica progressista in Europa, ma cercando di continuare oltreoceano le sue sperimentazioni. Il più sensazionale allestimento museografico di Dorner ad Hannover fu senza dubbio l'*Abstraktenkabinett*, realizzato su progetto di El Lissitzky nel 1928²⁸. Questo ambiente, di circa venti metri quadri, destinato ai dipinti dell'Astrattismo, intendeva sviluppare il concetto-base di Dorner che il museo d'arte contemporanea, anziché assumere forme definite, dovesse assecondare la dinamica che quell'arte esprime attraverso la totale flessibilità di strutture. Tre delle quattro pareti erano ricoperte da lamelle a sezione triangolare dipinte di bianco da un lato e di nero dall'altro. Percepite come grigie da una certa distanza queste producevano effetti cangianti man mano che lo spettatore si muoveva nello spazio della sala. I muri si dissolvevano in continuo effetto ondulatorio la velocità del quale dipendeva dal movimento del fruitore. Le pareti erano ritmate dal gioco geometrico degli incassi espositivi, in forma di basse scatole bianche e nere, dentro le quali erano appesi i quadri. Davanti a questi incassi El Lissitzky aveva disposto dei pannelli scorrevoli neri. Il visitatore veniva invitato a far scorrere questi pannelli e a scoprire e coprire le opere, suscitando in lui l'emozione dello svelamento e sviluppando una più acuta capacità di osservazione. L'ultima parete della sala ospitava una serie di vetrine in cui Dorner aveva sistemato testi, disegni esplicativi, riferimenti alle discipline contemporanee alla ricerca astratta, come l'architettura, il design e la tipografia, allo scopo di rendere il visitatore consapevole della permeabilità delle diverse discipline artistiche.

Le sperimentazioni di Dorner pongono l'accento su temi che diventeranno cruciali nel museo del dopoguerra: la flessibilità, l'attenzione all'allestimento, la funzione pedagogica del museo, il coinvolgimento e l'emancipazione dell'osservatore attraverso l'utilizzo di apparati informativi e il confronto attivo con le opere esposte, con l'invito a sviluppare relazioni e percorsi personali tra le opere medesime.

Il Guggenheim Museum di F. L. Wright: eccezionalità e paradosso

Nella prima metà del secolo XX architetti come Le Corbusier o Mies van der Rohe si eserciteranno sul tema del museo, cercando di dare risposta alle istanze e alle tematiche già affrontate da Dorner: vedono infatti la luce i due noti progetti del *Museo a crescita illimitata* di Le Corbusier (1928) e del *Museo per una piccola città* di Mies van der Rohe (1942). Il primo, in forma di una spirale quadrata su *pilotis* continuamente estensibile, continuerà ad essere citato in favore della flessibilità e della funzione del museo come

luogo di educazione e esposizione di opere in continuo aggiornamento; il secondo è un edificio completamente trasparente, privo di divisioni interne, con un percorso interno totalmente libero, che Mies aveva già avuto occasione di mettere a punto in un'altra struttura espositiva, il *Padiglione Tedesco* per l'esposizione Internazionale di Barcellona (1929) e che abdiccherà più esplicitamente al museo alla fine della sua carriera, nella *Neue Nationalgalerie* di Berlino (1968).

L'edificio chiave, per molti aspetti, della prima metà del secolo è però probabilmente il *Solomon R. Guggenheim Museum* di Frank Lloyd Wright a New York. L'edificio, iniziato a progettare già nel 1943 e inaugurato nel 1959, è il risultato di una serie innumerevole di compromessi e revisioni dei progetti iniziali, dovuti ai vincoli costruttivi della municipalità di Manhattan, ai cambiamenti di indirizzo della Fondazione Guggenheim all'indomani della morte del suo fondatore e alle drastiche restrizioni imposte dalle risorse economiche disponibili²⁹. È rimasta inalterata, tuttavia, l'idea basilare della concezione di Wright, quella cioè di un percorso museale costituito da una rampa discendente in lieve pendenza che si restringe proseguendo verso il basso, avvitata intorno a un grande vaso centrale coperto da un ampio lucernario (una "ziggurat rovesciata" la definiva il suo autore). Il *Guggenheim Museum* si compone essenzialmente di due corpi di fabbrica, due rotonde, uniti tra di loro da un terzo corpo orizzontale: a sinistra il cosiddetto Monitor, che ospita i servizi del museo tra cui gli uffici e il ristorante; a destra la grande spirale destinata all'esposizione della collezione. Se la ripresa del tema della rotonda sembra ribadire la sacralità del museo tradizionale, l'organizzazione del percorso espositivo rivela un approccio completamente nuovo, e per certi versi addirittura antitetico, a quello del museo canonico. Il *Guggenheim Museum* mina alla base il concetto di museo come successione di sale, ipotizzando una forma spiraloide dove la superficie curva delle rampe permette l'immersione delle opere e dello spettatore in una sorta di flusso unico. Un museo percepibile interamente a colpo d'occhio qualora ci si trovi in alto, all'inizio della rampa discendente, affacciandosi sul grande vuoto centrale che permette di vedere e di essere visti.

Il *Guggenheim* è probabilmente il primo museo del Novecento in cui l'architettura diviene protagonista quasi quanto, e forse di più, delle opere che ospita, tanto da divenire l'emblema stesso della collezione, il simbolo della Fondazione, il medium a cui è demandata la veicolazione dei suoi obiettivi e del suo prestigio. Con Wright l'eccezionalità del museo si fonda non solo sulla sua diversità rispetto al tessuto circostante (in questo caso la griglia degli isolati di Manhattan), ma sulla sua diversità, anche planimetrica, rispetto a tutti gli altri edifici destinati a questa funzione: l'architettura del museo ora costituisce un *unicum*³⁰. Si apre la strada a ciò che sarà consuetudine in seguito, l'affidamento della progettazione dell'edificio museale ad architetti di prestigio internazionale, prassi che il *Guggenheim* postula per la prima volta e che costituisce la norma al giorno d'oggi. Tutto ciò non è privo di paradossi: con l'importanza assegnata all'edificio, il museo di Wright è stato, fin dalla sua apertura, accusato di essere eccessivamente sovrachianta rispetto alle opere che doveva esporre³¹.

[Il Guggenheim è] il primo edificio destinato a museo che fagocita la propria funzione. Di fatto è un contenitore che sopravanza il contenuto sino a renderlo superfluo o accidentale: trattandosi, nella circostanza, di uno spazio destinato ad

accogliere una delle più celebri collezioni d'arte moderna e a ospitare mostre degli artisti più importanti, la cosa assume una portata culturale decisiva³².

Le innovazioni e i paradossi dell'ultima opera di Wright serviranno a tracciare nuovi percorsi e ad aprire il museo a nuove problematiche. La progettazione di nuovi musei affidata ad architetti di prestigio diventerà infatti una politica comune, non più ad esclusivo appannaggio della Fondazione Guggenheim o di altre prestigiose istituzioni private, in anni più prossimi ai nostri.

Società di massa, società dei consumi, società dello spettacolo

La crisi latente del museo, i cui sintomi si erano manifestati con gli attacchi delle avanguardie storiche, emergerà a partire dagli anni Sessanta. L'istituzione museale di trova infatti attaccata ed esposta su più fronti. Come organismo produttore di identità e consenso, quindi espressione della politica e delle ideologie dominanti, il museo, con l'avvento della società dell'informazione, vede seriamente messo in dubbio il suo ruolo comunicativo e sociale, affidato al sempre crescente potere dei media. Sembra infatti che i musei da soli non possano creare il senso di identità culturale e che ciò sia demandato ai media e all'industria dello spettacolo che, con la loro continua espansione nel corso degli anni, determinano una continua trasformazione del senso di appartenenza ad un gruppo sociale o ad una nazione, mentre le società occidentali tendono verso la globalizzazione.

La progressiva trasformazione delle società occidentali in società di consumo porta ad una radicale revisione del concetto di arte, anch'essa equiparata alla merce, e del ruolo sociale dell'artista, e alla nascita di una serie di movimenti artistici e di esperienze –condotte parallelamente anche nel campo del teatro, del cinema, della danza e della musica– che si contrappongono decisamente al museo e alla “museificazione” dell'opera d'arte. Nascono così le opere effimere legate all'idea di una fruizione limitata nel tempo, come *happenings* e *performances*; le riflessioni sull'arte come bene di consumo della *pop art*; le monumentali installazioni degli artisti della *land art*, che si iscrivono nel paesaggio; il lavoro sul corpo e le sue mutazioni nella *body art*; l'anti-musealità dichiarata dell'arte *minimal*. Probabilmente pochi hanno compreso a fondo il complesso meccanismo che regola la società dei consumi come Jean Baudrillard³³. La sua lettura del sistema del consumo, come strumento di potere e di controllo sociale, si presenta come una sintesi completa e puntuale del rapporto tra strutture economica e struttura sociale, che si cela dietro a questo sistema. Gli oggetti di consumo assumono la veste di segni, che trovano il loro senso nella relazione differenziale con altri segni. Per Baudrillard il possesso degli oggetti non è sufficiente a definire l'appartenenza ad una classe, ma la differenza tra le varie classi è data dalla manipolazione e dalla organizzazione di questi oggetti all'interno del diverso codice che detta le regole combinatorie dei medesimi, e che varia a seconda delle classi sociali, individuate in base ai redditi e alla professione. La reale funzione del consumo quindi non è quella della democratizzazione e della riduzione delle disparità sociali, come invece la produzione di massa porterebbe a ritenere. Il consumo è quindi uno strumento per il controllo sociale:

questo viene esercitato attraverso l'interiorizzazione inconscia dei codici di differenziazione che porta gli individui a percepire i rapporti sociali in termini di differenze e non di contrapposizione. Tutto ciò impedisce a questi rapporti di essere apertamente conflittuali. Già nel 1967 Guy Debord aveva portato alle estreme conseguenze le teorie di Marx sul carattere feticcio della merce, teorizzando l'avvento della "società dello spettacolo"³⁴. A partire dall'analisi marxiana, filtrata attraverso le teorie di Lukács, Debord giunge a constatare la totale astrazione della merce, quando il suo carattere simbolico prende il sopravvento sui suoi caratteri materiali e la merce diviene immateriale. La merce, cioè, non viene più acquistata per essere consumata, ma solo per la sua carica simbolica. Per Debord, nelle società capitalistico-avanzate

Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'occupazione totale della vita sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede più che quello. [...] Lo spettacolo è il capitale a un tale grado di accumulazione da divenire immagine³⁵.

Il mondo reale si è così trasformato in immagini, che mediano i rapporti sociali tra gli individui e che concorrono alla falsificazione del mondo. Nelle società capitalistico avanzate la produzione è sempre più produzione di immateriale ed è lo spettacolo che giustifica ogni cosa, presentandosi come un'enorme positività che è indiscutibile e inaccessibile. L'apertura, nel 1977, del *Centre Georges Pompidou* a Parigi, sembrerà dare corpo, in maniera contraddittoria e spettacolare, alle visioni catastrofiste dei due autori francesi. La portata di un simile evento avrà conseguenze profonde sui progetti e le teorizzazioni museali successive.

L'effetto *Beaubourg* e la nascita del museo contemporaneo

Il progetto del *Centre Georges Pompidou*³⁶ nasce all'indomani delle contestazioni parigine del '68, come risposta, da parte del potere politico e delle istituzioni, alle problematiche culturali sollevate da quegli eventi. Ma è anche il tentativo dell'establishment culturale parigino di riportare in auge la capitale francese come centro mondiale dell'arte e della cultura, in un periodo in cui la scena artistica sembra essere dominata esclusivamente dall'effervescente ambiente newyorkese. In una città come Parigi, che era sempre stata considerata la culla della cultura museale europea, se non mondiale, l'evidente distacco tra le istituzioni museali tradizionali e il pubblico costituiva motivo di preoccupazione. Il "progetto *Beaubourg*" (dal nome del quartiere in cui sarebbe sorto il *Pompidou*) prese l'avvio nell'ambito dell'intera riqualificazione e trasformazione della centralissima area delle Halles, fortemente voluta dal presidente conservatore Georges Pompidou. Al concorso internazionale per la creazione di un centro culturale, indetto nel 1969, presero parte quasi settecento progettisti. I requisiti richiesti (polivalenza, flessibilità, multifunzionalità) vennero espressi al meglio nel progetto vincitore dei due giovani architetti Renzo Piano e Richard Rogers. Questi elaborarono una struttura architettonica che portava alle estreme

conseguenze l'estetica modernista dell'edificio come macchina, un enorme parallelepipedo in acciaio le cui caratteristiche salienti erano la trasparenza e la massima flessibilità degli interni. Per ottenere ciò gli architetti decisero di manifestare all'esterno le strutture di servizio e l'impiantistica, evidenziandoli con colori vivaci (le scale dipinte di rosso, i condotti di ventilazione in blu, verde per quelli dell'acqua e arancione quelli dell'elettricità) e di creare un unico ambiente per ogni piano, completamente libero da divisioni interne, strutturalmente sorretto da enormi travi uniche in acciaio. Componente essenziale del progetto era la creazione di una vasta piazza pedonale di fronte all'edificio, leggermente digradante verso di esso, allo scopo di creare una pausa nel tessuto urbano che fungesse da invito alla fruizione. Altri elementi interessanti del progetto, come l'apertura del pianterreno su tutti e quattro i lati dell'edificio, l'installazione di maxischermi sulla facciata e la divisione interna in piani mediante pavimenti pneumatici (che avrebbero potuto aumentare o diminuire a piacimento l'altezza dei locali a seconda delle esigenze espositive), non furono in seguito realizzati, sia per ragioni di costo che di sicurezza. Il *Centre Georges Pompidou* avrebbe ospitato il *Museo d'Arte Moderna*, spazi per mostre temporanee, una biblioteca pubblica, l'IRCAM, un centro di design industriale, l'auditorium della Cinéma-thèque Française, un ristorante e un bar. I lavori, iniziati nel 1971, furono portati a termine nel 1977 quando l'edificio, ormai familiarmente noto con il nome di *Beraubourg*, tra l'infuriare delle polemiche, venne inaugurato dal presidente Valéry Giscard d'Estaing, essendo Pompidou morto alcuni anni prima.

È difficile sintetizzare in poche righe le novità, la complessità, i paradossi e le contraddizioni che un edificio (ma sarebbe meglio dire, un evento) come il *Beaubourg* mette in campo. La prima novità assoluta sta nel rapporto, quasi ludico, che si viene a creare con la cultura, la sua desacralizzazione e la sua accessibilità totale nei confronti del fruitore. Mai prima d'ora il rapporto era stato così diretto, senza mediazioni apparenti e senza quella sorta di soggezione che spesso si crea nei confronti dell'istituzione culturale, sia essa un museo, una biblioteca, un centro di ricerca. Proprio la concezione della biblioteca all'interno del *Pompidou* è improntata alla massima facilità di fruizione: vi si entra liberamente e si prendono i libri direttamente dagli scaffali, come in un grande supermarket. Un'altra novità è costituita dall'ibridazione e dalla contaminazione che l'edificio mette in atto, ospitando al suo interno servizi e funzioni diverse: il *Beaubourg* non contiene più al suo interno solamente un museo, ma anche spazi di ristoro, auditorium per proiezioni e concerti, la già citata biblioteca, una quantità di servizi estranei alla fruizione tradizionale del museo, riconfigurati tutti insieme in unico edificio.

Sin dalla sua apertura, dal punto di vista della fruizione, il *Beaubourg* è un successo senza paragoni. Ogni anno viene visitato da otto milioni di persone, calamitato dalla sua irresistibile forza d'attrazione, dal suo aspetto disponibile e anticonformista, dalla libertà del suo approccio nei confronti della cultura. L'architettura di Piano e Rogers, che rende visibile la folla e i suoi flussi, i suoi spostamenti di piano in piano attraverso le scale mobili che solcano la facciata, non fa che spettacolarizzare tutti questi aspetti. Il primo paradosso del *Beaubourg* è però immediatamente verificabile: la trasparenza dell'edificio non produce come solo risultato quello dell'attrazione delle masse, affascinate dal gioco del vedere e del vedersi. L'edificio diviene infatti una gigantesca vetrina di esposizione dell'accumulazione della cultura e del suo conseguente consumo di massa, una sorta di gigantesco supermercato della cultura:

Se lo spirito del Beaubourg è più vicino a quello di un supermercato che a quello di un tempio, tanto di guadagnato. La democratizzazione sin propone appunto di mettere l'arte a disposizione del pubblico vero, che è quello fuori dalla chiesa. Qualche conseguenza negativa è inevitabile³⁷.

Neppure Renzo Piano sembra essere totalmente consapevole delle implicazioni di *Beaubourg*, dal momento che la sua superficie di consumo culturale, lungi dal costituire una sorta di democratizzazione del sapere, nasconde comunque il consumo pilotato e canalizzato di attività decise a priori dalle autorità. La loro concentrazione sottolinea l'accentramento del potere che vuole necessariamente il deserto della cultura fuori di sé. È ancora una volta Jean Baudrillard³⁸ a cogliere questo intricato sistema di contraddizioni e paradossi che stanno alla base di *Beaubourg*, definito come “una macchina che produce vuoto”, riferendosi anche all'architettura dell'edificio. Per Baudrillard il concetto stesso di “cultura di massa” è una contraddizione in termini, dal momento che “è la stessa massa che mette fine alla cultura di massa”. Di conseguenza, non ha alcun senso parlare di *Beaubourg* come edificio polivalente che produce cultura:

[...] L'ideologia stessa di “produzione culturale”, come anche quella di visibilità e di spazio polivalente è antitetica rispetto a ogni cultura; la cultura è un luogo di segreto, seduzione, iniziazione, di uno scambio simbolico ristretto e fortemente ritualistico. Nessuno può farci niente. Tanto peggio per le masse, tanto peggio per Beaubourg³⁹.

Il *Beaubourg* sembrerebbe quindi un'istituzione che realizza la mercificazione e quindi la morte della cultura, ma con l'illusione della democratizzazione di questa al servizio della massa, e della sua produzione da parte della massa stessa. Allo stoccaggio della cultura-merce all'interno dell'edificio corrisponde lo stoccaggio delle persone, la loro compressione violenta nella massa, che diviene critica, implosiva, che rischia, con il suo peso, di danneggiare l'edificio stesso. Questa distruzione è l'unica risposta che le masse possono dare alla sfida culturale che *Beaubourg* lancia loro:

Oltre i 30.000, [la massa] rischia di “far piegare” la struttura di Beaubourg. Che la massa calamitata dalla struttura diventi una variabile distruttiva della struttura stessa – questo, se gli ideatori lo hanno voluto (ma come sperarlo?), se hanno così programmato la possibilità di por fine in un colpo solo all'architettura e alla cultura – allora Beaubourg costituisce l'oggetto più audace e lo “happening” più riuscito del secolo

FATE PIEGARE BEAUBOURG! Nuova parola d'ordine rivoluzionaria. Inutile incendiarlo, inutile contestarlo. Andateci! È il modo migliore per distruggerlo. [...] Alla sfida di acculturazione massiccia a una cultura sterilizzata, la massa risponde con un'irruzione distruttiva che si prolunga in una manipolazione brutale. Alla dissuasione mentale, la massa risponde con una dissuasione fisica diretta. È la sua propria sfida⁴⁰.

La “macchina per la cultura” sembra così essere in parte sfuggita al controllo dei suoi stessi ideatori, gli artisti, gli intellettuali, il potere costituito, che non comprendono questa risposta distruttiva delle masse, che essi concepiscono solamente e sempre immerse in una sorta di fascinazione passiva di fronte allo spettacolo della cultura che viene loro offerto da altri. Per questo si chiedono se il *Beaubourg* sia una cosa buona e si consolano con la convinzione che la bontà dell’operazione risieda proprio nel successo di pubblico. Ma in questo il *Pompidou* pare inverare l’effettiva realizzazione della società dello spettacolo di Debord. Il pubblico infatti ha già scelto nel momento in cui *Beaubourg*, la sua struttura, la sua merce-cultura, la sua folla *appaiono*: perché la società dello spettacolo

non dice niente di più di questo, che «ciò che appare è buono, ciò che è buono appare»⁴¹.

Dopo l’evento *Beaubourg* niente sarà più come prima. Se esso chiude definitivamente un’era, quella della possibilità di un controllo diretto della cultura da parte dell’*establishment* politico della nazione, e della città come luogo per eccellenza della dispersione e della disseminazione dei servizi, allo stesso tempo la forza propulsiva del suo apparire cambierà il modo di concepire il museo, lo costringerà ad ibridarsi e a contaminarsi con servizi e funzioni finora estranee, cooptandole e concentrandole al suo interno, lo aprirà definitivamente alla fruizione di massa trasformandolo in alcuni casi in un’icona, quasi una novella “cattedrale”: è la nascita del museo contemporaneo.

Note

1. A. Lugli, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992, pag. 26.
2. A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Allemandi, 1992, pag. 129.
3. Il *museion* (propriamente “luogo delle muse” e quindi delle arti) di Alessandria, descritto dalle fonti antiche, era un insieme di edifici di carattere culturale, fra i quali si trovava anche la celebre biblioteca.
4. Sul collezionismo in epoca rinascimentale e sulla diffusione degli studioli nelle corti principesche vedi F. Cardini, “... *Un bellissimo ordine di servire*”, in S. Bertelli, a cura di, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985, pagg. 77-126.
5. A. Mottola Molfino, op. cit., pag. 68. Sul tema della *Wunderkammer*, della sua nascita e della sua diffusione in epoca rinascimentale cfr. A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Milano, 1983; F. Yates, *L’arte della memoria*, Milano, Einaudi.
6. Bernardo Buontalenti non è solamente l’architetto ufficiale di corte, ma anche il progettista e allestitore dei complessi apparati scenici impiegati nelle feste granducali. Buontalenti è inoltre l’autore del Teatro Mediceo, un vasto salone rettangolare situato al primo piano degli Uffizi, con le gradinate per gli spettatori disposte a U intorno a uno spazio centrale, che costituisce una tappa fondamentale del processo di sviluppo e codificazione della forma architettonica teatrale, che darà come esito la sala “all’italiana”. Il fatto che uno

dei primi ambienti museali venga progettato da un architetto di solida formazione teatrale e scenografica, mette in risalto le implicazioni spettacolari intimamente connesse con l'idea di museo, i cui spazi e la cui architettura, così come le sue dinamiche di fruizione, si prestano ad un interessante parallelo con le contemporanee ricerche svolte in ambito teatrale (per l'attività scenografica di B. Buontalenti cfr. A. Fara, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova, Sagep Editrice, 1988).

7. F. Borsi, *L'architettura del principe*, Firenze, Giunti Martello, 1980, pag. 64.

8. cfr. R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1994.

9. Per la lettura cosmologica della *Tribuna* cfr. L. Berti, *Firenze città rinascimentale*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1972, pag. 56.

10. "Nella Tribuna il Buontalenti lega episodicamente il centro a una parete dell'impianto ottagonale [...]. La segmentazione di tipo prospettico si ripercuote nella ripartizione della cupola e nella decorazione del pavimento. Un disegno è un primo studio per il pavimento ripartito in elementi trapezoidali, in cui sono inseriti tracciati ovoidali [...]. L'esecuzione fa addirittura percepire una maggiore capacità di legamento prospettico e dinamico al centro della composizione". A. Fara, op. cit., pag. 195.

11. "Dobbiamo la prima descrizione di una galleria vera, cioè chiusa e dotata di un allestimento unitario, a Jacopo Probo d'Atri, conte di Pianella, segretario di Francesco Gonzaga a partire dal 1490, che nel 1509/10 visitò a Gaillon il castello del cardinale Georges D'Amboise. Nel resoconto di viaggio indirizzato ad Isabella d'Este [...] la forma architettonica della galleria, fino ad allora sconosciuta in Italia, deve [...] venire spiegata da Jacopo Probo attraverso un confronto con la loggia, con la quale gli Italiani avevano dimestichezza". W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, Edizioni Panini, pagg. 3-4.

12. L'integrazione dello sguardo circolare e di quello prospettico all'interno di una sala teatrale "all'italiana" è stato reso efficacemente da Luchino Visconti nella celebre sequenza di apertura del film *Senso* (1956), girata all'interno del Teatro La Fenice di Venezia: la camera esplora la sala compiendo un lento moto semicircolare ascendente che ha inizio dalla platea per poi salire ai palchetti, di ordine in ordine fino ad arrivare al loggione, da cui ridiscende per finire ad inquadrare il palcoscenico dove si rappresenta *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. La dinamica dello sguardo nel teatro "all'italiana" è inoltre ben esemplificata dalle *Tracce grafiche* di Luca Rezza contenute in F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pagg. 192-193.

13. Tra le prime istituzioni museali al servizio di Accademie o Università vi sono l'*Ashmolean Museum* di Oxford, donato all'Università da Elias Ashmole nel 1683 e curato dagli insegnanti universitari, e il *Museo dell'istituto delle Scienze* aperto nel 1714 a Bologna a Palazzo Poggi (cfr. A. Mottola Molfino, op. cit., pagg. 11-42).

14. Un esempio di questa consapevolezza ci viene offerto dall'ultima erede dei Medici, Anna Maria Lodovica, che nel 1737 lascia le raccolte d'arte della famiglia ai Lorena con la clausola che queste restino per sempre effettiva proprietà della città di Firenze e che quindi vengano aperte al pubblico (cfr. S. Negrini, a cura di, *Uffizi, Firenze*, collana *I grandi musei* del T.C.I., Milano, Rizzoli Editore, 1974, pag. 8).

15. A. Mottola Molfino, op. cit., pag. 12.

16. cfr. N. Pevsner, "Musei" in L. Basso Peressut, a cura di, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Ed. Riuniti, 1985, pagg. 59-69.

17. L'insieme urbanistico, irrimediabilmente compromesso dalla scomparsa del castello a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e alla successiva demolizione dei suoi cospicui resti negli anni Cinquanta sotto il governo della DDR, è stato recentemente ricomposto grazie alla fedele ricostruzione delle facciate principali del castello nel nuovo Humboldt Forum (inaugurato alla fine del 2020) progettato da Franco Stella, che ne occupa il sito.

Sull' *Altes Museum* e sull'opera architettonica di Schinkel cfr. M. Snodin, a cura di, *Karl Friedrich Schinkel: a universal man*, London, The Victoria and Albert Museum, 1992; N. Pevsner, *Karl Friedrich Schinkel*, in *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3rd series, LIX, 1951-52, ora in *ID. Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, London, Thames & Hudson, 1968, pagg. 174-195.

18. S. Bertuglia e altri, *Il museo tra reale e virtuale*, Roma, Editori Riuniti, 1999, pag. 93.

19. Già per la *Glyptotek* Ludwig I aveva richiesto una decorazione fastosa, con profusione di stucchi e marmi antichi, non solo per ricreare una degna cornice alla statuaria antica ivi esposta, ma anche per soddisfare le esigenze di dare cene e banchetti nei saloni del museo.

20. L. Basso Peressut, op. cit., pag. 26.

21. G. Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1989. Per le vicende costruttive dell'Opéra Garnier cfr. *Paris national Opera*, Paris, Connaissance des arts – numéro hors série, 1996. Dopo la costruzione dell'Opéra Garnier molti teatri sono stati completamente ristrutturati sul modello di quello parigino, con la costruzione di ampi foyer e di grandiose scalinate. Alcuni edifici teatrali tuttavia si conservano tuttora nella loro veste sei-settecentesca permettendo di cogliere la disparità tra la magnificenza della sala, nella quale aveva luogo lo "spettacolo del pubblico", e l'esiguità di spazi come scale e foyer, utilizzati come locali di servizio. Il Teatro Comunale di Bologna, realizzato su progetto di Antonio Galli da Bibbiena nel 1756, ne è un esempio: le scalinate di accesso agli ordini dei palchetti sono ricavate ai lati dell'ingresso centrale della platea e sono costituite da semplici rampe voltate a botte, senza alcuna decorazione e completamente prive di qualsivoglia monumentalità.

22. La storiografia artistica come scienza, nasce in epoca illuminista motivata dalle istanze di ordinamento e catalogazione dei materiali e degli oggetti esposti nei musei e nelle collezioni d'epoca. Fondamentali, per la storia dell'ordinamento delle opere nel museo, sono l'allestimento delle statue antiche ad opera di Winckelmann a Villa Albani a Roma (1761 ca.) – per iconografia - e quello dei dipinti ad opera di Von Mechel al Belvedere di Vienna (1779) - cronologico per "scuole". Cfr. A. Huber, op. cit., pagg. 27-57; A. Lugli, op. cit., pagg. 39-48; A. Mottola Molfino, op. cit., pagg. 11-63; N. Pevsner, op. cit., pagg. 41-86.

23. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi, 2020, pag. 12.

24. Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1997.

25. F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in G. Baldi e altri, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. III, Tomo secondo, Torino, Paravia, 1994, pag. 567.

26. A. Dorner, *Il superamento dell' "arte"*, Milano, Adelphi, 1964, pag. 192-193.

27. L'*Abstraktenkabinett* è stato tuttavia ricostruito nello *Sprengel-Museum* di Hannover nel 1979, sulla scorta delle fotografie degli anni Trenta, dei disegni originali di El Lissitzky e grazie alla collaborazione della vedova di Alexander Dorner, Lydia.

28. Per le vicende relative alla collaborazione tra Dorner e El Lissitzky e alla realizzazione dell'*Abstraktenkabinett* cfr. *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du regard, 1998, pagg. 145-157.

29. Per un'ampia e puntuale ricostruzione delle complesse vicende progettuali dell'edificio cfr. N. Levine, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton, Princeton University Press, 1996 (in particolare il capitolo *The Guggenheim Museum's Logic of Inversion*, pagg. 299-362).

Per quanto riguarda invece la lettura del *Solomon R. Guggenheim Museum* inserito nell'opera architettonica di F. L. Wright, all'interno di una bibliografia pressoché sterminata, si segnalano, oltre al già citato volume di N. Levine, anche C. Cresti, *Wright: il Museo Guggenheim*, Firenze, Sadea, 1965; R. McCarter, *Frank Lloyd Wright*, London, Phaidon, 1997; B. Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright Master Builder*, London, Thames and Hudson, 1997.

30. Quanto l'edificio del *Guggenheim* occupi un posto ineliminabile nella vita psicologica, politica e cerimoniale della città di New York - e non solo - è testimoniato dalle aspre polemiche suscitate in occasione del suo ampliamento, ad opera degli architetti Gwathmey & Siegel, nel 1992 (cfr. V. Newhouse, *Towards a new museum*, New York, The Monacelli Press, 1998, 162-168).

31. Bisogna tuttavia ricordare che inizialmente l'edificio doveva ospitare solamente la cospicua collezione di pittura "non-oggettiva" raccolta da Solomon Guggenheim e Hilla Rebay e che Wright fu invitato a concepire il museo in stretta simbiosi con questi dipinti (cfr. N. Levine, op. cit.).

32. P. Nicolin, *Dopo il Guggenheim*, in "Lotus International", n° 85, maggio 1995, pag. 44.

33. Cfr. J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il Mulino, 1976.

34. Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

35. G. Debord, *ivi*, pag. 70.

36. Su un edificio di importanza capitale come il *Centre Georges Pompidou* e sui suoi architetti, esiste una vasta letteratura. Ci limitiamo a segnalare una serie di articoli apparsi sulle maggiori riviste di architettura nel 1977, anno dell'inaugurazione del centro: M. Cornu, *Ce diable Beaubourg*, in "Techniques & Architecture", n° 317, dicembre 1977, pagg. 64-66; P. Chemetov, *L'Opéra Pompidou*, in "Techniques & Architecture", n° 317, dicembre 1977, pagg. 62-63; *La defi Beaubourg*, in "Architecture d'Aujourd'hui", n° 189, febbraio 1977, pagg. 40-81; A. C. Quintavalle, *Chi contesta Beaubourg?*, in "Domus", n° 575, ottobre 1977, pagg. 5-11; *The Pompidolium*, in "The architectural Review", n° 963, vol. CLXI, maggio 1977, pagg. 270-294.

37. R. Piano, *Dialoghi di cantiere*, Bari, Laterza, 1986, pag. 50.

38. J. Baudrillard, *L'effetto Beaubourg. Implosione e dissuasione* (1977) in *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.

39. *Ivi*, pag. 18.

40. *Ivi*, pag. 24.

41. G. Debord, op. cit., pag. 56.

Bibliografia

- Cristina Acidini Luchinat, *Il museo d'arte americano*, Milano, Electa, 1999.
- Marcella Aprile, *Museo*, Palermo, Flacovio Editore, 1991.
- Rudolf Arnheim, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, The Regents of the University of California, 1954
- Georges Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1989.
- Luca Basso Peressut, a cura di, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Luca Basso Peressut, *Musei per la scienza/Science Museums*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1998.
- Jean Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Jean Baudrillard, *L'effèt Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955.
- Sergio Bertelli, a cura di, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985.
- Luciano Berti, *Firenze città rinascimentale*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1972.
- Cristoforo Sergio Bertuglia e altri, *Il museo tra reale e virtuale*, Roma Editori Riuniti, 1999.
- Franco Borsi, *L'architettura del principe*, Firenze, Giunti Martello, 1980.
- Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright Master Builder*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Peter Buchanan, *Renzo Piano Building Workshop*, 3 voll., London, Phaidon, 1993.
- Richard Burdett, a cura di, *Richard Rogers Partnership. Opere e progetti*, Milano, Electa, 1995.
- Paul Chemetov, *L'opéra Pompidou*, in "Techniques & Architecture", n° 317, dicembre 1977.
- Marcel Cornu, *Ce diable Beaubourg*, in "Techniques & Architecture", n° 317, dicembre 1977.
- Carlo Cresti, *Wright: Il Museo Guggenheim*, Firenze, Sadea, 1965.
- Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.
- Douglas Davis, *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press Inc., 1990
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1967.
- Massimo Dini, *Renzo Piano. Progetti e architetture 1964-1983*, Milano, Electa, 1983.
- Giampiero Donin, a cura di, *Renzo Piano pezzo per pezzo*, Roma, Casa del Libro, 1982.
- Alexander Dörner, *The Way Beyond "Art"*, New York, Wittenborg Schultz, 1946.
- Michael Eissenhauer, Astrid Bæhr, Elisabeth Rochau-Shalem, *Museum Island Berlin*, Berlin, Hirmer Publishers, 2012.
- Sergej M. Ejzenstein, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova, Sagep Editrice, 1988.
- Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi, 2020.
- Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1993.
- Diane Ghirardo, *Architecture after modernism*, London, Thames and Hudson, 1996.
- Robert C. Holub, a cura di, *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

- Antonella Huber, *Il museo italiano/The italian museum*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997.
- Imagining the Future of The Musum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1998.
- Charles Jencks, *Architecture today*, London, Academy Editions, 1988.
- Donald Judd, *Due culture*, in “Lotus International”, n° 73, Agosto 1992.
- Ivan Karp, Steven D. Lavine, a cura di, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell’allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.
- Ivan Karp, a cura di, *Musei e identità. Politica culturale e collettività*, Bologna, Clueb, 1995.
- Michael Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance art*, Cambridge University Press, 1986.
- La defi Beaubourg*, in “Architecture d’Aujourd’hui”, n° 189, febbraio 1977.
- La Grande Galerie du Muséum National d’Histoire Naturelle. Conserver c’est transformer*, Paris, Publications du Moniteur, 1994.
- L’art de l’exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du regard, 1998.
- Neil Levine, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Adalgisa Lugli, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992.
- André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Editions Gallimard, 1951.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in Guido Baldi e altri, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. III, tomo secondo, Torino, Paravia, 1994.
- Robert McCarter, *Frank Lloyd Wright*, London, Phaidon, 1997.
- Joseph Maria Montaner, *Nuovi Musei. Spazi per l’arte e la cultura*, Milano, Jaca Book, 1990.
- Alessandra Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Allemandi, 1991.
- Sergio Negrini, a cura di, *Uffizi, Firenze*, collana “I grandi musei” del T.C.I., Milano, Rizzoli, 1974.
- Victoria Newhouse, *Towards a new museum*, New York, The Monacelli Press, 1998.
- Erwin Panowfsky, *Die Perspektive als “Symbolische Form”*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1927.
- Nikolaus Pevsner, *Karl Friedrich Schinkel*, in “Journal of the Royal Institute of British Architects”, 3rd series, LIX, 1951-52.
- Renzo Piano, *Dialoghi di cantiere*, Bari, Laterza, 1986.
- Wolfram Prinz, *Galerie*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1976.
- Arturo Carlo Quintavalle, *Chi contesta Beaubourg?*, in “Domus”, n° 575, ottobre 1977.
- Richard Rogers: 1978-1988, “A+U”*, December Extra Edition, 1998.
- Kevin Robins – Antonia Torchi, a cura di, *Geografia dei media*, Bologna, Baskerville, 1993.
- Alessandro Rocca, *Dalla spirale alla rete*, in “Lotus”, n° 85, maggio 1995.
- Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: a universal man*, London, The V&A Museum, 1992.
- Deyan Sudjic, *The architecture of Richard Rogers*, London, Wordsearch, 1994.
- The Pompidolium*, in “The architectural Review”, n° 963, vol. CLXI, maggio 1997.
- Chris Van Uffelen, *Contemporary museums. Architecture, history, collections*, Salestein, Braun Publishing AG, 2011.
- Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

Rudolf Wittkover, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy Editions, 1962.

Patrizia Zimolo Montini, *L'architettura del museo. Con scritti e progetti di Aldo Rossi*, Milano, CittàStudi Edizioni, 1995.

Resumen: El ensayo propone un estudio del museo desde un punto de vista histórico, desde su nacimiento en Occidente hasta la actualidad, pasando por todas las transformaciones que ha sufrido en relación con la arquitectura, disposición, significado y función. Recorrer la historia del museo, al menos en sus acontecimientos más destacados -desde la *Wunderkammer* renacentista, pasando por los grandes museos neoclásicos, hasta las innovaciones del siglo XX y las convulsiones del *Beaubourg*- deteniéndose en algunos resultados especialmente significativos, es de hecho indispensable para comprender la dinámica entre sus diferentes componentes a medida que surgen y se definen a lo largo de los siglos: conservación y protección, accesibilidad y fruición, fisonomía e identidad.

Palabras clave: Museo - Historia - Cuerpo - Función - Documentos - Significado - Memoria colectiva

Abstract: The essay proposes a study of the museum from a historical point of view, from its birth in the West to the present day, through all the transformations in architecture, layout, meaning and function that it has undergone.

Retracing the history of the museum, at least in its salient events - from the Renaissance *Wunderkammer*, through the great neoclassical museums to the innovations of the 20th century and the upheavals of the *Beaubourg* - dwelling on some particularly significant outcomes, is in fact indispensable for understanding the dynamics between its different components as they emerge and define themselves over the centuries: conservation and protection, accessibility and fruition, physiognomy and identity.

Keywords: Museum - History - Body - Function - Documents - Meanings - Collective memory
