

estetica.

studi e ricerche

rivista semestrale
3/2012

estetica. studi e ricerche

rivista semestrale, pubblica saggi con *double blind peer review*

www.esteticastudiericerche.com

ISSN 2039-6635

ISBN 978-88-????????

direttore responsabile:

Dario Giugliano

comitato editoriale:

Luca Bagetto, Alessandro Bertinetto, Silvana Carotenuto, Annamaria Contini, Luca Farulli (ref. redazione di Stuttgart), Gianluca Garelli (vicedirettore), Dario Giugliano (direttore), Federico Luisetti, Markus Ophälders, Nicola Perullo, Fabio Polidori, Ettore Rocca, Stella Santacatterina

comitato scientifico:

Lluís X. Álvarez (Universidad de Oviedo), Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Homi K. Bhabha (Harvard University), Olaf Breidbach (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Giuliana Bruno (Harvard University), Massimo Cacciari (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Peter Carravetta (Stony Brook University), Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia), Iain Chambers (Università di Napoli «L'Orientale»), Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale), Rosanna Cioffi (Seconda Università di Napoli), Lidia Curti (Università di Napoli «L'Orientale»), Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre), Pina De Luca (Università di Salerno), Fabrizio Desideri (Università di Firenze), Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma «La Sapienza»), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Félix Duque (Universidad Autónoma de Madrid), Günter Figal (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Manfred Frank (Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Elio Franzini (Università di Milano), Carlo Gentili (Università di Bologna), Anna Giannatiempo Quinzio (Università di Perugia), Paul Gilroy (London School of Economics), Sergio Givone (Università di Firenze), Tonino Griffero (Università di Roma «Tor Vergata»), Evelyne Grossman (Université Paris 7 «Denis Diderot»), Jerrold Levinson (University of Maryland), Grazia Marchianò (Università di Siena-Arezzo), Aldo Masullo (Università di Napoli «Federico II»), Raffaele Milani (Università di Bologna), Giampiero Moretti (Università di Napoli «L'Orientale»), Vittoria Perrone Compagni (Università di Firenze), Mario Pezzella (Scuola Normale Superiore di Pisa), Franco Rella (Università IUAV di Venezia), Roberto Salizzoni (Università di Torino), Paolo Tortonese (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Aldo Trione (Università di Napoli «Federico II»), Gianni Vattimo (Università di Torino), Federico Vercellone (Università di Torino), Stefano Zecchi (Università di Milano)

redazione centrale:

Gina Annunziata, Tommaso Ariemma, Silvia Maria Esposito, Patrizia Mazzina,
Tiziana Pangrazi, Domenico Spinosa (caporedattore), Marco Stimolo
c/o Luciano editore, Piazza S. Maria la Nova 44, I-80134 Napoli

redazione di Bologna:

Francesco Cattaneo (caporedattore), Stefano Marino
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Bologna, via Zamboni 38, I-40126 Bologna

redazione di Firenze:

Vittorio Biagini (caporedattore), Giuseppe Gulizia, Susanna Mati, Katia Rossi, Martino Rossi Monti,
Andrea Sartini, Benedetta Zaccarello
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Firenze, via Bolognese 52, I-50139 Firenze

redazione di Milano:

Giancarlo Lacchin (caporedattore), Simone Sferzazza
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Milano, via Festa del Perdono 7, I-20122 Milano

redazione di Perugia:

Francesco Forlin (caporedattore), Massimiliano Marianelli
Via G. Galilei 1, I-06126 Perugia

redazione di Stuttgart:

Georg Maag
c/o Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung, Universität Stuttgart,
Geschwister-Scholl-Str. 24, D-70174 Stuttgart

redazione di Torino:

Roberto Bamberg, Daria Dibitonto, Ezio Gamba, Alberto Martinengo, Davide Sisto (caporedattore),
Benedetta Saglietti, Claudio Tarditi
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Torino, via Sant'Ottagio 20, I-10124 Torino

redazione di Udine-Trieste:

Damiano Cantone (caporedattore), Simone Furlani, Massimiliano Nicoli, Massimiliano Roveretto, Luca Taddio
Via Tavagnacco 145, I-33100 Udine

abbonamento 2012:

Italia €40,00 - Europa €50,00 - tutti gli altri Paesi \$ 75,00

versamento su c.c. IT 05 C 01030 03400 PREP 94976575

intestato a Giovanni Luciano

inviare la ricevuta del versamento per fax al +39 (0) 81 552 15 97 o per email a abbonamenti@esticastudiericerche.com specificando nominativo e indirizzo a cui far arrivare i volumi l'abbonamento ha decorrenza dal 1 gennaio al 31 dicembre di ogni anno; se non disdetto entro il 31 dicembre, si intende rinnovato per l'anno successivo.

registrazione del Tribunale di Napoli n. 83 del 26 ottobre 2010

Stampa: Graficart, Formia (LT)

© 2012 Luciano editore

Via P. Francesco Denza 7, I-80138

Piazza S. Maria la Nova 44, I-80134 - Napoli - www.lucianoeditore.net

Indice

Per un museo postcoloniale	p.	3
IAIN CHAMBERS		
Memorie, musei e potere	»	5
1. LA SFIDA POSTCOLONIALE		
MARGHERITA PARATI, GENNARO POSTIGLIONE, CLELIA POZZI		
«Vibrations» e «ordre compliqué»: strategie per immaginare il museo postcoloniale	»	23
GIULIA GRECHI		
Il Museo della Normalità Europea. L'arte contemporanea e la costruzione visuale dell'identità Europea	»	37
ALESSANDRA DE ANGELIS		
Tra intangibilità e contaminazione. I musei, l'avvenire e la cura delle memorie	»	55
MARIANGELA ORABONA		
Spazi di invenzione tra delega e cattura	»	69
BEATRICE FERRARA		
«Hydra Decapita»: prospettive museali «extra-terrestri»	»	83
2. ARCHIVI FUTURI		
«L'archivio futuro»: danza, donne e dimora	»	99
SILVANA CAROTENUTO		
Archè e visione femminile: una chora di lingua	»	101
MANUELA ESPOSITO		
La Natura è archiviabile? Pratiche di memoria femminile	»	117
ANNALISA PICCIRILLO		
«Ricor-danze»: l'archiviazione sospesa di Isabel Rocamora	»	131

3. SCAVANDO GLI SPAZI MUSEALI

VIVIANA GRAVANO

Musée o parc à thème du Quai Branly?
La deriva neo-coloniale della cultura museale a Parigi p. 151

GIANLUCA GATTA, GIUSY MUZZOPAPPA

Middle passages, musealizzazione e soggettività a Bristol
e Lampedusa » 137

CELESTE IANNICIELLO

I «musei-mondo» dell'arte contemporanea. Tracce locali
di percorsi globali » 183

LIDIA CURTI

Oltre le quattro mura bianche: una rete di possibilità » 199

NOTE SUGLI AUTORI » 215

MARGHERITA PARATI, GENNARO POSTIGLIONE, CLELIA POZZI

«Vibrations» e «ordre compliqué»: strategie per immaginare il museo postcoloniale

Ha ancora senso nel ventunesimo secolo parlare di musei e biblioteche come luoghi deputati alla *costruzione* di un'identità? La domanda non è retorica, dal momento che negli ultimi decenni queste istituzioni sono state investite da profondi processi di trasformazione che ne hanno ossidato lo status di custodi e fautori della verità storica e di valori culturali – valori surrettiziamente condivisi e sostanzialmente imposti dal gruppo sociale che ne ha determinato la realizzazione.

Sorto per incarnare la retorica del «potere del sapere», il museo – o i suoi precursori quali i *cabinets des curieux* o le *Wunderkammern* – e la sua forma hanno seguito uno sviluppo di continua apertura dei propri confini e di modificazione dei propri scopi, secondo un processo che nei secoli ha ampliato la fascia dei fruitori da un gruppo ristretto e privilegiato alla massa.¹ Eppure, nonostante la maggiore permeabilità dei suoi margini e la trasformazione del suo ruolo, il museo ha conservato la connotazione di architettura per la manifestazione pubblica del potere politico: esso è rimasto un luogo privilegiato dell'esercizio di un controllo che non ha più la forma della segregazione – prigioni e musei hanno condiviso per lungo tempo medesime tipologie – quanto piuttosto quella della fondazione di un'identità nazionale in cui riconoscersi.² Il museo, infatti, rappresenta la «forma» istituzionale della memoria occidentale, e in particolar modo del gruppo sociale che lo ha generato, divenendo così immagine della cultura «dominante».³ Il messaggio dell'identità è diretto in modo diverso ai membri della comunità e a coloro che non vi appartengo-

¹ T. Bennett, *The birth of the museum: history, theory, politics*, Routledge, London-New York 1995.

² C. Duncan, «Art museum and the ritual of citizenship», in I. Karp, S. Lavine (a cura di), *Exhibition cultures: the poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington 1991, pp. 88-103.

³ I. Chambers, «Architecture, amnesia and the emergent archaic», in I. Borden *et al.* (a cura di), *The unknown city*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 2000, pp. 408-421. Per un'idea del museo come immagine della «cultura dominante», si pensi ad esempio al British Museum e al ruolo ideologico-rappresentativo che tale istituzione – il primo museo nazionale pubblico al mondo e il più vasto per tutto il diciannovesimo secolo – ricopriva all'interno della politica imperiale britannica. Discorso analogo può essere fatto per la British Museum Library, che a partire dal 1856, sotto la direzione di Antonio Panizzi, divenne la biblioteca più grande del mondo, e pertanto considerata depositaria dell'intero sapere umano.

no, dove i primi sono invitati a condividere un benessere simbolico e gli altri fungono da osservatori. Questo tipo di articolazione, sia essa nazionale, regionale o etnica, colleziona, celebra, commemora, valuta e vende un modo di vivere. È un processo che sostiene l'esistenza di una «comunità immaginata».⁴ In un contesto globale dove l'identità collettiva è rappresentata da una cultura condivisa (un modo di vita, una tradizione, una forma d'arte), i musei trovano la loro prima ragione d'essere.

Da araldi di identità nazionali e di narrative monofoniche, tuttavia, musei e biblioteche sono stati progressivamente delegati a sostenere la nascita di comunità civiche plurali, in grado di rispondere tanto ai bisogni in continua evoluzione dei popoli quanto alla sete di «molteplicità» dell'odierna cultura transnazionale. Un'esigenza che legittima l'interrogativo iniziale, corredandolo con una serie di questioni ulteriori. Se un'identità unica è ancora «costruibile» all'interno del panorama transnazionale, di quale identità si tratta? E in caso contrario, quante altre se ne possono identificare? Per chi? Definite da chi? E soprattutto, per quello che ci concerne direttamente, in che modo possono essere rappresentate?

Questi interrogativi assumono un'importanza di non poco conto, se considerati all'interno dell'attuale contesto socio-storico europeo. Come già messo in luce da numerosi studi e da altri saggi in questo volume, il carattere dell'Europa postcoloniale non è semplicemente improntato a un generico principio di «molteplicità», ma si nutre piuttosto del più articolato concetto di «migrazione».⁵ Sebbene negli ultimi decenni la globalizzazione e l'economia mondiale abbiano conferito alle dinamiche migratorie una dimensione senza precedenti, esse sono fenomeni tutt'altro che recenti e vengono largamente riconosciuti come parte fondante della moderna identità europea.⁶ Oggi come ieri, i movimenti migratori hanno importanti conseguenze sulla composizione della società. Dando luogo a inaspettate contaminazioni, essi modificano i confini geografici e concettuali della nostra esistenza e impongono la messa in discussione del carattere monolitico delle identità nazionali consolidate. Come sostiene Homi Bhabha,

⁴ B. Anderson, *Imagined communities, reflections on the origins of nationalism* (1983) trad. *Comunità immaginate, origine e diffusione dei nazionalismi*, Manifesto Libri, Roma 1996.

⁵ I. Chambers, «Architecture, amnesia and the emergent archaic», cit.

⁶ Come messo in luce da diversi studiosi, tra cui Iain Chambers, in un certo senso il movimento di popoli, storie, culture e individui rappresenta proprio il fatto saliente della modernità fin dai suoi esordi cinque secoli fa, dall'espansione europea nelle Americhe alla tratta degli schiavi, dalla diaspora cinese nel sud-est asiatico all'emigrazione transoceanica meridionale. Cfr. *ibidem*.

infatti, nel mondo postcoloniale «il “luogo” della cultura nazionale non è unitario e coeso, né può essere visto semplicemente come “altro” in relazione a ciò che è oltre o al di fuori di esso: la frontiera è bifronte, e il problema dell’interno/esterno si trasforma in un processo di ibridazione che incorpora nuova “gente” entro il corpo politico».⁷ Se l’identità nazionale non può più essere costruita né in modo autoreferenziale, né sulla base di un confronto con ciò che è «altro dall’io», diventa allora fondamentale capire che i processi di stratificazione e ibridazione sociale indotti dalle migrazioni hanno dato vita ad un nuovo concetto di identità.

Musei nell’età delle migrazioni

È a questo punto che ha senso interrogarsi sul ruolo e le forme narrative che i musei devono assumere nell’odierna Europa transculturale. La loro trasformazione in un sistema complesso di voci e soggetti non è ovviamente semplice e immediata, ma deve passare per una modifica strutturale del modo di concepirne il progetto, l’organizzazione e l’uso. Come far sì che il moderno scenario transnazionale e transculturale entri a far parte di quelle narrazioni che i musei hanno il compito di scrivere attraverso i propri spazi e le proprie mostre? In che modo i musei e i loro allestimenti possono fare propria l’essenza della migrazione rendendola parte costitutiva e integrante di quell’identità che sono chiamati a rappresentare, conservare e comunicare? Questioni che non sembrano essere state ancora sufficientemente esplorate né nel campo dei *Museum Studies* né in quello della museografia.

È a partire da queste considerazioni iniziali che ha preso le mosse il progetto di ricerca *MeLa – European Museums and Libraries in/of the Age of Migrations*, che intende riflettere sul ruolo dei musei nel prossimo futuro affrontando questioni disciplinari diverse come il significato dei musei nella storia, i processi di costruzione delle identità nazionali, l’uso delle nuove tecnologie, il ruolo e i compiti dell’allestimento e della museografia.⁸ Il progetto mira da un lato ad approfondire e precisare le riflessioni teoriche che hanno investito i musei

⁷ H. K. Bhabha (a cura di), *Nation and narration* (1990), trad. *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997, p. 38.

⁸ MeLa è il progetto risultato vincitore nel 2010 della call europea FP7 (SSH 2010-5.2.2) *Reinterpreting Europe’s cultural Heritage: towards 21st Century libraries and museums*. La ricerca ha preso avvio a marzo del 2011 e terminerà a febbraio 2015.

a seguito dell'impatto degli studi postcoloniali, e dall'altro a valutare la loro efficacia operativa e applicabilità all'architettura dei musei e alle forme delle loro mostre, indagando come abbiano influenzato o possano e debbano influenzarne il progetto contemporaneo e futuro.

Per realizzare tali obiettivi il progetto si avvale della collaborazione di nove partners europei, tra cui figurano istituti universitari, musei, un istituto di ricerca e un'azienda.⁹ La ricerca è stata suddivisa in diversi campi di indagine chiamati a elaborare contributi critici e avanzamenti di conoscenza sul tema. Tali contributi confluiscono nel «think tank» *Envisioning museums & libraries for the post-national society* (Prospettive per musei e biblioteche in una società postnazionale), cui è affidato il compito di formulare nuove ipotesi operative sia nel campo degli studi di museologia – identificando ruoli e significati che il museo dovrà assolvere nel prossimo futuro – sia nel campo degli studi museografici – identificando le forme spaziali e quelle allestitivistiche chiamate a rispondere ai nuovi compiti assegnati. Ciò non solo in relazione a nuove, ipotetiche strutture, ma soprattutto a partire dalla riscrittura di spazi e allestimenti consolidati del museo storicamente inteso.

La qualità dell'intero progetto e dei risultati auspicati è affidata a una struttura organizzativa innovativa che valorizza la varietà dei temi impliciti nella proposta attraverso il ricorso a strumenti di ricerca e operativi differenti. Alcune azioni di ricerca si rifanno a una metodologia operativa consolidata, altri invece, a carattere più sperimentale, adottano un approccio multidisciplinare per analizzare i temi da punti di vista non convenzionali. Tali metodi innovativi sono stati proposti proprio in virtù del loro approccio peculiare, che può rivelarsi utile nel mettere a fuoco nuove idee.

In particolare, un'intera sezione del progetto è dedicata alla *Curatorial and artistic research*, nella convinzione che le pratiche artistiche contemporanee possano fornire un contributo importante nell'implementazione della ricerca. Come scrive Nicolas Bourriaud in *Relational aesthetics*: «Il ruolo dell'arte non è più quello di costruire realtà immaginarie ed utopiche ma di fornire modi di vita, modelli di azione all'interno della realtà esistente».¹⁰ E ancora in *Postproduction*:

⁹ Politecnico di Milano, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», University of Glasgow, University of New Castle Upon Tyne, The Royal College of Arts, Musée National d'Histoire Naturelle, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Copenhagen Institute of Interaction Design, Consiglio Nazionale delle Ricerche.

¹⁰ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998), trad. *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon 2002, p. 13.

L'arte porta gli scenari collettivi alla consapevolezza e ci propone altri percorsi nella realtà, con l'aiuto delle stesse forme che materializzano le narrative imposte. Manipolando le forme frantumate dello scenario collettivo, considerandole cioè non come fatti indiscutibili, ma strutture precarie da utilizzare come strumenti, gli artisti producono singolari spazi narrativi dei quali l'opera è la messa in scena. Utilizzare il mondo permette di creare nuove narrative, mentre la sua contemplazione passiva relega ogni produzione umana allo spettacolo comunitario.¹¹

È proprio rispecchiandosi nell'idea di Bourriaud di «fare un uso artistico del mondo» che il progetto riconosce la necessità di assumere la «research by Art» come metodologia di indagine, incentivando così il «fare» come strumento fondamentale per trovare nuove soluzioni a problemi complessi.¹² E se a ciò aggiungiamo l'interpretazione del «*think tank*» come «migrazione astratta» di idee e discipline che convergono su un unico oggetto di studio, diventa allora chiaro come il metodo d'indagine del progetto si faccia anche metafora di quella stessa realtà che si propone di analizzare.

Nel ricercare un approccio critico al tema, uno dei filoni di ricerca all'interno del gruppo *MeLa* del Politecnico di Milano intende partire da alcune riflessioni sul significato dei fenomeni migratori in atto per poi proporre pratiche artistico-architettoniche («vibrazioni») e principi teorico-metodologici («molteplicità» e «ordine complicato») che possano fornire contributi suggestivi e utili alle successive fasi operative del lavoro. In particolare, queste chiavi di lettura sono fornite dall'artista Olafur Eliasson da un lato e dall'architetto Yona Friedman dall'altro, il cui lavoro testimonia la volontà di proporre nuove narrative e nuovi strumenti di interpretazione del reale e dell'esperre. L'obiettivo di questa rilettura è quello di contribuire al dibattito teorico intorno ai musei e alle loro forme narrative, ma anche di fornire indicazioni per supportare addetti ai lavori, professionisti, esperti e *policy makers* e tutte le altre figure coinvolte nell'immaginare la missione e le nuove forme che queste istituzioni devono assumere.

¹¹ N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world* (2002), trad. *Postproduction: come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, p. 45.

¹² Ivi, p. 13.

Disorientamento e differenza complessa

Ciò che noi definiamo come migrazione non è un fenomeno circoscritto al genere umano, inteso come insieme di persone, ma una condizione complessa della società contemporanea che investe culture, idee, istituzioni e beni. Le migrazioni di persone possono riguardare tanto intere popolazioni quanto singoli individui che viaggino per lavoro, studio, ricerca o turismo; le migrazioni di culture ed eredità culturali, sia tangibili che intangibili, consistono nella loro trasmissione, conservazione o scomparsa; le migrazioni di idee e istituzioni riguardano la diffusione di conoscenze e informazioni; le migrazioni di beni, infine, possono riferirsi a oggetti, resti, opere d'arte, libri, collezioni ecc., che viaggino per diversi motivi, quali mostre o rimpatri. Questa dilagante condizione *nomadica* fa sì che al giorno d'oggi «essere» venga sempre più ad assumere il significato di «essere nel mondo», essere in uno stato di febbrile mobilità itinerante tra diversi luoghi e con diversi scopi. Il fenomeno alimenta alcune riflessioni.

Da un lato, i suoi effetti sono riconducibili all'heideggeriano concetto di *Unheimlichkeit* – il «disorientamento» che si prova nel «non sentirsi a casa propria» – un'inquietudine che sembra poter descrivere la condizione esistenziale della vita contemporanea.¹³ Intrappolato in continui spostamenti e sopraffatto da pretese narrative «universali», il soggetto non è padrone delle proprie esperienze spazio-temporali e perde così un ruolo attivo nella definizione della sua identità.¹⁴ Pertanto, se «essere nel mondo» provoca un disorientamento, ne consegue che una delle sfide dell'età delle migrazioni sarà quella di riconquistare la responsabilità del soggetto nel suo «fare esperienza» del mondo.

Dall'altro lato, le migrazioni odierne hanno carattere analogo a quello del nomadismo descritto da Deleuze e Guattari in *Mille Plateaux*.¹⁵ Qui la condizione nomadica è assunta come positiva produzione di «aperture» e occasione di «deterritorializzazione», ossia occasione di rottura con l'ordine costituito di una vita sedentaria, gerarchizzata e a forte impronta statale.¹⁶ Ma tale rottura non conduce a una relazione di semplice opposizione tra vita nomade e vita sedenta-

¹³ M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), cit. in L. Basso Peressut, «Parole d'interni/Interior-words», in L. Basso Peressut et al. (a cura di), *Interiorwor(d)s*, Allemandi, Torino 2010, pp. 21-32, a cui si rimanda per i temi dell'abitare gli spazi collettivi nell'epoca del *nomadismo globale*.

¹⁴ O. Eliasson, *Your engagement has consequences*, Lars Müller, Baden 2006.

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux* (1980), trad. *Millepiani*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.

¹⁶ Ivi, p. 350.

ria, bensì fa nascere tra le due una *differenza complessa*, dove entrambe le alternative esistono insieme, ugualmente vere ed ugualmente necessarie l'una all'altra. Analogamente, le migrazioni, ponendosi come alternativa alle identità nazionali storicamente determinate, non hanno l'effetto di minarne la veridicità o l'esistenza, ma consentono di relativizzare l'intero processo di definizione identitaria, introducendo la possibilità di racconti «altri» ma ugualmente veri rispetto a quello dominante.

Se da un lato le migrazioni evidenziano dunque il problema del mancato impegno individuale nella creazione di un'identità, e dall'altro offrono come risorsa una pluralità di proposte tra cui scegliere, crediamo che sia la società stessa a indicarci il ruolo che i musei dovranno assumere nel prossimo futuro. Abbandonata la funzione di «costruttori» di identità (unica e monolitica), i musei potrebbero essere reinterpretati come «arene propositive» aperte all'individuo, o, come affermato da Szwaja e Ybarra-Frausto, «arene di discorso e negoziazione utili a definire nuove forme di cultura pubblica».¹⁷ Focalizzandosi sull'inclusione piuttosto che sulla «segregazione» delle differenze, e chiedendo al visitatore di scegliere attivamente la propria identità tra le tante che gli vengono offerte (invece di subire, come avviene ora, quella imposta), l'idea di istituzione culturale come *arena* potrebbe anche favorire quei processi di ibridazione e contaminazione da lungo tempo incoraggiati per le città contemporanee.¹⁸ Ma come mettere in atto questa rivoluzione? Per individuare un metodo operativo, crediamo abbia senso non tanto dare una risposta immediata a questa domanda, quanto porci una serie di interrogativi ulteriori e mirati, gli stessi interrogativi che quindici anni fa l'architetto milanese Fredi Drugman si poneva nell'introduzione della traduzione italiana di *Exhibiting Culture*:

Come far sì che il percorso di un'esposizione diventi davvero un viaggio nell'altro da sé? Quali indicazioni possono trarre l'ordinatore e l'allestitore dall'esperienza acquisita nel proprio essere per rendere gli oggetti esposti parlanti al visitatore? E quest'ultimo, come si colloca con la sua cultura? Ma ancora:

¹⁷ L. Szwaja e T. Ybarra-Frausto, «Foreword», in I. Karp *et al.* (a cura di), *Museum frictions: public cultures / global transformations*, Duke University Press, Durham-London 2006, pp. XI-XIV.

¹⁸ Cfr. H.K. Bhabha, *The location of culture* (1997), trad. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001; J. Clifford, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997; I. Chambers, «Architecture, amnesia and the emergent archaic», in *The unknown city*, cit.

che cosa avviene della cultura di una minoranza, o comunque diversa, quando è inglobata nell'ambito egemonico di un grande museo? Qual è il rapporto tra la «vocazione universalistica» e il carattere contestuale di ciò che chiamiamo – quasi mai d'accordo sulla definizione – bene culturale?¹⁹

«Vibrations»

Gli interrogativi messi in evidenza ci spingono a riflettere sui processi di scambio e comunicazione della conoscenza che caratterizzano le dinamiche relazionali odierne. Lo spazio globale dell'informazione e della comunicazione, la *network society* postulata da Manuel Castells, è caratterizzato da quello che Martin Pröslér definisce «perpetui flussi di informazioni, immagini e conoscenza, che generano intensificate relazioni di scambio a scala mondiale».²⁰ Come recentemente ricordato da Tony Bennett, queste dinamiche hanno un impatto particolare sui musei (e aggiungiamo noi, anche sul mettere in mostra) che per loro natura sono parte di un fluire di informazioni, persone e idee: anche se sorti per opera di governi locali, nel contesto globalizzato i musei hanno la potenzialità di un'eco che va ben al di fuori delle loro mura e dei confini nazionali.²¹ Riflettendo sul ruolo di queste istituzioni, viene spontaneo domandarsi se tali flussi possano contribuire a fondare nuovi sistemi di percezione e comunicazione della conoscenza. A questo riguardo, crediamo che uno spunto critico sia offerto da alcune delle più recenti tendenze artistiche contemporanee, data la necessità implicita nella disciplina di dover costruire linguaggi per poter comunicare. In particolare, l'opera di Olafur Eliasson – tra i maggiori artisti interessati alle dinamiche percettivo-comunicative non solo del mondo dell'arte – sembra fornire alcune riflessioni e indicazioni operative in virtù delle sue ricadute immediate sul modo di intendere e vivere lo spazio museale.

Nel suo testo *Your Engagement has Consequences*, Eliasson rico-

¹⁹ F. Drugman, «Introduzione», in *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna 1995, pp. VII-XI.

²⁰ M. Castells, *The rise of the network society, the information age: economy, society and culture*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1996; M. Pröslér, «Museums and globalization», in S. Macdonald, G. Fyfe (a cura di), *Theorizing museums: representing identity and diversity in changing world*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1996, p. 21.

²¹ T. Bennett, «Exhibition, difference and the logic of culture», in I. Karp *et al.* (a cura di), *Museum Frictions*, cit., pp. 46-69.

nosce il flusso di informazioni della società odierna come un «campo di vibrazioni», ossia un insieme di relazioni che si stabiliscono tra diversi oggetti e tra oggetto e soggetto durante uno scambio.²² Lontano dall'essere un mero concetto teorico, la vibrazione è per Eliasson uno strumento operativo capace di rendere tangibili i processi comunicativi in cui siamo immersi. Una delle sue recenti «invenzioni», infatti, è un armonografo tridimensionale, un dispositivo in grado di sfruttare le vibrazioni – intese come onde fisiche – per tradurre suoni in oggetti tridimensionali tangibili. Nella progettazione di questo dispositivo si manifesta l'interesse di Eliasson per il *processo* comunicativo in quanto tale piuttosto che per gli estremi della comunicazione. Come egli stesso afferma, infatti, le immagini tridimensionali del suo armonografo non sono altro che possibili modelli per cercare di isolare ciò che sta «*in-between*», ossia le dinamiche di «negoziazione» o «*engagement*», attraverso le quali il soggetto fa esperienza dello spazio. Assumere la vibrazione come materia di cui la pratica artistica si nutre diventa pertanto un modo per cercare di prendere coscienza delle dinamiche nascoste che strutturano la società odierna.

Riportando queste considerazioni al campo della museografia, viene spontaneo interrogarsi sulla possibile ricaduta del concetto di vibrazione sul rapporto tra visitatore e oggetto nello spazio del museo. Il pensiero di Eliasson è molto chiaro in tal senso. Partendo dall'idea che il tempo sia individuale, e che questo comporta non solo differenze nelle esperienze immediate ma anche nei ricordi, Eliasson pone l'accento sul fatto che esistono differenze nel modo in cui percepiamo ciò che vediamo che rendono il processo esperienziale relativo. Questa relatività prende per lui il nome di *YES – Your Engagement Sequence* e diviene lo strumento per rinegoziare i dogmi culturali, mettendo al centro la responsabilità di un impegno attivo. Si crea così una relazione di co-produzione tra visitatore e museo, perché non solo il museo «produce» il visitatore fornendogli delle esperienze culturali, ma anche il visitatore «produce» il museo completando il senso delle narrative che gli sono proposte. Ecco allora che la vibrazione, traducendo le dinamiche esperienziali dell'individuo in un elemento tangibile, consente di produrre «concezioni spaziali alternative» in grado di facilitare lo «sviluppo di un concetto aperto di identità»:

²² O. Eliasson, *Your engagement has consequences*, cit., p. 60.

Ciò che mi interessa particolarmente in relazione al layout di istituzioni come i musei e, ovviamente, alle ideologie e strutture di potere incarnate da queste istituzioni, sono i modi in cui esse comunicano con il visitatore [...]. Io guardo ai musei e ad altri spazi simili dal punto di vista esperienziale, il che significa che l'esperienza dell'arte è centrale [...]. Credo sia cruciale che istituzioni che devono svolgere il ruolo di comunicare l'arte si focalizzino sull'esperienza del visitatore piuttosto che sulle opere stesse, al fine di dispiegare il proprio potenziale socializzante.²³

Un ripensamento del ruolo dei musei, come istituzioni culturali custodi della memoria e della identità della storia, deve quindi a nostro avviso partire dalle relazioni comunicative che esse instaurano con i visitatori. La stratificata società contemporanea sembra aver frantumato profondamente il concetto di «pubblico» e, come afferma Nicholas Serota, anche nell'espone «possiamo presupporre di creare una matrice di relazioni in cambiamento che i visitatori esplorano in relazione al loro particolare interesse e sensibilità».²⁴ Si può quindi dedurre che oggi i musei potrebbero essere fruiti da visitatori intesi non più come massa o pubblico o membri di una «comunità immaginata», ma come singole personalità, ognuno diverso dagli altri, ognuno con la propria storia, la propria identità, la propria dimensione estetica, la propria capacità critica.²⁵

In ultima analisi, allora, il metodo sviluppato da Eliasson può creare non solo le basi per un nuovo modo – produttivo e dinamico invece che staticamente consumistico e assoggettante – di orientarci nell'esistenza, ma fornire anche stimoli utili a individuare possibili strade da percorrere nella definizione di spazi e allestimenti museali nel prossimo futuro. Accogliendo e ospitando le relazioni, le *vibrazioni*, che si generano tra soggetto e oggetto, dove entrambi sono osservatori e osservati, il museo potrebbe divenire catalizzatore di una sinergia che già nei suoi spazi contribuirebbe alla definizione di un'identità sia personale che collettiva. L'alterità con cui ci si confronta, entità viva o oggetto, non sarebbe più letta come «l'opposto da me», ma come il «compresente», un'occasione di scambio e di arricchimento, in linea con la domanda di inclusività della società contemporanea.

²³ Ivi, p. 72, p. 74.

²⁴ N. Serota, *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, New York 1996, p. 26.

²⁵ B. Anderson, *Comunità immaginate*, cit.

Molteplicità e «ordre compliqué»

Come luogo deputato alla riflessione sulla e per la società complessa, stratificata, cui si rivolge, il museo deve dunque fare proprio un altro concetto per noi chiave, il concetto di «molteplicità». Molteplicità delle tematiche da affrontare, molteplicità degli strumenti con cui narrare e molteplicità delle relazioni possibili e compresenti. Innanzitutto, nel processo di auto-interrogazione in atto si moltiplicano le nuove tematiche con cui i musei devono confrontarsi, da quelle legate ai nuovi prodotti del consumismo dell'epoca industriale (design, film, automobili, moda ecc.) a temi attuali, dibattuti e difficili quali il razzismo, la violenza, il terrorismo, la guerra, l'esclusione sociale.²⁶ Questa condizione ha infranto l'unità delle narrative figlie della cultura dominante e autoritaria del tradizionale «*exhibitionary complex*» definito da Tony Bennett, rendendo i musei autonomi nel cercare di definire una loro strategia narrativa e trasformandoli in campi di sperimentazione e implementazione di nuove relazioni con nuovi interlocutori.²⁷

Alla molteplicità di tematiche si affianca poi la molteplicità di strumenti (linguistici, comunicativi, informatici) a disposizione per «mettere in scena» le narrazioni, in un'ottica che vede i musei sempre più come palcoscenici o spazi performativi. La modulazione dello spazio architettonico e l'allestimento contribuiscono a creare una sinergia tra visitatore e contenuto, in cui il dialogo che si consuma nell'esporre si arricchisce delle potenzialità di diverse forme di espressione (corporee, digitali, auditive, e così via).

La «molteplicità» non è però solo questo. Il moltiplicarsi degli interrogativi e degli strumenti di indagine a disposizione, infatti, non è altro che una manifestazione della complessità della società attuale. In quest'ottica, le interferenze che si creano tra le controparti del dialogo che si instaura diventano parte del linguaggio e rendono ibrido il messaggio e la sua forma di comunicazione. Uno spunto critico suggestivo su questo tema è offerto dal pensiero dell'architetto Yona Friedman.

Di fronte a questa molteplicità pervasiva Friedman prova a «costruirsi un'immagine» personale del mondo, un'«architettura» che, come tale, necessita della creazione di nuove regole. In questo

²⁶ F. Cameron e L. Kelly (a cura di), *Hot topics, public culture, museums*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010; S. Macdonald, *Difficult heritage: negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, Routledge, London-New York 2009.

²⁷ T. Bennett, «Exhibition, difference and the logic of culture», in I. Karp *et al.* (a cura di), *Museum Frictions*, cit., pp. 46-69.

processo di costruzione di senso, Friedman sottolinea la necessità di ricollocare la nostra capacità interpretativa all'interno di una differente concezione di «ordine», che lui definisce «complicato»:

Possiamo dire che l'ordine dei numeri è un ordine naturale, mentre l'ordine alfabetico è un ordine complicato (cioè un ordine non definito attraverso una qualsivoglia regola di costruzione). [...] Un ordine complicato non è un disordine. [...] Si tratta di un processo (di cui non siamo coscienti), ed è questo processo a fungere da regola (arbitraria) per un ordine complicato. [...] Il miglior modo per descrivere un processo è dunque una sequenza lineare disposta secondo un ordine complicato.²⁸

Questa riflessione ha una ricaduta diretta sulla definizione di un possibile ruolo del museo nell'epoca contemporanea: non si tratterà tanto di «descrivere» in modo «lineare», secondo una logica di causa ed effetto, un processo, quanto di «costruire» un'immagine «complicata», secondo una logica «aperta» che inneschi nuove riflessioni su un patrimonio condiviso. A tal proposito, proseguendo nel suo ragionamento Friedman distingue una capacità di pensiero analitica e una olistica: «Noi umani pensiamo in modo analitico: scomponiamo l'immagine percepita. I cani pensano in modo olistico: il cane vede un'immagine completa. [...] I cani percepiscono immagini di un insieme di cose in un determinato istante. Si tratta dunque di due immagini parallele del mondo, che descrivono lo stesso contenuto, pur restando contemporaneamente incompatibili e complementari».²⁹

È a partire da tali suggestioni che crediamo che il concetto di narrazione possa essere rivisto come realizzazione di sequenze continue secondo un ordine complicato. Basandoci sull'assunto che «la nostra concezione del mondo parte dalle immagini», alle sequenze lineari di cui si costituisce il nostro linguaggio comune potremmo intervallare «immagini complicate», in modo tale da cercare di avvicinarci ad una visione olistica. Inoltre, se la sequenza lineare della narrazione «è intrinsecamente cronologica, poiché rappresenta un senso di lettura, una serie di presenti (le nostre osservazioni sono sempre dei presenti memorizzati e riordinati a posteriori dalla nostra memoria)», ne consegue che il concetto di narrazione possa essere concepito come un percorso temporale. E come sottolinea Friedman, «una delle caratteri-

²⁸ Y. Friedman, *L'ordre compliqué et autres fragments* (2008), trad. *L'ordine complicato. Come costruire un'immagine*, Quodlibet Abitare, Macerata 2011, pp. 20-30.

²⁹ Ivi, p. 76.

stiche fondamentali dei percorsi temporali è il fatto di essere sempre unici, e di non poter quindi essere ripetuti senza che si verifichino delle alterazioni». ³⁰ Ecco allora che lo sforzo di costruire un'immagine all'interno di questa «complicata molteplicità in trasformazione» si offre come una possibile strategia operativa in grado di rispondere alle esigenze del museo e dei luoghi dell'esporre nell'età postcoloniale.

Come apertura verso altre storie e altre culture che abitano il moderno, e che hanno la stessa legittimità di essere rappresentate, il museo e i suoi allestimenti, come istituzioni, devono quindi affrontare la sfida e la necessità sia di riscrivere la storia di quel passato e di quella memoria che hanno il compito di conservare, sia di immaginare nuove forme narrative. Una riscrittura e delle narrative che rinuncino programmaticamente alla contrapposizione delle diversità, capaci di essere inclusive piuttosto che segregative, di relativizzare la condizione della cultura dominante e di rendere omogenei i soggetti gli uni rispetto agli altri. È in questa prospettiva che «*vibrations*» e «*ordre compliqué*» ci appaiono due strategie possibili cui ricorrere, poiché con la loro intrinseca produttività e lo spostamento di senso che propongono modificano la struttura e le relazioni classiche tra gli attori in gioco, imponendo una diversa modalità di intendere il compito e le dinamiche dell'azione progettuale.

³⁰ Ivi, pp. 60-61.