

Introduzione

Ho iniziato a raccogliere il materiale per queste “Divagazioni” nella seconda metà del 1996, dopo aver lasciato la direzione del Museo di Storia Naturale di Milano.

A mano a mano che la raccolta di testi, citazioni, documenti e testimonianze avanzava, mi sono reso conto che ciò che permette al museo di esistere è il suo rapporto con il potere, uno stretto legame che giustifica e condiziona tutti i musei in ogni parte del mondo. Il museo che colleziona, seleziona e ordina le testimonianze storiche, scientifiche e culturali è infatti un potente strumento di conoscenza, e, poiché “*Nam et ipsa scientia potestas est*”¹, esso è uno strumento di potere di cui sia le nazioni, sia i gruppi politici, sociali, economici, culturali, religiosi o etnici che compongono le società, ne pretendono e se ne disputano il controllo. Il museo, in quanto scrigno della memoria e dei ricordi che danno origine a identità individuali e collettive, che sollecitano nazionalismi, ideologie e conflitti interetnici e interreligiosi, non è mai stato libero da condizionamenti politici; esso perciò raramente racconta verità assolute, chimere create dai poteri dominanti, ma può raccontare frammenti di verità organizzati in narrazioni inventate per rivolgersi in modo subdolo e convincente ai membri delle comunità.

I musei sono condizionati dal potere politico non solo nei regimi autoritari o dittatoriali, ove questo condizionamento è assoluto e universale, ma anche nelle nazioni ove il potere politico è gestito da governi eletti a suffragio universale. Ciò è vero soprattutto per i paesi in cui esiste una forte caratterizzazione ideologica delle forze politiche che si contendono il potere. L’alternanza di queste forze politiche può produrre cambiamenti successivi più o meno radicali del contenuto espositivo dei musei e quindi del messaggio che essi comunicano alla popolazione. Così, per fare due esempi, in Polonia la vittoria del partito conservatore sul partito democratico modificherà radicalmente il Museo della Seconda Guerra Mondiale di Danzica (Muzeum II Wojny Swiatowej) (Muller e Longemann 2017), e in

Canada il Musée Canadien des Civilisations ha subito diverse modifiche.

Nel centro di Danzica, ove con un bombardamento navale i nazisti iniziarono l'attacco alla Polonia nel settembre 1939, è stato creato il Museo della Seconda Guerra mondiale, in un edificio progettato dallo studio Kwadrat nello stile architettonico che sembra ormai prevalere nella museologia ultramoderna. Il museo è stato aperto al pubblico nel 2017 ma sembra prossimo a sparire, fuso con un altro museo, che sinora è solo sulla carta. L'incerto futuro del museo è paradigmatico della dipendenza dei musei dal potere politico. Istituito con l'appoggio del premier del governo democratico Donald Tusk, il museo ha un approccio transnazionale alla storia del secondo conflitto mondiale, e tocca tutti i punti salienti del conflitto (olocausto, strage di Katin, rivolta del Ghetto di Varsavia, guerra nel Pacifico, resistenza nei paesi occupati dai nazisti, la vita della popolazione civile durante l'occupazione della Polonia ecc.) usando una molteplicità di sistemi espositivi. Il museo è stato perciò definito da Timoty Snyder storico di Yale *“come l'unico tentativo in Europa o forse nel mondo di presentare la guerra come una storia internazionale”*². Proprio questa visione transnazionale è però al centro della critica al museo da parte del governo conservatore guidato da Beata Szydlo del partito Diritto e Giustizia, e dal ministro alla cultura Piotr Glinski, salito al potere nel 2015. Il governo sostiene infatti che l'esposizione del museo distorca la storia polacca e non metta in risalto a sufficienza le campagne militari dei polacchi contro i nazisti e i sovietici. La volontà di riscrivere la storia polacca in chiave nazionalista fa parte della politica populista del governo Szydlo, che nega il coinvolgimento polacco nelle deportazioni degli ebrei e presenta la Polonia come una vittima assediata da nemici di ieri (nazisti e sovietici) e di oggi (Unione Europea, liberismo tedesco, potenza russa e immigrazione). Il museo è attualmente aperto al pubblico, ma il governo ne ha promesso la chiusura e la fusione con il futuro museo della battaglia della penisola di Westerplatte, ove avvenne il primo conflitto a fuoco della guerra; e per il momento ha obbligato le guide del museo a firmare un contratto con cui accettavano la limitazione di parlare solo del contenuto delle esposizioni, sotto la sorveglianza dei custodi del museo (Wojdon 2018). Circa la volontà di modificare il museo di Danzica, lo storico Antoni Dudek ha affermato che *“la controversia attorno al museo è emblematica di un problema più ampio, del modo in cui il partito al potere sta monopolizzando le politiche della memoria e della storia”*³.

Un secondo esempio dell'influenza della politica sui musei in regimi parlamentari ci è fornita dalla vicenda del Musée Canadien des Civilisations del Quebec, molto lodato negli anni passati per la sua visione globale del mondo. Dopo essere salito al potere nel 2006, il partito conservatore di Stephen Harper volle che il museo assumesse un'impronta più nazionalista. Il museo cambiò nome divenendo Musée Canadien de l'Histoire (Canadian Museum of History), furono smantellate alcune esposizioni per far posto a una narrazione della storia canadese corrispondente all'interpretazione filobritannica dell'identità nazionale promossa dal governo, che dava molto spazio al ruolo della monarchia britannica e che, come criticarono le opposizioni, trasformava il museo da un'ampia carrellata sulle civiltà del mondo, a un'istituzione sciovinista di sciabole sferraglianti. Nel 2015, con l'arrivo al potere del partito liberale di Justin Trudeau, è stato effettuato un nuovo restyling concettuale del museo che tuttavia non ha ripreso il vecchio nome, ma ha mutato le esposizioni verso un'illustrazione della storia canadese vista dalle molteplici prospettive ed esperienze delle diverse comunità che formano il popolo canadese.

Il rapporto fra musei e potere e i condizionamenti politici che derivano da questo rapporto fanno parte della storia, sin dal tempo delle collezioni principesche del Rinascimento. Tali condizionamenti sono evidenti nelle narrazioni museali d'arte e di scienza dell'età moderna, in quelle dell'era delle rivoluzioni e delle dittature, e in quelle del terzo millennio, ove il potenziale politico dei musei è ben dimostrato dalla crescita esponenziale di nuove istituzioni in tutto il mondo.

L'argomento non è nuovo. Negli anni scorsi molti studiosi di storia dei musei lo hanno affrontato. Costoro, scrive la museologa rumena Irina Nicolau (1996, pag. 22), *“parlano di una preistoria del museo (i tesori ammassati grazie a offerte o rapine), di una protostoria del museo (le collezioni generate da curiosità e da passione ereditaria) e di una storia del museo (che comincia nel 1471, quando il Papa Sisto IV espone in Campidoglio le statue romane, o nella seconda metà del XVIII secolo, quando l'idea del patrimonio nazionale comincia la sua carriera). Se il museo è nato nel 1471, esso inizia per una questione di denaro e di potere. Sisto IV apre le gallerie del Campidoglio per affermare il monopolio papale sul commercio delle antichità. Se è nato nel 1753 in Inghilterra o nel 1793 in Francia, anche queste sono storie di potere [...] qualunque sia il modello che le ha prodotte (evergetico, commerciale o rivoluzio-*

nario), dietro le passioni più o meno innocenti, dietro i loro programmi culturali, si nascondono sempre giochi politici che solo una storia politica del museo potrà svelare”. Questo breve testo della Nicolau vuole significare che la storia del museo si è sempre intrecciata con storie di denaro, di supremazia ideologica e di potere; vale a dire che il museo è sempre stato uno strumento politico.

Io stesso, in un articolo pubblicato nel 2000 su *Nuova Museologia* intitolato *Il controllo politico e sociale dei musei*, anticipai in sintesi le idee che svilupperò nei prossimi capitoli di queste “Divagazioni”:

- il museo è un mezzo di trasmissione culturale e come tale è uno strumento politico al servizio del gruppo o dell’etnia dominante;
- nella trasmissione culturale il museo non è imparziale, ma esprime una parzialità che rispecchia la natura, la cultura e gli interessi del gruppo dominante;
- l’autorevolezza del museo è la forza che il gruppo dominante usa per influenzare le altre frazioni della società.

L’argomento è tornato di recente all’attenzione dei teorici della museologia, di istituzioni universitarie e di organizzazioni internazionali che continuano a discuterlo in volumi, articoli e convegni.

“*The Muse (um) Is Political*” ha scritto nel 2017 lo storico della medicina Thomas Söderqvist nella sua critica al *The History Manifesto*.

I condizionamenti politici subiti dai musei aprono una discussione sulla parzialità o imparzialità del museo, e sull’obiettività delle narrazioni che esso propone al pubblico. Questo a sua volta obbliga a mettere in dubbio la verità storica. Esiste una sola storia? O esistono tante storie quanti sono gli storici, o quanti sono i media che producono e comunicano al pubblico indistinto quella che è di moda chiamare *Public History* – musei, organizzazioni culturali, cinema, televisione, internet, giornali, narrativa? La storia che viene prodotta nelle Accademie (università e associazioni professionali) è sempre obiettiva? Ha un suo valore assoluto e universale, al contrario della storia proposta in sedi non professionali da storici non professionisti? Questo è quanto sembra essere la convinzione della *Public History*, disciplina storica i cui limiti, obiettivi e metodi sono così indefiniti da rendere indefinita la disciplina stessa.

Non parlerei perciò della *Public History*, divenuta di moda in Europa solo da pochi anni, se non avesse la presunzione di coinvolgere i musei

e di controllarne le narrazioni. Il che sarebbe un atto di responsabilità civica, sostiene Ilaria Porciani (2017) in un articolo la cui tesi fondamentale è che “*gli storici dovrebbero occuparsi dei musei, e cercare di lavorare su di loro, con loro, e per loro, coinvolgendo in vari modi un pubblico sempre più ampio*”. Da parte mia ritengo che se le narrazioni storiche dei musei sono rese più appetibili dei tomi professionali grazie all’accompagnamento di oggetti e immagini, ciò non vuol dire che esse siano più superficiali o meno documentate dalle storie elaborate nelle università, di cui il museo non nega di tenerne conto.

Tuttavia, se di Public History vogliamo parlare, e se si accetta il suo principio di base cui ho fatto cenno nelle righe precedenti, allora queste mie “Divagazioni sulla storia politica dei musei”, poiché non scritte da uno storico accademico, possono essere incluse nel campo della Public History.

Lo scritto che segue non ha la pretesa di essere completo. La continua evoluzione dei musei, delle tecniche museografiche, dell’architettura museale, delle collezioni e dei sistemi di comunicazione, i veloci mutamenti strutturali e culturali dei musei collegati al rapido succedersi degli avvenimenti storici e dei mutamenti politici in seno alle nazioni e alle comunità obbligano infatti a un continuo aggiornamento. Cosa che farò anch’io, aggiornando i capitoli e la bibliografia quando necessario, grazie alla possibilità che fornisce la pubblicazione online.

Le mie “Divagazioni” consistono in più capitoli, che saranno pubblicati progressivamente, uno alla volta, come supplementi ai numeri di *Nuova Museologia*, in una sezione appositamente dedicata a cui si accede dal sito www.nuovamuseologia.it. Nei capitoli del libro ho riportato, nel testo e nelle note, numerosi brani e documenti di cui ho effettuato la traduzione in italiano, sia per evitare al lettore una schizofrenica transizione da una lingua a un’altra (italiano, inglese, francese, tedesco, spagnolo, portoghese, rumeno), sia per rendere omaggio alla lingua di Dante oggi maltrattata dall’imporsi, non solo in campo accademico, di una lingua franca universale. Ogni capitolo ha una sua bibliografia di riferimento.

Infine è importante tenere conto che questo mio scritto non ha la pretesa di dare un’interpretazione esatta e assoluta della storia dei musei alla luce del loro potenziale politico, ma contiene idee del tutto soggettive che ho cercato di dimostrare facendo riferimento ai testi più diversi e riportando, quando necessario, estese citazioni.

Capitale culturale e architettura sontuosa (il cui fasto oggi non risiede nella forma, ma si materializza in primo luogo nel nome dell'archistar che l'ha prodotta⁴) sono le due armi più evidenti e riconoscibili del museo, strumento politico la cui pericolosità nell'indottrinamento delle masse, nella conservazione del potere e nella riduzione delle libertà ha messo sul chi vive artisti, scrittori e filosofi, che hanno fiutato la pericolosità del museo nel suo condizionante accumulo di testimonianze storiche, e ne hanno auspicato la cancellazione. L'arroccamento sul passato come potenziale strumento antilibertario ha fatto chiedere il rogo e l'annientamento dei musei da molte avanguardie, pur se di orientamenti politici e culturali diversi. All'inizio del Novecento Marinetti voleva *“liberare l'Italia dai suoi innumerevoli musei che la ricoprono come cimiteri senza fine”*, e nel manifesto del Futurismo li paragonò a cimiteri, a dormitori pubblici, ad assurdi macelli di pittori e di scultori. Nel 1911 lo scrittore russo Pavel Pavlovich Muratov scrisse in *Obrazy Italii* (Immagini italiane) che *“il museo è più distruttivo per le antiche sculture di quanto non lo sia una galleria di pitture per i quadri del Rinascimento [...] La scultura vuole luce e ombra, l'immensità del cielo e i contrasti di tono della vegetazione, forse anche le gocce di pioggia e il movimento della vita che fiorisce dappresso. Per questa forma d'arte il museo sarà sempre una prigione o un cimitero [...]. Possiamo solo sognare che un giorno tutti i bassorilievi e le statue che sono state trovate nel Foro e sul Palatino ritornino qui dai musei di Roma e Napoli. Un giorno capiremo che, per un'antichità, una morte onorevole nelle mani del tempo e della natura è meglio di un sonno profondo in un museo”* (riportato da Pavel Florensky, in Zhilyaev, pag. 202-203). Nel 1919 il giornalista e scrittore Ugo Ojetto paragonò alcuni tratti del museo ai cimiteri e le opere ai galeotti (*“[...] appiccicare in fila, per epoche, sulle pareti [...] tutta la pittura d'Italia, compresi gli affreschi, con tanti cartellini e un numero d'ordine come quello sul petto degli ergastolani”*). Nei primi anni della rivoluzione le avanguardie russe si scagliarono contro i musei. Per il critico Nikolai Tarabukin erano tombe; per il poeta Vladimir Majakovskij era tempo che le pallottole rimbalzassero contro i muri dei musei; mentre il pittore Kasimir Malevich si chiedeva: *“abbiamo bisogno di Rubens o della piramide di Cheope? La Venere depravata è necessaria alla guida nelle altezze della nostra nuova comprensione? Ci sono necessarie città d'argilla che si sostengono con le stampelle delle colonne greche?”* (in Zhilyaev 2015, pag. 269).

I musei erano tombe e cadaveri per i Surrealisti degli anni Venti. Il pittore stalinista Siqueiros e i muralisti messicani scrissero nel loro manifesto di non voler rinchiudere le proprie opere nei musei *“dove solo chi ha tempo può andarle a vedere, ma non certo la gente che lavora”*. A cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta le giovani Guardie Rosse della Rivoluzione culturale cinese del *“movimento di sradicamento delle quattro anticaglie”* (vecchia ideologia, vecchi costumi, vecchie tradizioni e vecchi comportamenti) si accanirono contro i musei e contro il patrimonio culturale⁵. Negli stessi anni il fascino della rivoluzione cinese indusse molti a chiedersi se il museo come espressione borghese avesse il diritto di sopravvivere; per gli studenti del Sessantotto francese non avrebbe potuto esservi progresso fino a quando il Louvre non fosse stato bruciato; per Hugues de Varine (1969) il significato storico dell’istituzione chiamata museo era in via di sparizione, egli si domandava perciò se il museo fosse *“teoricamente destinato a scomparire contemporaneamente all’età, al mondo, alla classe sociale che l’hanno creato: età preindustriale, mondo europeo, classe borghese colta”*; nel 1971 Stanislav Adotevi, all’epoca direttore dell’Istituto di ricerche applicate del Dahomey, definì il museo *“un’istituzione che da due secoli sterilizza la creatività e frena l’evoluzione culturale”*; nello stesso anno Jean Clair scrisse del museo che *“tutto lascia pensare che il XX secolo vedrà il suo declino, se non la sua scomparsa”*, e Mario Vasquez criticò lo sfarzo del museo di antropologia di Città del Messico, con una frase divenuta celebre: *“i pavimenti di marmo sono troppo freddi per i piccoli piedi nudi”*⁶.

Se i musei sono stati criticati dalle avanguardie per motivi politici e sociali, molti intellettuali li considerarono invece tombe per l’arte e per la cultura: il museo era *“luogo di visioni morte”* e *“casa dell’incoerenza”*, barbaro e inumano, per Paul Valéry, che ne criticava quell’affollamento delle opere e delle persone che Umberto Eco ha chiamato *“sindrome di Valéry”*; *“i musei e le gallerie sono Golgota, ossari, camere di teschi e torsi – ma quali teschi!”* scrisse Goethe verso la metà dell’Ottocento (Sheehan 2000, pag. 14); Alphonse de Lamartine li riteneva *“cimiteri per le arti”*; Maurice Barres li considerava luoghi dove *“la morte corrompe la vita”*; Quatremère de Quincy li considerava luoghi *“ove si uccide l’arte per fare la storia dell’arte”*; per il filosofo Theodor Adorno (1953) *“i musei sono come tombe di famiglia delle opere d’arte [...] testimoniano la neutralizzazione della cultura [...] eppure – aggiunge – non si può fare a meno dei musei”*; nel 1985 (pag. 46) il semiologo russo Yuri Lotman scrisse che *“non*

vi è nulla di più mostruoso e lontano dal movimento reale dell'arte dell'attuale pratica museale; nel Medioevo il criminale giustiziato veniva tagliato a pezzi e i pezzi erano appesi nelle diverse vie della città. I musei attuali ci ricordano qualcosa di simile"; quattro anni dopo Umberto Eco ha definito il museo tradizionale *"una tomba di oggetti morti"*.

Per importanti museologi, come Eilean Hooper-Greenhill e Tony Bennet, che hanno seguito il lavoro di Michael Foucault su prigioni e ospedali, i musei sono paragonabili a carceri e a luoghi di punizione. Bennet (1995) e Douglas Crimp (1993) hanno considerato i musei parte dell'apparato di egemonia culturale e politica degli stati-nazione, luoghi insidiosi e di relegazione. Secondo Timothy Luke (2002) il museo ha potenti implicazioni carcerarie che suggeriscono procedure di reclusione e di relegazione. Jean Baudrillard ha definito i musei postmoderni prigioni confortevoli e ben arredate. Dal che Steven Conn (2010) si domanda perché la gente continui ad andarci, a parte gli studenti che ne sono costretti.

Proprio nella sua forma tradizionale, più che centenaria, il museo è stato criticato da quanti si pongono sullo stretto crinale fra filosofia e semiotica, che possiamo forse definire cultori di una "museologia filosofica". Costoro muovono una critica costante al modello consolidato (ma non immobile) del museo che tuttavia gode del gradimento di folle di visitatori in tutto il mondo. In un modo o in un altro, intellettuali, critici e semiologi come Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gui Suarés, Jean-Claude Beaune, Pierre Bourdieu, Françoise Choax, Jean-Claude Lebensztejn e Bernard Deloche non vogliono lasciare il museo così come è, e ipotizzano nuovi modelli. Per Lebensztejn (1981) il museo è *"luogo fantastico, luogo assente da ogni luogo, che ha per missione il conservare le opere d'arte attraverso le età, negando così la storia e la morte. Esso si colloca fuori dello spazio e del tempo"*; per Deloche *"il museo è l'iscrizione nello spazio di quello che sfugge ai tempi, da cui il ricorrente paragone con il cenotafio"* (2010, pag. 26). Vi è una frattura insanabile fra il museo tradizionale e filosofi, semiologi, esperti della comunicazione, artisti, intellettuali che criticano il museo senza mai aver provato a immergersi nella gestione quotidiana di una di queste istituzioni, senza aver mai avuto a che fare con la molteplicità di problemi che questa gestione comporta: organizzazione del personale, fundraising, rispetto del budget, rapporti con le amministrazioni pubbliche, con il potere politico, con i visitatori, con le associazioni culturali; senza contare i problemi di conservazione, di catalogazione, di identificazione

degli oggetti e delle opere, e, non ultimi, lo studio e la costruzione delle esposizioni. Sembra quasi che vi sia una forma di disprezzo nei confronti dei museologi – conservatori e direttori – che devono far procedere il museo lungo i binari dei suoi compiti istituzionali: collezionare, conservare, difendere, interpretare e comunicare il patrimonio.

Il filosofo e teorico della museologia Bernard Deloche ha espresso senza mezzi termini questo ingiustificato disprezzo verso i conservatori: “[...] *Il conservatore, gran sacerdote consacrato al culto delle collezioni, si sente investito di una missione sovranaturale. Senza voler fare a tutti i costi del conservatore un nevropatico, si noterà che il suo comportamento è implicitamente modellato per uno schema mentale perfettamente caratterizzato, quello della nevrosi ossessiva, che pesa inconsciamente sulle sue azioni. Senza dubbio, poiché gli è permesso, il suo atteggiamento confina con lo spirito di crociata. [...] Sottomissione cieca e appassionata che non è che una delle conseguenze del processo di naturalizzazione: come la sacralità delle collezioni, il culto che ne deriva sembra fondato nella natura. Così, a fronte di questa ingiunzione assoluta, il conservatore non può che sentirsi colpevole, eternamente debitore malgrado la buona coscienza manifestamente ostentata da tutto il sistema. Da cui la rinuncia e l’abnegazione del conservatore, che giunge a volte fino a modellare la sua vita privata al punto da costringerlo al celibato per farne una vestale dei tempi moderni, consacrata all’istituzione. Un tale eccesso nell’ascesi, sembrerà per lo meno sospetta. In effetti il culto praticato al museo rivela una vera tensione nevrotica: se il controllo della temperatura, della luce, del grado di igrometria, la protezione contro il furto e il degrado, ecc. assumono un’importanza smisurata, è senza dubbio perché una segreta sete d’appropriazione esige implicitamente questo compito così imperioso*” (2010, pag. 29-30).

Lo stesso Deloche, nel libro *Mythologie du musée*, espone le sue critiche irrazionali al museo, condivise, forse, da non pochi membri del comitato di museologia dell’ICOM, del quale egli fa parte. Il libro è quasi un manifesto del rifiuto del museo tradizionale, che – scrive Deloche – non sarebbe capace di proporre valori universali, obbligherebbe il visitatore a identificarsi con un’identità idealizzata, sarebbe incapace di creare un rapporto di partecipazione con i visitatori, avrebbe sempre privilegiato una comunicazione unilaterale e obbligata non basata sull’interattività, sarebbe in equilibrio instabile in rapporto alla società contemporanea, ignorerebbe la cultura della vita quotidiana, sarebbe separato dalla vita economica e dal

mondo del denaro, parteciperebbe al rafforzamento e alla perennità delle ineguaglianze sociali, non si sarebbe adattato alla rivoluzione del computer, dell'informatica e dei nuovi mezzi di comunicazione (*ibid.*, pag. 45-61). Il museo, insiste il teorico lionese, sarebbe un'ucronia “*un luogo fuori dal tempo, certamente reale ma totalmente privo di storia*” (*ibid.*, pag. 11)⁷; il che, detto in parole povere che superano la dialettica contestabile di Deloche, significa che nel museo, come in un romanzo storico o in un libro di fantascienza, verrebbe raccontata una storia fantastica basata su premesse reali ma che si sviluppa in una direzione del tutto irreali e fantastica. Che cosa sarebbe successo a Napoleone se avesse vinto a Waterloo? Che cosa ne sarebbe stato dell'Europa se le armate di Hitler avessero vinto la Seconda Guerra Mondiale? Tuttavia, se è vero che il museo elabora interpretazioni e fornisce rappresentazioni diverse della storia, facendo scoppiare a volte vere e proprie *culture wars*, esso non propone quasi mai romanzi.

Esistono alternative a quella che Deloche crede sia la deprecabile uchronia del museo tradizionale? Egli cerca queste alternative nel *Musée Imaginaire* di Malraux (1947), replicabile all'infinito, antesignano del museo cibernetico che nega il luogo dell'esposizione e le collezioni (“*il vero luogo del museo immaginario è necessariamente un luogo mentale*”); ovvero le cerca nel “museo freddo” di Marchall McLuhan e Harley Parker (1967), interattivo, luogo di esperienze sensoriali multiple; o ancora nell'ecomuseo e nel *musée de société*, nati ambedue dalle teorizzazioni della Nouvelle Museologie (una bella utopia secondo Mairesse, 2000), quei *musées de société* che hanno come denominatore comune il fatto che pongono domande ma non suggeriscono risposte al visitatore. L'insuccesso di queste nuove forme museali è però evidente: il *Musée Imaginaire* di Malraux è un libro illustrato; il “museo freddo” non si è mai realizzato; l'emblema dell'ecomuseo a Le Creusot si è trasformato in “*conservatoire de l'architecture industrielle*”; dei *musées de société*, il MuCem di Marsiglia è stato chiuso dopo pochi mesi dalla sua inaugurazione per essere rifatto integralmente, e il Musée des confluences è una moderna *Wunderkammer* (Pinna 2018).

La verità è che le critiche al museo tradizionale e la ricerca di alternative nascondono il tentativo utopico di un'appropriazione popolare del museo, la sua sottrazione all'influenza delle classi egemoni e dei governi che lo hanno creato nella forma moderna, e lo gestiscono come ogni altro strumento di potere.

Anche se non piace, il museo è però un indispensabile scrigno culturale che pone gli intellettuali in una posizione contraddittoria nei suoi confronti;

nel *Musée sans fin* di François Dagognet (1984) si possono leggere i giudizi di Barbey d'Aurevilly, Kafka, Proust, Rilke, Valéry e de Musset, visitatori insoddisfatti, oppressi dalla folla e dall'affollamento delle opere, che pur non amando il museo non potevano fare a meno di frequentarlo. Che cosa direbbero questi colti amanti dell'arte oggi che la cosiddetta economia della cultura ha alzato i tassi di frequentazione di mostre e musei a tal punto che nei grandi musei turistici si percepisce la folla più di quanto si percepiscano le opere?

È inevitabile che le evocazioni di morte che ho ricordato facciano nascere interrogativi e gettino nello sconforto i più ingenui utopisti fra quanti operano nei musei: perché infatti mantenere in vita queste istituzioni se siamo coscienti che possono distruggere o modificare la nostra libertà, manipolando la nostra memoria, la nostra storia e l'identità della nostra collettività? Perché continuare a dibattere sul ruolo sociale e culturale del museo se la sua azione è determinata da poteri forti esterni al museo, e se i contenuti e i significati che esso diffonde sono potenzialmente manipolati a uso della conservazione o dell'accesso al potere? Che cosa dimostra il fatto che i giovani stati rivoluzionari sono stati grandi creatori di musei e hanno avuto una funzione pionieristica nello sviluppo di nuove tipologie museali, se non l'uso politico di queste istituzioni? (Maure 2003).

Come spero apparirà chiaro dalle pagine che seguono, alla prima domanda si può rispondere che non abbiamo alternative al museo tradizionale, pur nella sua imperfezione e nella sua potenziale pericolosità. Non abbiamo alcuna alternativa perché il museo è (assieme agli archivi) la principale fra le istituzioni sociali espressamente designate alla conservazione della memoria collettiva di una comunità attraverso la custodia delle sue reliquie, ovvero della porzione fisico-simbolica del suo patrimonio culturale, e perché senza la memoria è del tutto improbabile che una comunità si formi e perduri, pur dinamicamente, nel tempo. Che la proprietà pubblica del patrimonio culturale sia essenziale alla "tenuta" di una comunità è noto da tempo: pochi anni prima della Rivoluzione, La Font de Saint-Yenne auspicava che la collezione di Luigi XIV, chiusa nel palazzo di Versailles, venisse "liberata" e resa pubblica nel Louvre (1747, 1752), preconizzando così il museo pubblico che di lì a poco sarebbe nato dai fuochi rivoluzionari. Ma già secoli prima di questo fondatore della critica d'arte, Cicerone nelle *Tusculanae disputationes* e Marco Agrippa⁸ avevano sostenuto la necessità di una fruizione pubblica delle opere d'arte, finalmente liberate dai vincoli della proprietà privata. Tuttavia la proprietà pubblica del patrimonio cul-

turale non può essere assoluta; in ogni comunità va infatti salvaguardato un bilanciamento fra patrimonio pubblico e patrimonio privato, poiché la mobilità di quest'ultimo garantisce alla comunità un grado di evoluzione e di libertà nella definizione di se stessa che il patrimonio pubblico, proprio in quanto pubblico, tende a condizionare.

La risposta al secondo interrogativo è la seguente: la sola ragione che induce a dibattere ancora sul ruolo sociale del museo è che i museologi, e tutte le frazioni della società, devono essere coscienti dell'utilizzo politico che un autocrate, un governo o un dato segmento della società possono fare di queste istituzioni, trovando in esse lo strumento per manipolare la memoria collettiva e la storia che su tale memoria viene costruita, e per costruirsi una autorevolezza personale. Questa consapevolezza è il punto di partenza obbligato di ogni processo che si prefigga, se non di ristabilire l'oggettività storica, cosa impossibile in ragione della soggettività intrinseca del lavoro storico, almeno di rivelarne le mistificazioni. È ciò che sollecita Jacques Le Goff quando scrive (1977) che *“La presa di coscienza della costruzione del fatto storico, della non innocenza del documento, ha gettato una luce cruda sui processi di manipolazione che si manifestano a tutti i livelli della costituzione del sapere storico. Ma questa constatazione non deve sfociare in uno scetticismo di fondo a proposito dell'oggettività storica e in un abbandono della nozione di ‘verità’ in storia; al contrario, i continui progressi nello smascheramento e nella denuncia delle mistificazioni e delle falsificazioni della storia permettono di essere relativamente ottimisti in proposito”*.

Note

¹ Francesco Bacone, *Meditationes Sacrae*, 1579.

² The New York Times, 9 novembre 2016.

³ *Ibid.*

⁴ Il caso dei musei del Golfo è paradigmatico a questo riguardo. Ad Abu Dhabi, sull'isola di Saadiy, sorgono quattro musei, il Museo Nazionale Sceicco Zayed, il Guggenheim Abu Dhabi, il Louvre Abu Dhabi, un Centro di formazione artistica e un Museo marinaro, progettati rispettivamente da cinque architetti, Norman Foster, Frank Gehry, Jean Nouvel, Tadao Ando e Zaha Hadid. Nel Qatar stanno sorgendo un Museo Nazionale su progetto di Jean Nouvel, un Museo Olimpico, un Museo dello Sport, un Museo della Perla e della Gioielleria, un Museo di Arte Orientale progettato da Herzog & de Meuron e una Libreria Nazionale disegnata da Rem Koolhaas (Erskine-Loftus 2014).

⁵ “[...] la Grande Rivoluzione Culturale fu una grande rivolta contro la cultura. Durante quei dieci anni tumultuosi, la distruzione delle quattro anticaglie fu attentamente pianificata e organizzata. La perfezione di questa campagna è dimostrata dal fatto che furono perquisite quasi tutte le famiglie. Di conseguenza, non solo furono seriamente danneggiati i monumenti e i resti archeologici, ma anche le collezioni private di antichità furono quasi completamente distrutte. I nostri tesori culturali nazionali non hanno mai avuto perdite così pesanti nei cinquemila anni di storia della civilizzazione cinese, compresi i periodi di invasione straniera o di conflitto sociale” (Enzheng Tong 1995, pag. 193).

⁶ “Il Museo di antropologia – disse – non ha funzionato come avevamo previsto. [...] Non è fatto per i veri messicani, né per gli abitanti della campagna e ancor meno per i bambini. I ricchi e colti abitanti della città lo amano molto. Inoltre il museo è divenuto l’attrazione turistica più popolare del Messico. Abbiamo dovuto arrenderci all’evidenza e ammettere che fu costruito per un obiettivo che non poteva raggiungere. Abbiamo dimenticato che i pavimenti di marmo sono troppo freddi per i piccoli piedi nudi” (in Duncan F. Cameron 1993).

⁷ Deloche (2010, pag. 77) scrive che “una ‘ucronia’ è un’istituzione che si fonda e si struttura su presupposti che essa considera – o che cerca di far passare – come verità assoluta” egli fa l’esempio delle religioni dicendo che mentre “la religione” è una ideologia, le diverse figure istituzionali, “le religioni”, sono ucronie.

⁸ Di Marco Agrippa, Plinio il Vecchio ha scritto (XXXV, 26): “*Extat certe eius oratio magnifica et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli*” [Resta di lui un’orazione stupenda e degna del più grande dei cittadini intorno alla necessità di rendere di proprietà pubblica tutti i quadri e le statue, il che sarebbe stato meglio che mandarli, quasi in esilio, nelle ville].

Bibliografia

- Adorno T.W., 1953 – *Valery, Proust e il museo*. In *Prismen. Kulturkritik un Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1955 (ed. it. 2018, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino).
- Adotevi S., 1971 – *Le musée inversion de la vie (Les musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains)*. Actes de la neuvième conférence générale de l’ICOM, Grenoble, pag. 19-30.
- Baudrillard J., 1977 – *L’effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Galilée, Paris.
- Bennet T., 1995 – *The Birth of the Museum*. Routledge, London.
- Cameron D.F., 1993 – *Marble floors are cold for small, bare feet*. Association Museum of Commonwealth, Conference 1992. CAMOP, vol. 1, pag. 2-27.
- Conn S., 2010 – *Do Museums Still Needs Objects?* University of Pennsylvania Press, Philidelphia.
- Crimp D., 1993 – *On the Museum’s Ruins*. Mit Press, Cambridge (MA).
- Dagognet F., 1984 – *Musée sans fin*. Presses Universitaires de France, Paris.
- de Varine H., 1969 – *Le musée au service de l’homme et du développement*. In AA.VV., 1992, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Éditions W.M.N.E.S., Mâcon, vol. 1, pag. 49-68.

- Deloche B., 2010 – *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Le Cavalier Bleu, Paris.
- Eco U., 1989 – *Ideas para un museo*. Letra Internacional.
- Erskine-Loftus P., [data non segnalata, probabilmente 2014] – *Reimagining Museums. Practice in the Arabian Peninsula*. MuseumEtc, Edinburgh & Boston.
- Clair J., 1971 – *La fin des musées*. L'Art Vivant, n. 24, octobre.
- La Font de Saint-Yenne E., 1752 – *L'ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris, dialogue*. Paris.
- La Font de Saint-Yenne E., 1747 – *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-arts*. L'Aia.
- Le Goff J., 1977 – *Storia e memoria*. Einaudi, Torino.
- Lebensztejn J.-C., 1981 – *Zigzag*. Flammarion, Paris.
- Luke T.W., 2002 – *Museum Politics: Power Plays at Exhibition*. University of Minnesota Press.
- Mairesse F., 2000 – *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Malevich K., 1919 – *On Museum*. In Zhilyaev A. (ed), 2015, op. cit., pag. 268-273.
- Malraux A., 1947 – *Le Musée imaginaire*. Gallimard, Paris.
- McLuhan M., Parker H., 1967 – *Le musée non linéaire*. In McLuhan M., Parker H. et al., *Le musée non linéaire: exploration des méthodes, moyens et valeur de la communication avec le public par les musées*. Texte du séminaire tenu au Musée de la ville de New York les 9 et 10 octobre 1967. Aleas, Lyon.
- Muller A., Longemann D., 2017 – *War, Dialogue, and Overcoming the Past. The Second world Museum in Gdańsk, Poland*. Public Historian, vol. 39(3), pag. 85-95.
- Nicolau I., 1996 – *Moi et les musées du Monde. L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'Est*. New Europe College Yearbook 1994, Humanitas, Bucarest.
- Pinna G., 2018 – *Pensieri attorno al Musée des Confluences di Lione*. Museologia Scientifica, vol. 12.
- Pinna G., 2000 – *Il controllo politico e sociale dei musei*. Nuova Museologia, n. 2, pag. 35-37 (www.nuovamuseologia.it).
- Porciani I. (a cura di), 2017 – *Musei, traumi, memorie del Novecento*. Introduzione. Comunicare la storia, vol. 13.
- Sheehan J.J., 2000 – *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press, Oxford.
- Söderqvist T., 2016 – *The Muse(um) Is Political*. Isis, vol. 107 (2), pag. 342-344.
- Tong E., 1995 – *Thirty years of Chinese archaeology (1949-1979)*. In Kohl P.I., Fawcett C. (eds), *Nationalism, Politics and the Practice of archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, pag. 177-197.
- Wojdon J., 2018 – *Who Owns the Museum Narrative?* Public History Weekly, 6/11.
- Zhilyaev A. (ed), 2015 – *Avant-Garde Museology*. e-flux, New York.