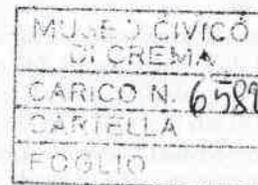


EDOARDO EDALLO

IL SENSO DEL MUSEO



Quaderno 1 di "INSULA FULCHERIA,"
RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI DI CREMA E
DEL CREMASCO A CURA DEL MUSEO CIVICO DI CREMA

Supplemento al numero XVI - dicembre 1986

AVVERTENZA.

Lo scritto che viene qui proposto all'attenzione del lettore è nato come introduzione a una tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico del Milano, discussa nel 1982. Il lavoro era iniziato sotto la guida di Carlo De Carli, già Preside della Facoltà e poi Professore Emerito. Relatore della tesi fu il Prof. Gianni Ottolini; correlatore il sottoscritto; laureandi Alberto Gorla, Paolo Monaci, Giovanna Sovardi, ora illustri architetti. La tesi era intitolata *Il Museo nel territorio* (taglio il resto del titolo un po' lungo). Si riferiva specificamente al Museo di Crema e al territorio cremasco. Il mio scritto rappresentava una sorta di filo conduttore.

Da allora sono passati alcuni anni. La bibliografia sul tema del Museo si è notevolmente arricchita. Sono anche passati alcuni numeri di *Insula Fulcheria*. Per motivi vari non hanno accolto lo scritto. Ora viene proposto come *Quaderno*. Se la bibliografia è datata, non è detto che i contenuti siano invecchiati. Il clima culturale è in fase di rapida evoluzione. Proprio per questo è utile storicizzare i fatti e le posizioni culturali. È la ragione per cui non ho voluto portare modifiche alla stesura originaria del testo.

Il lettore, che si auspica sempre benevolo, vorrà prendere atto delle vicende e farne tesoro.

E. E.

Crema, 23 ottobre 1986

INTRODUZIONE.

La letteratura sui musei e la loro storia è qualificata dalla competenza e dalla passione degli autori verso i problemi "dell'arte, della scienza, della storia"⁽¹⁾ che nel museo trovano un momento di sintesi.

Un dato accomuna gli esperti: apparentemente ovvio; in realtà problematico. La presenza del museo, nei loro scritti, è scontata. Esso fa parte del nostro panorama culturale.

A partire da questo dato vengono elaborati discorsi e proposte, comprese le critiche al cattivo funzionamento dell'istituzione, alla carenza delle strutture, all'incuria per il patrimonio.

Si tratta di verità palmari.

Tuttavia, dopo due secoli di vita, forse è il caso di chiedersi se il museo risponde ancora a criteri essenziali per la nostra cultura; se è ancora uno strumento che produce conoscenza critica della società; se non si stia progressivamente svuotando di significati.

In altri termini, occorre ripensare il senso profondo del museo, per poterne elaborare un nuovo progetto, o per ripulire quello originario – se si dimostrerà ancora valido – dalle incrostazioni depositatesi nel tempo.

Per fare questo occorre un'indagine che non segua canoni tradizionali, ma riesca ad analizzare il museo da prospettive nuove, usando campi e criteri di osservazione apparentemente lontani, per metterli in relazione fra loro.

Inoltre occorre pensare a una sorta di "museo originario", a un nucleo ove i problemi che il museo affronta si pongano con un'evidenza primaria. Questo "topos" è qui individuato nel rapporto fra museo e territorio: fra le culture manifestatesi su un territorio, con la loro storia e l'esigenza, tutta moderna, di documentarne le ragioni in un'istituzione apposita.

È un taglio che privilegia certamente – ma inevitabilmente – l'architettura, in quanto disciplina capace di stabilire connessioni fra campi diversi; e non solo connessioni logiche.

Certo, la vastità della materia è tale da richiedere forze ben più ampie. Ciò che segue può essere considerato solo un approccio iniziale.

¹ Cfr. F. RUSSOLI, *Il museo nella società*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 8.

MUSEO, CULTURA, STORIA

Museo e storia.

Il museo si presenta come una raccolta di oggetti "strani". Essi sono infatti estranei alla vita di tutti i giorni, di provenienza lontana nel tempo e nello spazio, da guardare e non da usare, ritenuti di particolare valore e dotati di alta considerazione.

Non interessa qui indagare le diverse occasioni che hanno portato alla costituzione di un museo, il passaggio dalla raccolta privata all'istituzione pubblica, o le varie circostanze di tempo e di luogo.¹

Interessa piuttosto indagare la matrice profonda, la motivazione collettiva che sta alla radice del museo e ne costituisce la natura.

Essa è da ricercare agli inizi della cultura occidentale contemporanea, in quel processo di affermazione della società borghese basato sull'uso cosciente di strumenti "razionali", e sui risvolti inconsci di tale prassi.

Fra questi è da segnalare un bisogno di annotazione, di documentazione, di registrazione che ha svolto - e continua a svolgere - un ruolo significativo.

È possibile individuarne due componenti; la prima schematicamente definibile come illuminista; la seconda, altrettanto schematicamente, come romantica. La prima pone il tema in termini di scienza; la seconda in termini di storia.

La componente illuminista si muove sul piano della specializzazione delle attività, dell'autonomia delle discipline, della classificazione del sapere. È il prodotto di una società illuminata, ordinata e civile, razionale e magnifica, padrona del sapere e della tecnica. Essa sola è in grado di definire un orizzonte di valori eterni e universali, quindi di assorbire e comprendere nella propria altissima sintesi le culture geograficamente lontane che ha conquistato materialmente.

Questa società ha la capacità, e il bisogno, di rispecchiarsi nelle proprie opere, in uno slancio di autocelebrazione. Il museo è luogo esemplare di tale operazione.

Esemplare anche sul piano metodologico, in quanto capace di costituire l'oggetto come tale, come "ob-jectum", contrapposto al soggetto; quindi di fondare la conoscenza astratta e l'indagine scientifica.

E i criteri epistemologici di questo processo non sono poi molto distanti dalla posizione di Popper, che definisce la conoscenza come "indagine sul noto attraverso l'ignoto".²

La componente romantica si muove invece sul piano della memoria, della ricerca delle proprie radici, dell'esigenza di identità, esemplare ed eroica, attraverso documenti e monumenti: attraverso una storia.

Questa non è concepita filologicamente, ma anzitutto come esigenza, motivazione; non astratta, ma concreta, organica e biologica.

Nel sapere storico la dimensione del tempo acquista particolare rilevanza: il passato spiega il presente e il presente il passato. Ma contemporaneamente si definisce un orizzonte: quello delle azioni umane e dei progetti, dove il futuro può essere prefigurato e "controllato" proprio in virtù della conoscenza del passato. Anzi, è il futuro a dar consistenza al presente e al passato.³

Da questo punto di vista il museo è progetto: prefigurazione di un mondo liberato e armonioso; capace di recuperare la realtà e di darle senso; capace di sintetizzare il possibile a partire dall'esperienza d'oggi, dalla coscienza della nostra cultura e dal ruolo che in essa svolge il tempo.

Le due componenti, illuminista e romantica, hanno contemporaneamente funzione pedagogica e celebrativa; devono rendere cosciente ciascuno del senso del proprio essere qui e ora, dell'impegno e della responsabilità che ciò comporta.

Il museo è un'oggettivazione di tale coscienza: non unica, ma certamente significativa. In esso scienza e storia, conoscenza e coscienza, dimensione dell'avvenimento e tendenza epocale trovano un momento di sintesi e di equilibrio.

Cultura e quotidiano.

L'elaborazione critica di una cultura, come finalità esplicita del museo, non è esente da ambiguità.

La coscienza che nasce dal confronto con culture diverse nel tempo e nello spazio, proprio perché scientifica, "affilata sulla pietra dei fatti",⁴ ripro-

pone in continuazione il problema dell'identità: il discorso operato sull'oggetto riporta continuamente, dialetticamente al soggetto.⁵

Il museo testimonia la capacità della nostra cultura di sintetizzare altre culture, di uscire da se stessa e oggettivarsi. Le altre culture non ne sono capaci: infatti sono etnocentriche. Nella nostra l'etnocentrismo sarebbe superato, con il "pregiudizio" che l'accompagna.⁶

Ma se la nostra cultura è l'unica capace di tanto, allora è superiore alle altre. Così l'etnocentrismo viene ricostituito.

Ci troviamo di fronte a un paradosso emblematico, prodotto istituzionalmente dalla cultura occidentale, che ne produce anche due specialisti: lo storico e l'etnologo.

Marc Bloch⁷ e Claude Lévi-Strauss⁸ mettono in evidenza l'ambiguità di chi vive in una cultura e s'interessa di un'altra, a metà fra l'una e l'altra, nel tentativo di ricostruire contesti lontani a partire da elementi sempre troppo frammentari e da modelli sempre troppo parziali; eppure vivendo il fascino di questa lontananza e il gusto di scoprire reciproci segni di saggezza, di razionalità, di civiltà.

Storico ed etnologo, vivendo il paradosso, superano la ristrettezza dell'etnocentrismo e propongono modalità diverse di esperienze possibili. Ma per questo non è sufficiente la conoscenza oggettiva e la sua elaborazione astratta.

La coscienza critica di una condizione sospesa fra culture diverse deve ritrovare un proprio punto d'appoggio: torna in campo la funzione della memoria e la ricerca di radici.

Non basta una facoltà mentale, una pura conoscenza: occorre la capacità di scegliere e di agire, un fare ricco di sapere all'interno della nostra cultura, non più considerata come assoluto, ma obiettivamente relativizzata. Il primo atto della nuova consapevolezza consiste nel riconoscere i rapporti fra le diverse culture e nell'esprimere un giudizio su di essi: sulla nostra cultura e sul presente come cultura dominante rispetto alle altre. Ma il giudizio si esprime, inevitabilmente, con gli strumenti della nostra cultura, cogliendo anche per essi il carattere di dominanza e misurando l'ambiguità di fondo della nostra capacità di operare.

Ripercorrere il filo del rapporto fra culture, di cui una dominante e altre subalterne, comporta, per il museo, un taglio particolare di ricerca e permette di fondare il museo stesso in modo peculiare.

Esso documenta la base, vissuta e vivente, su cui si instaurano i rapporti, si definiscono i progetti, si incarnano i valori: tale base è il quotidiano. Qui sta l'origine del museo, il suo senso primario, la sua funzione proposi-

tiva: la capacità di fissare gli atti di una cultura, in quanto espressioni materiali, oggettuali, "opere d'arte" in senso etimologico; segni portatori di significati complessivi e contemporaneamente progetti di un mondo nuovo.

Documentazione effettuata da noi, dalla nostra cultura, che parte dal nostro quotidiano e dai nostri progetti per porsi in relazione con gli altri. Qui sta anche l'ambiguità: che consiste anzitutto nella necessità da parte nostra di documentare, di registrare, riprodurre (per confrontare) ogni aspetto della vita: è il risvolto, semantico, dell'affermazione di Benjamin.⁹ Una storia attenta alla dimensione del quotidiano, e un'etnologia che dal quotidiano parte, costituiscono l'orizzonte del museo che stiamo configurando. Per essi il tempo respira su tempi brevi e lunghi:¹⁰ non c'è contraddizione fra "lunga durata" e quotidiano, se questo risulta il punto di riferimento della ricerca, se ad esso si ricollega ogni discorso. E, pur nella grande difficoltà che si prospetta, in questa origine consiste per noi la possibilità di pensare la natura e il ruolo del museo. Per farlo, però, occorre esaminare quali contributi l'architettura può offrire all'elaborazione.

Cultura e insediamento.

Ogni cultura si pone in relazione a un luogo. Il tramite (origine e risultato) di tale relazione è l'insediamento. Se la storia è storia di cultura, è, per ciò stesso, storia di insediamenti.

Luogo significa cogliere le potenzialità che offre un determinato spazio; la sua disponibilità a rendersi abitabile, in senso heideggeriano, come modalità complessiva dell'essere sulla terra: siamo in quanto abitiamo.¹¹ Riconoscere uno spazio come luogo significa assumerlo come centrale rispetto all'universo, fisico e simbolico: in quanto vi si pongono le radici, ovvero si può coltivare e costruire. Da quel momento la cultura è inscindibile dal luogo.

Insediamento è l'espressione concreta di tale abitabilità del luogo. È ciò che rende luogo il luogo, umanizzandolo, esplicandone i caratteri, rendendo evidente attraverso il coltivare e il costruire ciò che prima era solo implicito, coprendo di segni ciò che era muto, rendendo significativo ciò che attendeva di esprimersi: è un disvelamento.

L'insediamento è espressione di una cultura nel suo complesso, nelle sue varie forme e articolazioni, nei diversi piani di interrelazione, materiali e immaginativi, tecnici e simbolici.

La lettura dell'insediamento permette di far emergere le condizioni materiali di vita, i rapporti sociali, i saperi tecnici, le proiezioni simboliche, le

visioni del mondo: in forme diverse, con caratteri diversi, con diverse articolazioni fra i vari piani. In una parola, attraverso "l'arbitrarietà del segno", che non permette letture esattamente parallele (né sintagmatiche, né paradigmatiche), ma deve inseguire accelerazioni e ritardi sui diversi piani. Comunque sempre esiste, attraverso l'insediamento, una possibilità di lettura della cultura che lo produce. La lettura dell'insediamento costituisce l'apporto specifico che l'architettura può fornire. In vari sensi. Anzitutto nell'indagine sincronica degli insediamenti e nell'individuazione delle interrelazioni fra i vari fattori che li costituiscono.

In secondo luogo nel riconoscimento delle costanti, delle permanenze leggibili pur nel variare degli elementi della cultura o del suo contesto complessivo. Qui, in particolare, si pone il tema del rapporto fra cultura dominante e cultura subalterna. Nel nostro caso, la variazione fra gli indirizzi imposti nel tempo dalle classi dirigenti e gli adattamenti e le resistenze opposte dai ceti rurali (e più tardi dalla classe operaia).

In terzo luogo, metodologicamente, nel fatto che l'architettura, cioè lo strumento che permette tale lettura, per sua natura e per formazione "di mestiere", non si ferma mai a una valutazione astratta dei dati, ma contiene sempre una dimensione di progetto: conosce operando. La sua prassi conoscitiva è inoltre "sintetica": comporta un'assunzione globale dell'esperienza, nelle sue varie manifestazioni, per proporre un'altra possibile esperienza.

È evidente che in tutto ciò deve confluire un sapere proveniente da varie discipline, non esistendo più alcun modello onnicomprensivo. Sarebbe lungo cercare di individuare tutti i possibili apporti, nelle loro progressive specializzazioni: in generale si può far riferimento alle cosiddette scienze dell'uomo. Basti, ma solo a livello di citazione, sottolineare la recente scienza ecologica.¹²

Per capire una cultura, l'analisi dell'insediamento è fondamentale. E la ricostruzione di forme di coscienza insediativa in epoche diverse propone un immediato confronto con la nostra, con la realtà attuale e i progetti possibili.

Tutto ciò indirizza verso un museo come struttura di ricerca viva e operante, e non deposito ammuffito o luogo di facile "consumo" culturale.

Il museo nel territorio.

È possibile concepire un museo come strumento di documentazione e di studio della storia di un territorio?, come luogo di produzione di una coscienza "cultura del territorio"?

È questo infatti che cerchiamo di fare.

Esso presuppone anzitutto un territorio, un'entità geografica significativa, con un supporto storico adeguato. Ciò non sembra costituire un grave problema, purché affrontato al di fuori di rigidità burocratiche. La funzione di tale museo è di accogliere i documenti (gli oggetti) legati a un determinato ambito spaziale, di ricostruirne i contesti storico-antropologici, di elaborarli criticamente, per confronto con il presente.

Una struttura simile deve prevedere al suo interno come fondamentale l'attività di ricerca, e quindi deve "inventare" le forme per attuarla. Per il grande museo specialistico ciò è abbastanza scontato, perché, al di là dei mezzi materiali, ha il supporto specialistico della disciplina. Ma il museo specialistico è settoriale. Ovvero non si pone dal punto di vista sintetico di una cultura nel suo insieme; semplicemente registra la presenza di settori culturali autonomi. Ciò favorisce, appunto, la ricerca disciplinare; ma non permette interconnessioni; impedisce di cogliere una cultura nel suo insieme, proprio perché le discipline specialistiche sono nate in antitesi alle grandi sintesi teoriche.

Il museo non parte da una, ormai impossibile, grande sintesi: si muove su un piano più modesto e concreto: quello del quotidiano. Indagare sul quotidiano comporta, già di per sé, un atteggiamento critico, rivolto al presente per metterlo in discussione: una ricerca d'identità.

Il recupero delle radici, depurato degli aloni emotivi e assunto come motivazione di un'indagine obiettiva, permette la ricerca d'identità proprio attraverso il confronto. Esso relativizza, deassolutizza, smaschera le facili generalizzazioni, le presunte omogeneità, le mitiche continuità. Evidenzia rotture e discontinuità, dispersione dei componenti di un contesto e loro reinclusione in contesti diversi, difficoltà di costruzione di modelli omogenei.

In altri termini, anziché inculcare certezze, apre problemi; invece di codificare modelli univoci, apre il ventaglio delle possibilità; soprattutto fonda la coscienza delle intenzioni soggettive e indirizza alla necessità di progetti, alla loro inevitabile varietà, alla necessità di consenso per ricostruire tessuti socioculturali sempre mutevoli, mai dati una volta per tutte.

Il museo diventa punto di riferimento, luogo di convergenza delle diverse forze culturali (e delle diverse istituzioni), strumento di coscienza critica, struttura di elaborazione culturale. Forse era questo lo spirito originario;¹³ certo è quello che oggi va recuperato, pur con le obiettive difficoltà.

Il problema ora consiste nell'individuare i nodi critici della struttura, sia in termini organizzativi, di contenuto e funzionali, sia in termini architet-

tonici, in relazione all'esposizione e al suo significato. L'articolazione del discorso sarà la seguente:

- a) museo come istituzione;
- b) museo come struttura conoscitiva;
- c) museo come esposizione di oggetti.

NOTE AL CAPITOLO 1.

¹ Cfr. A. EMILIANI, Musei e museologia, in AA.VV., *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1973, Vol. V, 2, pp. 1613-1655; A. EMILIANI, Raccolte e musei italiani dall'umanesimo all'unità nazionale, in AA.VV., *I Musei*, TCI, Milano 1980, pp. 121-153; *Hinterland*, Anno I, n. 4, Luglio-Agosto 1978.

² K.H. POPPER, *Scienza e filosofia*, Einaudi, Torino 1969, p. 52.

³ Cfr. L. FEBVRE, *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1966; F. BRAUDEL, *Scritti sulla storia*, Mondadori, Milano 1973; E.H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino 1966.

⁴ C. LEVI-STRAUSS, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 119.

⁵ Il rapporto fra oggettività e soggettività coinvolge un problema d'identità; una interessante trattazione etnologica è in C. LEVI-STRAUSS, *L'identità*, Sellerio, Palermo 1980.

⁶ Cfr. R. CANTONI, *Illusione e pregiudizio*, Il Saggiatore, Milano 1967.

⁷ Cfr. M. BLOCH, *La società feudale*, Einaudi, Torino 1949, Introduzione, pp. 3-7.

⁸ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, cit., pp. 371, sgg.

⁹ Mi riferisco all'assunto benjaminiano della riproducibilità tecnica come fattore caratterizzante dell'opera d'arte in epoca contemporanea (cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).

¹⁰ Cfr. F. BRAUDEL, Storia e scienze sociali. La "lunga durata", in F.B., cit., pp. 57-92; M. VOVELLE, Storia e lunga durata, in J. LE GOFF, (a cura), *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1980, pp. 47-80.

¹¹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in M.H., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976-1980, pp. 96-108.

¹² Fra gli ecologi direttamente interessati all'architettura sono di notevole interesse: M. BOOKCHIN, *I limiti della città*, Feltrinelli, Milano 1975; A. RAPOPORT, *Human Aspects of urban Form*, Pergamon Press, Oxford 1977.

¹³ Cfr. A. EMILIANI, *Musei e museologia*, cit.

IL MUSEO COME ISTITUZIONE

Il museo è un'istituzione sociale prodotta dalla cultura borghese. Come tante altre: scuola, teatro, ospedale, caserma, prigione, ecc. La visione illuminista della società, caratterizzata dalla divisione del lavoro e dalla specializzazione del sapere, è sintetizzata in una sommatoria di istituzioni, ciascuna delle quali copre un particolare settore sociale e ne esplica la funzione specifica.

Nell'istituzione viene ricomposta la distinzione fra teoria e prassi prodotta dalla cultura scientifica. In essa l'operare è contemporaneamente elaborazione del sapere relativo a quella specifica attività. Quindi l'istituzione produce coscienza.

A noi resta il dubbio circa una totalità concepita come somma delle parti, troppo meccanica. Sarà la cultura romantica a mettere in crisi le separazioni, a rendere fluidi gli schemi, a rifiutare la distinzione fra sapere e fare. Ma metterà in crisi anche l'istituzione, come luogo deputato e separato.

Funzione pedagogica dell'istituzione.

La funzione dell'istituzione non è solo pratico-conoscitiva. Ancora più importante è la funzione che potremmo definire di "pedagogia sociale". L'istituzione è anzitutto veicolo di trasmissione dei valori della società; concreta sperimentazione di comportamenti che su tali valori si fondano; acquisizione di abitudini che educano alla civile convivenza, all'osservanza delle gerarchie, alla corretta trasmissione delle ideologie.

In tal modo supera ogni tipo di settorializzazione e si colloca nel cuore della società che esprime. Tutto concorre all'espressione: ogni elemento dell'istituzione, dai contenuti all'organizzazione, alla stessa architettura, contribuisce a svilupparne simbolicamente il significato.¹

Questa situazione ha due risvolti.

Il primo, messo in evidenza da Alberoni, è il rapporto fra istituzione e movimento.² Secondo l'autore, l'istituzione è il polo dialettico del movimento. I valori che questo fonda, attraverso un processo di particolare forza innovativa, in quella fusione creativa di comportamenti che è lo "stato nascente", vengono canalizzati, codificati, materializzati nell'istituzione.

Essa ha il compito di renderli esperibili nel quotidiano, rinnovandoli e riattualizzandoli periodicamente (attraverso celebrazioni di tipo "festivo") e quotidianamente (nella formazione pedagogica, data dalla loro stessa presenza al cittadino che vi attinge).

Per un'istituzione così definita c'è un solo rischio: la cristallizzazione, la chiusura su se stessa, sulla conservazione di forme vuote, incapaci ormai di esprimere i valori che la fondavano. È il tipo di lamentela frequente nel caso dei musei.

Il secondo risvolto, messo in evidenza da Foucault, è il rapporto fra istituzione e potere.³ Per Foucault, la funzione pedagogica dell'istituzione viene sviluppata esplicitamente, a partire dall'Illuminismo, per educare il cittadino a un comportamento ossequiente nei confronti dell'autorità. La finalità originaria delle scienze sociali consiste nell'applicare la riflessione razionale ai sistemi di controllo del cittadino da parte del "potere": un potere che, non venendo più dall'alto, ha problemi di legittimità.

Esercito, scuola, prigione, ospedale, infine fabbrica hanno come scopo primario, al di là della funzione settoriale, quello di instillare abitudini omogenee, norme standardizzate, comportamenti concreti. La massa è resa ligia e obbediente; l'eccezione può essere considerata devianza. Dal punto di vista dell'istituzione, tale asservimento al potere produce irrigidimento ideologico e conservazione culturale, eliminando le potenzialità creative e di ricerca. Si giunge, anche per questa via, a momenti limite, oltre i quali l'istituzione subisce un'involuzione, perde la propria efficacia e richiede di essere trasformata.

Nella città borghese l'istituzione-museo ha la funzione di celebrare una dimensione particolare: quella del Bello. Contemporaneamente di educare al Bello i cittadini. Ma soprattutto di convincerli che questo Bello non è che il riflesso di una società "magnifica": la presente.

L'istituzione-museo è, alberonianamente, il prodotto di un movimento che vede nel Bello e nell'arte come Bello un momento fondamentale di formazione sociale.⁴ La crisi di questa istituzione consiste nel diventare "accademia", cioè ripetizione di forme vuote.

In senso foucaultiano la lettura è più sottile, non essendo evidente l'uso dell'arte da parte del potere. Essa andrebbe ricercata, a mio avviso, nella riduzione "ideologica" dell'arte, nella perdita di "artisticità" a favore dell'estetica, nella trasformazione in linguaggio inteso soprattutto come retorica (cioè capacità di convincimento concettuale): è il neoclassicismo. La facciata dorica del British Museum esprime la retorica dello stile (inteso come sovrapposizione), la retorica di una società che si contempla nei prodotti delle sue conquiste mondiali, e la retorica di un potere che oltre a guidare la conquista, educa il cittadino a considerarla con rispetto sacrale (il museo è come una chiesa, esige silenzio, ecc.).

Il grande museo presenta dunque, accanto al grande valore, alcune formidabili ambiguità, dovute alla natura istituzionale. È possibile un museo diverso? capace di superare tali ambiguità? Lo è, a patto di riuscire a modificare la struttura istituzionale. Per muoversi in questa direzione occorre affrontare il tema del quotidiano.

Il quotidiano, il doppio, la conoscenza.

Quotidiano è la vita di tutti i giorni, il suo tempo (oggettivo-soggettivo), il suo senso, la ricerca del senso, la pazienza e la fatica.

Qui prevale la dimensione dell'ordine collettivo, dell'esperienza comune. L'antitesi del quotidiano, nelle culture preindustriali, è la festa. In essa si celebra l'"Altro": l'ordine stabilito viene rotto da una forza anormale, che sconvolge e che rapisce, ma in questo dà senso all'ordine stesso. Quotidiano e festa sono reciproci. Non avrebbe senso la continuità e l'ordine, se non in relazione alla rottura, che cade dall'alto, ma è rivissuta. Né la rottura avrebbe senso al di fuori della propria episodicità. I due momenti si integrano e si completano a vicenda.⁵

Nella cultura industriale non esiste più la festa, non c'è più rottura, tutto è interno a un sistema che si conosce; non c'è bisogno di qualcosa che venga dal di fuori, per giustificare un quotidiano che si appiattisce sulla dimensione del lavoro, come pura produzione economica.

L'antitesi al quotidiano può essere solo la sua negazione rivoluzionaria: il "movimento": è questo che potenzia le facoltà, che dà possibilità espressive ai normali emarginati, che produce partecipazione attiva, che permette processi di identificazione.

Poi il movimento si istituzionalizza: le istituzioni riproducono, codificano e via via cristallizzano la capacità innovativa del movimento. Nel far questo però trasmettono al quotidiano il senso che proviene dal movimento. Anche in questo caso c'è reciprocità.

Tale reciprocità può essere definita, con termine artaudiano, come “doppio”. Il rapporto fra quotidiano e non quotidiano non è di tipo binario; non si pone sul piano della logica, ma su quello del narrativo. Ciò che non è quotidiano riassume, riproduce, dà senso al quotidiano. È “altro” rispetto ad esso, in quanto riferito a una natura diversa, simbolica. Ma gli è perfettamente aderente, con i suoi movimenti e articolazioni. È, in effetti, un suo “doppio”.

Attraverso il rispecchiamento di una dimensione nell'altra, lo sdoppiamento, si produce un inizio di oggettivazione: si può definire qualcosa in riferimento a qualcos'altro. Ne nasce una consapevolezza che è principio di conoscenza. Il quotidiano, per essere compreso, ha bisogno di essere visto come qualcosa di diverso dalla mia esperienza: ciò avviene con il rispecchiamento che ne dà la festa, o il movimento-istituzione: questo ha una capacità di trasfigurazione. Nel rispecchiamento io ho anzitutto la percezione dell'operazione di sdoppiamento, quindi di una differenza fra realtà e immagine: ovvero ho la coscienza di non identificarmi né con l'una né con l'altra. Tale coscienza è alla base di ogni conoscenza oggettiva. Lo sdoppiamento, con l'oggettivazione, si basa su un'operazione di “straniamento”.⁶

Attraverso di esso (attraverso la sospensione di alcuni rapporti e l'accentuazione di alcuni altri), determinate situazioni dell'esperienza diventano leggibili. La loro comprensibilità viene oggettivata e generalizzata, il loro senso diventa accessibile, può essere proposto “a tutti” come ufficiale: in quanto fornito dall'istituzione, come esempio di verità, ecc.

Lo straniamento non è un'operazione di natura logica, ma metaforica.⁷ È un'operazione complessa: non tocca le relazioni fra oggetti ma altera i contesti, produce decontestualizzazioni e ricontestualizzazioni. Il contesto è un problema limite per ogni scienza, che agisce solo all'interno di uno dato e non lo può modificare. Mentre è liberamente modificato da dimensioni dell'esperienza che non si muovono sul piano logico.

Lo straniamento (e la metafora) è alla base di ogni operazione conoscitiva: è quello che permette di identificare l'oggetto nella realtà con il modello mentale che ce ne siamo fatti: solo a partire di qui è possibile, successivamente, la conoscenza scientifica.

Il processo di sdoppiamento, che coinvolge straniamento e decontestualizzazione, è il corrispettivo di qualunque atto riflesso.

Il rapporto quotidiano/non quotidiano è centrale in ogni processo di sdoppiamento, e ne fonda il senso sociale, collettivo. È quindi al centro di ogni conoscenza che abbia riflessività e quindi coscienza.

Reciprocamente, i problemi conoscitivi sono da misurare anzitutto in senso sociale, proprio sul rapporto quotidiano/non quotidiano. I problemi di tipo epistemologico, che per la nostra cultura sono centrali, anzi unici, sono invece problemi del secondo ordine, che presuppongono contesti istituzionali fissi, che, come gli altri, tendono a cristallizzarsi. Magari nella forma, tutta occidentale, dell'alternativa fra “razionale” e “irrazionale”.⁸

L'istituzione come doppio.

Anche l'istituzione può essere considerata un “doppio”. Un doppio del movimento, certo. Ma, quel che più ci interessa, un doppio del quotidiano. Nell'istituzione il quotidiano viene rispecchiato e riprodotto, ma soprattutto acquista senso specifico e pregnanza sociale, nell'attingere ai valori che fondano la cultura.

In quanto doppio, l'istituzione è pure momento di oggettivazione: produce conoscenza del rapporto, quindi conoscenza specifica: è attraverso l'istituzione che il quotidiano viene oggettivato e conosciuto.

Più in particolare, esaminando alcune istituzioni, possiamo definirle come doppio:

- a) il museo, come doppio dell'oggetto e della sua produzione;
- b) il teatro, come doppio della vita di relazione;
- c) la scuola, come doppio del sapere o della vita adulta.

Si è detto che il rapporto di doppio non è di tipo binario-scientifico, ma di tipo narrativo-fenomenologico. E dotato di razionalità profonda, in quanto l'istituzione è momento di coscienza complessiva, anche se non specifica.

Di qui nasce la sua funzione pedagogica generale. Essa consiste nel fondare la possibilità della conoscenza, dell'articolazione delle diverse conoscenze e del loro riferimento a un unico centro, senza il quale ogni conoscenza non sarebbe che puro dato. Quando gli epistemologi dicono che il dato ha senso solo in quanto inserito in una teoria, non fanno che avvicinarsi, nella riduzione scientifica, a quanti altri, in tempi antichi e in termini mitici, avevano realizzato con chiarezza: fondando anche il senso sociale della conoscenza.

In questo processo di complessiva e non riduttiva razionalità, la società borghese si caratterizza per l'eliminazione della festa (ritenuta “irrazionale”) e per l'impulso dato all'istituzione (ritenuta invece razionale e fonte di razionalità).

In effetti è proprio dell'istituzione, in quanto doppio, una certa ambiguità. Ciò la porta a possibili strumentalizzazioni in termini di potere. Il potere, infatti, anziché manipolare il quotidiano, trova più facile agire su di esso tramite il suo doppio, e manipola l'istituzione. È per questo che l'istituzione acquisisce una funzione pedagogica al di là della dimensione settoriale. Ogni istituzione è anzitutto l'"Istituzione": non il doppio di un aspetto della vita, ma il doppio del quotidiano nella sua globalità.

Per questa capacità può tentare di sostituirsi alla festa. In realtà, anche la festa può essere manipolata:⁹ la trasgressione può diventare imposizione di nuove regole: la norma della cultura dominante diventa norma del giorno della festa: ovvero la festa si istituzionalizza, perde capacità innovativa e rigenerativa, di catarsi. Come l'istituzione si trasforma in accademia.

Queste valutazioni rientrano con difficoltà in schematizzazioni del tipo: struttura/sovrastuttura. Non si tratta infatti di momenti di riproduzione, rispetto a momenti di produzione. Non riproduzione di forza-lavoro, ma nemmeno riproduzione dei rapporti di produzione,¹⁰ se non nel caso di manipolazioni. In tal senso suscitano enormi perplessità certe visioni dei servizi sociali come contropotere, sia per l'atteggiamento ugualmente manipolare sia per la riduttività. In ogni caso si tratta di temi che esulano da rapporti di tipo puramente economico.

L'istituzione museo.

Il museo come istituzione, come doppio dell'oggetto e della sua produzione, ha il compito di riappropriare al quotidiano ciò che esce dalla norma quotidiana. Deve consentire il rispecchiamento del quotidiano anzitutto tramite una collocazione e una classificazione.

Nell'operazione tassonomica consiste la matrice illuminista. In essa l'istituzione mira a sovrapporsi globalmente al quotidiano dandogli significato e valore continuo, perdendo la sacralità della festa e, in fondo, la sua eccezionalità, tendendo a livellare la festa sul quotidiano. Ciò è un principio di "razionalità" sociale.

Il pericolo dell'operazione è la trasformazione progressiva dell'istituzione in accademia: in essa la continua ricerca sull'oggetto, anziché trasformarsi in creatività, si burocratizza: arriva ad una definizione "assoluta", cioè statica, ed esce dal processo storico.

Ma il doppio può essere assunto anche in senso inverso: come esperienza della continua rottura che il non-quotidiano esercita sulle incrostazioni

abitudinarie. Questo è l'aspetto di matrice romantica, che porta invece a un continuo rinnovamento.

Tuttavia è facile vedere come l'istituzione, per propria natura, sia più vicina al primo atteggiamento che non al secondo, che rischia invece di metterla continuamente in discussione. Il discorso però non si risolve in una polarità semplice, e proprio attraverso il tema del doppio come rispecchiamento.

Si è detto che la funzione culturale del doppio consiste nel permettere di vedere il quotidiano, osservandolo da un punto di vista "esterno". Si è citata la festa, come doppio; ma la festa non è esattamente questo. Essa non è un punto di vista realmente esterno rispetto al quotidiano; esprime certo una capacità di uscire dal quotidiano, ma rimanendo sempre all'interno di un medesimo contesto, di cui quotidiano e festa fanno parte in relazione reciproca.

Il punto di vista veramente "esterno" viene raggiunto solo con l'indagine scientifica, che si pone come assolutamente obiettiva, indipendente dal punto di vista. Quanto questa affermazione sia "vera" o quanto sia "ideologica", quali siano i rapporti fra fondamenti teorici e risultati pratici della scienza è un campo di discussione ancor oggi aperto.

Ciò che qui interessa sottolineare è che, con l'affermarsi della cultura borghese, il doppio della festa tende progressivamente ad essere sostituito dal doppio dell'istituzione e dalla sua (presunta) oggettività a base scientifica. Con questo, rispetto alla festa e alla sua eccezionalità, si ha una diffusione, una capillarità, una quotidianizzazione del doppio prima sconosciuta: l'istituzione tende ad essere un rispecchiamento continuo del quotidiano, restringendo gli spazi del "privato": ma la stessa categoria del "privato" nasce da questa condizione.

L'istituzione è dunque un doppio che si è posto sul piano del quotidiano, che mantiene una funzione di rispecchiamento, pur avendo perduto la dimensione dell'eccezionale e del diverso: la dimensione dell'"Altro". Questa viene assorbita dalla scienza, come aspirazione alla oggettività assoluta, spostando i termini dal piano metafisico al piano logico. L'istituzione come doppio assume un carattere specifico di rispecchiamento.¹¹

Rispecchiamento, riproduzione, registrazione: questo è il processo attraverso il quale l'istituzione tende ad appiattirsi sul quotidiano, perdendo progressivamente il senso dell'"Altro", cioè la capacità di proporre valori. Il fenomeno si va accentuando man mano che ci avviciniamo ai nostri giorni, attraverso tecniche di registrazione sempre più sofisticate: foto, cine, registrazione sonora, TV, banche dati, ecc. Queste tecnologie portano

alla formazione di una memoria "esterna", e costituiscono il secondo salto di qualità, dopo la scrittura.¹²

Il fenomeno si sta significativamente spostando dal campo dell'istituzione a quello del quotidiano. Ciò che conta non è tanto fare una cosa, quanto documentare che la si è fatta e come. Non è tanto vivere una situazione, quanto registrare che la si è vissuta. Il primo problema di qualunque azione diventa: come registrarla? Per chi? Per un'istituzione impersonale e burocratica, per la storia. La consapevolezza storica che abbiamo raggiunto si traduce in una crisi di azione e in una tendenza alla registrazione totale. Quando Warhol propone un cinema in tempo reale si muove in questa direzione. E il calcolatore che opera in tempo reale non fa che attualizzare questa immagine di vita registrata "prima" che vissuta.

L'istituzione museo nasce come doppio dell'attività umana, materializzata negli oggetti e nelle loro produzioni. Attività umana nel senso più alto: ars-technè, con tutto il suo spessore semantico. Con un richiamo a valori particolari: neoclassicamente il "Bello", in funzione educativa. Il Bello degli oggetti del museo diviene un confronto continuo con gli oggetti di tutti i giorni: "A grandi cose i forti animi accendono l'urne dei forti..." (Foscolo).

Già in questa fase è presente un'opera di registrazione: la documentazione delle grandi opere, messe una vicino all'altra, a fornire uno specchio ideale delle opere di tutti i giorni. Opere che vanno isolate, "messe in mora" rispetto al loro ambiente, poste su un piedestallo, distaccate: perché non possono essere confuse con le opere quotidiane. Il distacco è fondamentale per la comprensione, ma comporta anche un depotenziamento: tende a tradurre l'opera in immagine. Più precisamente, attraverso il rispecchiamento, l'opera del museo non è che un'immagine riflessa dell'opera quotidiana; il museo è immagine della vita, proprio "come in uno specchio".

Nell'antichità mediterranea lo specchio è legato al mondo ctonio:¹³ è strumento di divinazione perché connesso con gli inferi: l'immagine che riflette è un'immagine di morte: nel Medio Evo e poi nella tradizione popolare vi si vede il diavolo.

Rispecchiamento e registrazione, riduzione all'immagine sono segni di vita depotenziata, vita come morte.

La funzione del doppio opera attraverso la memoria, è inscindibile dalla memoria. La riproduzione dell'immagine è anzitutto operazione memorativa. L'immagine allo specchio non è mai attuale, ma è un'immagine di memoria: ciascuno non si guarda come è, ma come si ricorda. Quindi è

storia: non esiste storia, se non passando attraverso il doppio. E anche la storia è legata alla morte, al futuro, al destino.

Quando Benjamin parla dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica¹⁴ e individua nella perdita dell'aura di unicità il carattere di fondo di tale opera, si ferma a una considerazione intermedia. La riproducibilità tecnica attuata dalla nostra epoca consiste nel tradurre la vita in immagine, depotenziata e larvale.

Non c'è quindi da meravigliarsi della crisi delle istituzioni, dei musei amuffiti. Esistono motivazioni concrete e specifiche. Ma sussistono anche alcune condizioni "originarie" che vanno attentamente valutate, se non si vuol cadere in facili illusioni (e nelle conseguenti scoraggianti delusioni). Ad esempio, parlare di servizi pubblici solo in termini di standard, senza affrontare il livello complesso dell'istituzione, comprese le sue ambiguità, è un processo di scarso respiro.

Il nostro problema consiste nello sviluppare la funzione educativa del museo, abbandonando gli aspetti celebrativi e retorici della cultura borghese, ma anche i miti più recenti. Consiste nell'elaborare i documenti storici raccolti senza falsi entusiasmi, passatisti o modernisti, senza cadere in tranelli ideologici che ribadiscano la pedagogia "di potere" dell'istituzione, ma operando nella medesima aderenza al concreto di oggi (degli oggetti d'oggi) come base per la stessa lettura storica.

NOTE AL CAPITOLO 2.

¹ Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

² Cfr. F. ALBERONI, *Movimento e istituzione*, Il Mulino, Bologna 1977.

³ Cfr. M. FOUCAULT, cit.

⁴ Cfr. A. EMILIANI, *Musei e museologia*, cit. Per il Neoclassicismo è emblematico J.J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte*, Einaudi, Torino 1973.

⁵ Cfr. M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976; F. JESI, *La festa*, Rosenberg e Sellier, Torino 1977.

⁶ La teoria dello straniamento (o spostamento semantico) è formulata da Sklovskij nel 1919 (cfr. V. ERLICH, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano 1966, pp. 191 sgg.): essa è relativa alla poesia. Assumiamo il termine per la sua pregnanza e lo estendiamo per analogia propria. Per il termine "doppio" l'analogia è meno rigorosa; il riferimento è a A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

⁷ Per la metafora cfr. H. WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976.

⁸ Cfr. la critica a questo atteggiamento della cultura occidentale in: K. KERENIJ, *Miti e misteri*, Boringhieri, Torino 1979.

⁹ Cfr. F. ZORZI, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977, pp. 81 sgg.

¹⁰ La riproduzione dei rapporti di produzione, contro la riproduzione della forza-lavoro, è sostenuta da H. LEFEBVRE, *Spazio e politica*, Moizzi, Milano 1976.

¹¹ Mi riferisco all'analisi dei rimandi visuali nel dipinto di Velasquez, "Las meninas" operata da M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 17 sgg.

¹² Cfr. A. LEROY-GOURHAN, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.

¹³ Cfr. M. RIEMSCHNEIDER, *Miti pagani e miti cristiani*, Rusconi, Milano 1973.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, cit.

IL MUSEO COME STRUTTURA CONOSCITIVA

Il primo problema "concreto" riguarda l'organizzazione del museo dal punto di vista conoscitivo. Parlando di museo nel territorio, la difficoltà maggiore consiste nella diversa natura dei materiali che lo costituiscono, a differenza di musei "omogenei", che possono muoversi all'interno di un unico ambito disciplinare.

La complessità della materia impone una riflessione sul tipo di conoscenza che il museo propone: essa partirà dai dati esposti al capitolo precedente, tenendo conto in particolare della categoria di "doppio", come è stata descritta.

Organizzazione tradizionale.

Ogni museo settoriale, di arte, storia, archeologia, ecc., presenta un'organizzazione conoscitiva che proviene dalla disciplina specifica. In relazione al territorio invece si pone il problema di una pluralità di settori. E l'organizzazione più semplice è appunto per settori. Ciascuno di essi ripropone in piccolo, rispetto al territorio, un possibile museo: arte, storia, archeologia, folklore, ecc.; ovviamente sulla base delle specifiche emergenze del territorio.

Ogni sezione è organizzata in base a criteri desunti da quelli dei grandi musei specialistici corrispondenti. Il criterio minimale di organizzazione è cronologico: con esso si definisce un inizio di collocazione storica. La funzione dello storico - il cronista locale - diventa fondamentale per la classificazione e la catalogazione.

Ogni settore è organizzato su una griglia, a base cronologica, tendenzialmente fissa, in quanto riferita a un determinato livello disciplinare, maga-

ri aggiornato. Può comunque essere modificata da studi successivi. Questa griglia determina l'organizzazione fisica del museo: permette di leggere la sequenza degli oggetti in relazione a un discorso; definisce in qualche modo un percorso.

Essa risulta tendenzialmente fissa e le corrisponde un'organizzazione pure fissa. Ciò non significa immutabile: può dar luogo ad altre conformazioni, ma sempre fisse. La fissità concettuale non può essere risolta in termini di architettura, per quanto valida questa possa essere. Russoli critica in tal senso alcuni musei di alto valore architettonico:¹ l'architettura, per quanto significativa ingabbia il museo in una struttura data una volta per tutte. Ma perché è già fissa la griglia. La soluzione non è nemmeno nel contenitore polifunzionale flessibile, caro all'architettura di vent'anni fa (e riproposto dal Beaubourg). Occorre partire invece dalla definizione e organizzazione concettuale del museo stesso.

La griglia concettuale fissa nasce da un atteggiamento di definizione delle discipline scientifiche e del loro campo; da un'epistemologia rigorosa, che può arrivare anche a definire valido un enunciato solo fino a che non sia superato da un altro:² quindi al di fuori di ogni assolutizzazione. Di qui, appunto, nel museo, un'organizzazione rigorosa, che potrà mutare solo in un'altra organizzazione rigorosa.

Ma non è detto che questa sia l'unica possibilità: anzi. Queste griglie presuppongono un discorso finito e concluso, anche se modificabile. Ma non è detto che siamo in grado di elaborare discorsi finiti, soprattutto nel caso di un museo come quello che stiamo cercando di delineare. Subentrano problemi e criteri che richiedono un respiro più ampio.

La conoscenza storico-critica.

La conoscenza prodotta da un museo nel rapporto con il territorio è di tipo storico-antropologico. Essa tende a ricostruire il senso di una cultura (o di varie culture) entro un territorio dato. I suoi specialisti sono quello storico e quello etnologico di cui si è detto al cap. 1: coscienti dell'ambiguità dell'osservare una cultura stando in un'altra. Ma si è anche vista la funzione dello "straniamento", cui i due personaggi, benché implicitamente, facevano riferimento. Quindi il valore conoscitivo della posizione. Questo tipo di conoscenza è diverso da quello che si può raggiungere attraverso griglie fisse.

Tentiamo di enucleare alcuni caratteri.

a) Il primo carattere è l'attenzione degli storici alla "cultura materiale".³ A

prescindere dalla ridondanza del termine, esso indica l'interesse degli storici per questioni che erano proprie dell'etnologo. Lo fanno, ovviamente, con taglio storico e l'apporto – oltre agli specifici risultati disciplinari – è proficuo in due direzioni.

Anzitutto il senso della storia tende a spostarsi dalle grandi gesta o dalle attività superiori alla vita, alle azioni, agli uomini di tutti i giorni: questo è certamente un mezzo di rivalutazione delle culture subalterne.

In secondo luogo, da questi apporti l'antropologia cessa di essere una curiosità per iniziati stravaganti, ed assume un ruolo centrale di giudizio dell'oggi.

b) Il secondo carattere è appunto il rapporto fra storia e antropologia; per meglio dire, la loro complementarità. L'analisi delle posizioni "classiche" di Lévi-Strauss o di Braudel o di altre più recenti⁴ registra un rapporto estremamente ricco e proficuo fra le due discipline; al di là della sottolineatura delle fonti scritte piuttosto che orali, degli aspetti coscienti piuttosto che latenti, della sincronia delle strutture piuttosto che della diacronia.

Non solo, ma in qualche modo, al di là delle formalizzazioni disciplinari, questa complementarità può portare alla costituzione di nuclei di una "cultura di base" capaci di integrare i due fattori da sempre conflittuali nel mondo occidentale: l'ideologia come base fissa e la variabilità dei risultati scientifici.

c) Il terzo carattere riguarda il senso che si dà alla storia, come revival del passato o come apertura sul futuro. Meglio, la coscienza dell'impossibilità di una conoscenza storica neutrale.

È il presente a interrogarci, nella nostra condizione più lata e profonda: è il perché esistenziale rivolto all'oggi che ci spinge a interrogare il passato per prefigurare un futuro. L'obiettività della conoscenza scientifica, in questo senso, non ha tolto nulla né alla ricerca delle radici (cioè a un bisogno d'identità), né all'ansia sul destino futuro (denunciata dall'estensione delle proiezioni statistiche).⁵ Anzi, da questo punto di vista, risulta impossibile scindere i fattori obiettivi dalle motivazioni personali: le radici sono parte costitutiva della coscienza, allo stesso titolo dell'oggettività dei dati. Permane un'ambiguità. L'esigenza di radici, che tende a spostarsi sul piano del mito, è esigenza di fondamenti e di contenuti, non puramente di metodo. Contemporaneamente l'analisi critica che porta a valutazioni obiettive e quindi al distacco dal mito, tende alla distruzione delle radici stesse, denuncia la loro incompletezza e frammentarietà, in una parola, la loro "arbitrarietà". Non si può costruire un sistema basandosi solo su di

esse; ma nemmeno si può costruirlo basandosi solo sui fattori oggettivi, sui dati dell'indagine: come se nella loro scelta non entrassero fattori di finalizzazione, comunque legati alla soggettività.

Risulta allora evidente la necessità di integrare ciò che la cultura occidentale ha "da sempre" diviso: razionale e irrazionale, cosciente e inconscio, oggettivo e soggettivo, se si vuole una lettura corretta della realtà. Per cui, se da una parte è necessario lo sforzo di documentazione critica, dall'altra resta fondamentale il chiarimento delle intenzioni e del taglio della ricerca.

d) Il quarto carattere riguarda la particolare forma assunta dal problema, nella lettura che ne dà Lyotard.⁶ Egli nota come tipica del nostro tempo l'identificazione fra realtà e sapere, e fra sapere e discorso, a partire da Hegel e Marx, ma nel '900 svuotata dai riferimenti alla coscienza e alla ragione, quindi deideologizzata e resa pragmatica. È la registrazione di un fenomeno emergente a livello socioculturale, che vede anche gli interessi scientifici spostarsi sul linguaggio.

Per Lyotard è chiaro che la scienza non esaurisce il sapere: è solo una forma di discorso con uno statuto molto rigido, basato sulla denotatività e sulla verificabilità/falsificabilità. La scienza non esaurisce nemmeno il discorso denotativo, ma ne è solo una forma particolare: quindi cadono una serie di questioni relative alla ragione o alla logica come attività autonome. Il problema va riportato all'interno del contesto sociale e della legittimazione che esso dà ai diversi tipi di discorso: scientifico, narrativo, ecc. È solo qui, nel sociale, che essi acquisiscono senso.

Il discorso di Lyotard si muove in una direzione che altri hanno definito "conoscenza senza soggetto". Qui interessa sottolineare le aperture che esso permette di istituire, evitando di costringere i discorsi in epistemologie rigide e fisse, a meno di giudicarli sempre più lontani da alcuni assunti come paradigmi. Gli omaggi verso alcune presunte scienze-guida vengono sostituiti da una più corretta e realistica considerazione della specificità dei diversi discorsi. Inoltre la conoscenza viene riportata al suo alveo naturale, sociale; evitando di farne un'attività separata e autonoma. Ma con questo rientriamo anche nel rapporto fra conoscenza e istituzione e nelle contraddizioni che ne derivano (inevitabili, realistiche, dialettiche).

Istituzione e conoscenza.

E' possibile superare la contraddizione? È possibile usare l'istituzione in modo tale che la sua funzione educativa risulti efficace, evitando contem-

poraneamente di cristallizzare la ricerca del consenso?

La questione ha un aspetto "politico": ogni condizione non può essere data una volta per tutte, ma va riconquistata ogni giorno. L'istituzione deve rinnovare continuamente i valori che l'hanno espressa.

Inoltre occorre tener presente la dimensione del "doppio": in essa consiste la radice culturale e biologica dell'ambiguità. Ciò significa che:

a) è impossibile eliminare totalmente dal discorso (o dalle motivazioni) ogni aspetto "mitico";

b) il doppio resta comunque un richiamo all'Altro: ciò può suggerire cautele circa il ricadere in nuovi miti che ne prevedono l'eliminazione: ovvero la definizione di ogni aspetto sul piano della coscienza;

c) il doppio riporta comunque il discorso a un riferimento "reale", contro ogni tentazione di ripiegamento sulla propria logica interna, puramente formale.

Da questo punto di vista, l'istituzione deve fare i conti anzitutto con una struttura conoscitiva adeguata all'oggi, sulla scia dell'analisi di Lyotard, ma con la capacità di recuperare il riferimento "reale" insito del Doppio. Il riferimento più specifico e puntuale è offerto da Foucault, in "Archeologia del sapere".⁷

In essa si parte da un dubbio sistematico circa la definizione di ogni disciplina rispetto al suo statuto, e all'organizzazione generale del sapere, che è frutto di un processo storico e non ha caratteri di necessità logica, nonostante le codificazioni raggiunte.

Si potrebbero individuare altri, precedenti "topoi" in cui si manifestava il sospetto verso strutture ritenute cristallizzate e l'esigenza di muoversi in termini più aperti, fluidi, meno settoriali.⁸

Foucault cerca di costruire la base per forme di sapere (discorsi) che non possono essere definiti all'interno di un campo predeterminato (disciplina); ma devono anzi definire il proprio campo in ragione del materiale elaborato. Ugualmente, a livello metodologico, non possono affidarsi a criteri precodificati ed esclusivi, ma trovare il metodo più adatto, di volta in volta, alla trattazione specifica.

Ma questo discorso non era già stato iniziato da Lévi-Strauss, quando prendeva la struttura sinfonica come modello per la trattazione del mito?⁹ E non è proprio questo l'insegnamento dell'arte del '900 che chiede a ogni opera di inventare la propria strada, come metodo, come materiali, come riferimento di senso?

Foucault sostituisce alle discipline codificate gli "enunciati", o unità coe-

renti di discorsi possibili; la cui costituzione richiede anzitutto un'analisi accurata, e le cui aggregazioni non possono darsi sulla base della tradizione, che le cristallizza in uno schema prefissato; ma vanno organizzate sulla base di trame diverse che possono dar luogo a diversi, possibili discorsi. La codificazione tradizionale porta alle discipline note, la cui colpa è di credere di definire campi oggettivi e intoccabili di contenuti. In realtà la loro origine è causale o, quanto meno, arbitraria; in ogni caso formale. Con la distruzione delle discipline, si elimina ogni residuo naturalistico dal campo della conoscenza. Al loro posto viene introdotto l'"archivio", effettivamente strumentale, pragmatico e deideologizzato.

L'archivio è la raccolta dei possibili enunciati prima che siano organizzati; disponibili per ogni possibile aggregazione in ragione delle diverse trame o griglie che possono essere formulate per stabilire fra di essi delle relazioni. In questo modo si configura una conoscenza come "griglia aperta": si tratta di vedere come il museo la può recepire.

Il museo come archivio.

Si è criticato il museo tradizionale proprio a motivo della griglia conoscitiva fissa. Si è trovata nel pensiero di alcuni autori la possibilità di individuare griglie aperte. Ora si può affermare che la griglia aperta è l'unica forma conoscitiva che possa rispondere adeguatamente al tipo di museo che si viene configurando. E non si tratta solo di una ragione epistemologica, anche se inconsueta. Ma è lo stesso discorso sul territorio a richiedere un'operazione di confronto fra dati di natura diversa, provenienti da diverse discipline. Sembra più corretto cercare le connessioni a partire dai dati, piuttosto che confrontare risultati già codificati. Ciò permette di produrre relazioni sempre più ampie e sempre aperte in una massa di materiale non solo eterogeneo, ma anche assolutamente incompleto e frammentario.

Infatti, il museo nel territorio, con la sua radicale sottolineatura del Doppio, non può che essere fondato sulla ricerca; non può costituirsi altro che come museo-laboratorio. È ovvio che non avrebbe senso una ricerca elaborata altrove e qui applicata. Ha senso invece una ricerca che, a partire da qui, possa essere elaborata "anche" altrove; non solo nei luoghi istituzionali di elaborazione ufficiale della conoscenza, ma piuttosto, diffusamente, nel sociale.

La conoscenza prodotta dal museo è sempre in fieri, sempre in fase di approfondimento e rielaborazione; non è codificabile nemmeno per un attimo; non possiamo cercare di descriverne la forma compiuta; ogni atto co-

noscitivo che in esso avviene non è che un momento di sezione di un processo. E questo si può attuare compiutamente solo attraverso griglie conoscitive aperte, capaci di dar luogo a diverse possibili conformazioni; non attraverso una sola linea conoscitiva da trasferire, più o meno meccanicamente, in un'organizzazione fisica e spaziale.

Griglie i cui nodi sono gli oggetti: e su di essi i diversi discorsi si ramificano, si intrecciano, si scontrano, anche. Per questo il museo è anzitutto un archivio, anzi, è l'archivio del sapere per eccellenza: non perché non vi siano altre raccolte di oggetti, a partire dalla città, ma perché qui c'è una destinazione specializzata e finalizzata.

L'archivio non è solo mentale, ma anche fisico: il cuore del museo è, anche fisicamente, un archivio, i cui enunciati sono, fisicamente, oggetti. Non si pensi a una forzatura dei termini di Foucault per costringerli a tutti i costi entro un gioco di richiami e risonanze.

Piuttosto, qui si critica un punto nodale della sua elaborazione (e di quella di Lyotard): precisamente la riduzione della realtà a discorso. Se questo principio è di estremo interesse metodologico per la possibilità di elaborazioni e variazioni cui dà origine, richiede contemporaneamente grande cautela, per i rischi di riduzione che comporta.

La prima e più grave riduzione, quella da cui nascono le divisioni e opposizioni del tipo razionale/irrazionale, ecc., è di tipo fisico; è l'eliminazione della dimensione corporea, del proprio corpo, anzitutto; e poi del corpo altrui e del "corpo" del mondo.

L'oggetto, il museo, l'architettura, l'arte ci riportano a questa fisicità corporea. Perciò assumiamo in pieno la proposta di usare il discorso come insieme di enunciati che si muovono su griglie aperte; come la proposta dell'archivio. Ma non riduciamo tutto a discorso.

Allora la struttura conoscitiva del museo è solo un aspetto del museo stesso, che è importante definire perché ne condiziona l'organizzazione concettuale e incide sul suo assetto.

Ma, una volta chiarita l'estrema ampiezza e flessibilità entro cui tale struttura può essere assunta, ci possiamo dedicare all'aspetto più specifico del museo, quanto meno al più caratteristico in senso architettonico: l'oggetto e l'esposizione.

Ma, come si vedrà, questo aspetto possiede una ricchezza e uno spessore di connotazioni da influenzare, in un processo di retroazione, la stessa facoltà conoscitiva.

¹ Cfr. F. RUSSOLI, cit., p. 52.

² Cfr. K.H. POPPER, *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970.

³ Cfr. L. FEBVRE, cit.; F. BRAUDEL (a cura), *Problemi di metodo storico*, Laterza, Bari 1973; J.M. PESEZ, *Storia della cultura materiale*, in J. LE GOFF, cit., pp. 167-206.

⁴ Cfr. A. BERGUIERE, *L'antropologia storica*, in L. LE GOFF, cit., pp. 111-140.

⁵ Cfr. P. ARIES, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano 1978. L'A. sostiene che l'auspicio e la divinazione proprie delle culture antiche, come tentativo di conoscere e determinare il futuro, sono sostituite oggi dalla statistica e dal calcolo delle probabilità, con il medesimo scopo.

⁶ Cfr. J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

⁸ Questa tendenza può essere riscontrata a livello metodologico nella teoria dei sistemi (cfr. L. VON BERTALANFFY, *Teoria generale dei sistemi*, Isedi, Milano 1971); a livello di "contenuti", invece, nello sviluppo di scienze che cercano di integrare discipline diverse (cfr. ad es. G. BERUTO, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna 1978; G.R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Il Mulino, Bologna 1970).

⁹ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 30-36.

L'OGGETTO

 Oggetto come documento.

Si è definito il museo come raccolta di oggetti, su cui costruire possibili discorsi. È ovvio che, in questo senso, l'oggetto è inteso anzitutto come documento. L'oggetto, come documento, costituisce il nodo della griglia aperta, come detto.

Può dunque comunicare, a diversi livelli di significato:

- a) come testimonianza linguistica o, quanto meno, semiologica;¹
- b) come testimonianza di uso, con una propria quotidianità, da leggere in senso sociologico-antropologico;
- c) come testimonianza di un processo di produzione, da leggere in senso storico-economico.

Questa articolazione pone una serie di problemi, fondamentali per il museo, ma, più in generale, nodali nella nostra cultura.

Il primo livello pone il problema se tutto sia traducibile in linguaggio: se la comunicazione esaurisca l'entità delle cose. È il tema recentemente riproposto dalla teoria dell'informazione, con tutti i suoi addentellati tecnologici e sociali. Ma è fondamentale per un museo sapere se l'esposizione di un oggetto può essere sostituita da qualche forma linguistica.²

Il secondo livello può essere assunto come specificazione del primo. È vero che l'oggetto è "muto" riguardo al proprio contesto culturale: richiede informazioni "estere" per essere compreso.³ Ma è vero anche che, in mancanza dell'oggetto, tali informazioni offrono una conoscenza depotenziata e illusoria: la quotidianità non è qualcosa che si racconti, se non in termini letterari.

Il terzo livello è a sua volta, un chiarimento del secondo, in senso ideologico. Infatti, di un contesto culturale letto in chiave economica – come processo di produzione – in cui il prodotto (l'oggetto) sia sostituito da un discorso fatto su di esso, se manca l'oggetto non resta che l'ideologia. Perciò, se è ovvio che l'oggetto è anzitutto documento, non va trascurata l'ambiguità che accompagna tale assunzione, e che induce a non limitarsi alle considerazioni svolte in questi termini.

Se l'oggetto è puro documento, i tre livelli non hanno autonomia propria, nè spessore conoscitivo concreto,⁴ ma sono in funzione l'uno dell'altro: il primo (ermeneutico), serve per giungere al secondo (referenziale) che subito si scioglie nel terzo (ideologico).

Ma, dopo aver avanzato tali cautele, si pone, per l'oggetto-documento, un nuovo problema. Gli oggetti che costituiscono il museo che stiamo proponendo sono eterogenei per epoca, natura, carattere. Il loro accostamento non ha nulla di "naturale", ma richiede uno statuto particolare. Questo non coincide semplicemente con le griglie di cui si è detto al capitolo precedente. Quelli sono sistemi conoscitivi; questo è, semmai, un "sovrasistema":⁵ è l'insieme delle finalità e delle motivazioni che orientano e dirigono il museo: è ciò che dà senso al museo stesso e che ne costituisce la realtà profonda.

Rispetto ad esso, il nodo centrale da affrontare è dato dal rapporto fra oggetto antico e moderno o, meglio, fra oggetto preindustriale e oggetto industriale.

L'oggetto industriale.

L'oggetto industriale è l'oggetto ripetibile, l'oggetto che ha perduto l'aura dell'unicità.⁶ In realtà ha perduto qualcosa di più sostanzioso: ha perduto il corpo, come già si è detto. Infatti la questione tecnica non riguarda solo l'aspetto materiale dei tanto oggetti uguali all'unico prototipo: questo è solo un corollario. Ciò che cambia, nell'epoca della riproducibilità tecnica, è il senso della tecnica stessa. Da strumento controllabile e finalizzato, essa diventa un fattore autonomo di modificazione dei comportamenti: il fattore per eccellenza delle trasformazioni socioculturali.⁷ Certo, non si può trascurare la presenza del "potere", e tanto meno dei rapporti di classe, purché riferita alla condizione odierna, in cui qualcuno è certo in grado di manovrare la tecnica, ma nessuno di controllarla.

La riproducibilità tecnica, infatti, non riguarda gli oggetti, ma la vita nel suo insieme: è tutta la vita che può essere riprodotta tecnicamente a ogni livello. Anzi, la vita oggi, in concreto, è riprodotta tecnicamente: la tecni-

ca non fa che riprodurre se stessa, assimilando a sé ogni aspetto della vita. È la parabola descritta da Baudrillard: il sistema degli oggetti non è che la morte.⁸

L'arte, in quanto etimologicamente "techne", sta tutta sotto questo segno. L'attività emblematica è il cinema, come riproduzione totale della vita, totalmente ridotta a immagine.⁹

Ma con questo entriamo in una dimensione che forse è più corretto definire postindustriale. All'oggetto industriale e postindustriale corrispondono una serie di possibili musei:

a) il museo del XX secolo di Le Corbusier, pensato a crescita indefinita, giustamente, poiché indefinita è la produzione di oggetti industriale;¹⁰

b) i negozi, e i supermercati in particolare, in quanto musei dell'oggettomerce, ove si evidenzia il puro valore di scambio, ove l'oggetto è morto;¹¹

c) musei Dadà, o Pop, che mettono in evidenza l'oggetto come consumo e degrado: cimiteri di automobili, discariche di rifiuti, residui di inondazioni; nonché tutti i punti di frattura fra tecnica e natura, in cui una tecnica insufficiente non ha saputo assimilare culturalmente la natura, ma contemporaneamente ne ha distrutto la spontaneità (periferie, ecc.);

d) i musei dell'immagine, di cui esemplare è il cinema, come detto.

L'oggetto pre-industriale.

L'oggetto pre-industriale era buono, solido, concreto, fatto a mano: è qui evidente tutta la possibile mitizzazione di un passato mai esistito: il "come eravamo" costituito da immagini mistificate e proiezioni di desideri latenti. Ma questo aspetto, preso a sé, sarebbe pure unilaterale: la generalizzazione del valore di scambio, già individuata da Marx, non riesce comunque a eliminare del tutto il valore d'uso.

La tendenza dell'oggetto ad essere consumabile, effimero, non elimina la formazione di rapporti affettivi, di amore e di odio, con gli oggetti stessi. La grande quantità di oggetti di cui oggi disponiamo, e ancor più la grande quantità di immagini, nonostante la presenza ossessiva e soffocante, non riesce a eliminare fenomeni di selezione e di critica. Gli approcci delle diverse scienze, per quanto illuminanti, risultano unilaterali. I contributi più significativi, da Marx a Moles, da Baudrillard a Riesman,¹² funzionano solo in riferimento alla totalità, alla massa degli oggetti. Non riescono a dar conto di alcune dimensioni soggettive che, in questo campo, sono ineliminabili.

È interessante allora osservare come un approccio diverso, quello di Heidegger, tagli una serie di questioni riferite alla totalità delle relazioni (astratte) per ripartire proprio dalla concretezza dell'oggetto (meglio definito come "cosa"),¹³ per sottolineare sia la sua concretezza fisica, sia il suo senso profondo (la "cosalità"), sia il suo essere nel mondo e la sua capacità di chiarirne il senso, mettendo in relazione in modo semplice le sue componenti essenziali (Cielo, Terra, Mortali, Immortali).

La cosa "coseggia"; la cosa è "cosale": ovvero è se stessa. L'essere cosa della cosa corrisponde all'essere mondo del mondo: cioè al recuperare la natura profonda di ogni essere.

... "Il ponte si slancia leggero e possente al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte fa sì che le due rive appaiano come vive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra... Il ponte riunisce la terra come regione intorno al fiume... Il ponte lascia libero corso al fiume e insieme garantisce ai mortali la via attraverso cui possono andare da una regione all'altra. I ponti conducono in vari modi... In ognuno di questi casi e in modi sempre diversi, il ponte conduce su e giù gli itinerari esitanti o affrettati degli uomini, permettendo loro di giungere sempre ad altre rive e, da ultimo, di passare, come mortali, dall'altra parte..."¹⁴

... "La cosalità della brocca consiste nel fatto che essa è come recipiente. Noi percepiamo il contenere del recipiente quando riempiamo la brocca..."¹⁵ "L'esser brocca della brocca si dispiega nell'offerta del versato...". "Nell'acqua che viene versata permane la sorgente...". "...Nell'acqua della sorgente permangono terra e cielo". "...Nell'essenza della brocca permangono terra e cielo..."¹⁶

Il pensiero di Heidegger, rivendicando l'essenza della cosa, si pone come antitetico a quelli prima citati, che sottolineavano la riduzione della cosa ad altro, a qualche "equivalente generale".

Ma esiste allora un rapporto fra l'alienazione dell'oggetto industriale e il carattere originario, "primario" dell'oggetto stesso (in termini heideggeriani, la cosalità della cosa)?

Questo rapporto esiste ed è fondamentale per il tipo di museo che si vuole costruire. È il rapporto fra cultura "arretrata" e cultura "avanzata"; fra cultura tecnico-scientifica e cultura pre-scientifica, fra cultura dominante e cultura subalterna. La presa di posizione rispetto a questo rapporto coinvolge il giudizio sui processi di modernizzazione e di emarginazione:¹⁷ è un passaggio obbligato per un discorso critico sull'oggi, per quanto molto lontano dagli schemi, anche politici, usuali. Il museo che si occupa di que-

sti temi ha al centro la condizione odierna, con le sue potenzialità, ma anche con le tensioni e le angosce; ed è rivolto ad un futuro più umano, pur avendo le radici nel passato.

Cultura dominante e subalterna.

La dimensione in cui viene assunto l'oggetto è antropologica. È un momento di quella che viene definita (con brutto termine) "cultura materiale"; possiamo definirlo, più generalmente, come espressione culturale. Ciò vale in due sensi: sia come documento di una cultura passata; sia, proprio come testimonianza, in ragione del ruolo che esso gioca nella nostra cultura. È questa, infatti, che non può prescindere, per avere coscienza di sé, dal confronto con le altre culture, e, in qualche misura, dal loro inglobamento.

Tale carattere della nostra cultura coinvolge un progetto sul futuro: la capacità (o l'attesa) di globalizzazione; l'intenzione di riassumere ogni possibile dimensione culturale, come un "pantheon" entro cui ogni significato sia recuperato e potenziato; la capacità di sintesi fornita dalla "superiore" tecnologia, capace di risolvere le contraddizioni.

Ora, la contraddizione non è superabile, finché la prospettiva resta etnocentrica, come quella appena descritta: etnocentrismo che si risolve nell'affermazione di una cultura dominante, con il sottoprodotto di culture subalterne.¹⁸

Però, se l'oggetto riprodotto da una cultura diversa è assunto nella nostra in termini di confronto e coscienza, l'esito non è necessariamente etnocentrico. Anzi, può essere l'opposto. Il confronto con le altre culture può togliere alla nostra il carattere di assolutezza, relativizzandola.

Oggi la cultura occidentale, tecnico-scientifica, è quella dominante. Le altre sono tutte subalterne, in quanto "colonizzate". Non solo le cosiddette primitive, ma anche le più vicine a noi nel tempo e nello spazio. Il rapporto è siglato dalle opposizioni del tipo: Occidente/Terzo Mondo, Nord/Sud, città/campagna, industria/artigianato, scienza/mito, razionale/irrazionale, ecc.: se ne potrebbero costruire molte altre, oggi; e si tratta veramente di culture diverse.

Ma anche ieri le cose erano simili: infatti la gran parte degli oggetti che possediamo può essere sommariamente divisa fra oggetti signorili, lussuosi e oggetti contadini, popolari.

Ora, tali distinzioni, intese in senso proprio, non reggono a un esame accurato: i loro contorni sono molto sfumati; le interrelazioni e sovrapposizioni molto più ricche di quanto appaia a un primo approccio. Sono, più

propriamente, da collocare all'interno di modelli ideologici, nei quali esercitano una particolare funzione esplicativa.

D'altra parte, il nostro tempo, smalzato verso le ideologie, ma ansioso di certezze, sente profondamente il tema. Si può esprimerlo attraverso un'opposizione ulteriore: esiste qualche "naturalità" (dell'oggetto o no), oppure solo elaborazioni "culturali"?

La prima posizione è quella di Heidegger, vista.

La seconda può comportare risposte diverse e sfumate; ma la sua direzione finale è verso l'oggetto ridotto al processo di produzione. Questo non è il prodotto di una cultura nel suo complesso, ma solo di forze economiche. (In effetti, anche tale affermazione è puramente ideologica).

Il problema è proponibile adesso da un'altra angolazione.

Il rapporto fra cultura dominante e cultura subalterna è inscindibile e ambiguo. Non si può parlare di una senza l'altra, nè si può distinguerle con assoluta nettezza, se non nel campo dell'ideologia; ma qui interessa il campo del quotidiano.

L'ambiguità è propria della nostra esperienza, propria del quotidiano. Propria del corpo, della fisicità, e, per estensione, della fisicità dell'oggetto. Non è possibile eliminarla. E nemmeno si può affrontare un discorso che tenda a superare il rapporto dominanza/subalternità, senza passare attraverso il corpo e l'oggetto.

Fisicità dell'oggetto: l'arte.

L'oggetto non si riduce a documento. Anzitutto è qualcosa di fisico, di concreto. Non è solo relazione astratta, o significato. Non è solo da pensare, ma da guardare, toccare, usare. È stato costruito, è prodotto di una tecnica – partecipa alla fisicità del corpo e contemporaneamente ne è espressione. La sua costruzione e il suo uso sono densi di significato – sono documenti di una cultura; esprimono, anche simbolicamente, determinati sensi; ma anzitutto in quanto oggetti, cose.

...“La cosa è dunque il correlato del mio corpo e, più in generale, della mia esistenza, della quale il mio corpo è la struttura stabilizzata. La cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa, non è anzitutto un significato per l'intelletto, ma una struttura accessibile all'ispezione del corpo, e se vogliamo descrivere il reale così come ci appare nell'esperienza percettiva, lo troviamo carico di predicati antropologici. Poiché le relazioni fra le cose o fra gli aspetti delle cose sono sempre mediate dal nostro corpo, l'intera natura è la messa in scena della nostra propria vita o il nostro interlocutore in una sorta di dialogo... La cosa non può mai essere separata da qual-

cuno che la percepisca... perché le sue articolazioni sono le stesse della nostra esistenza e perché essa si pone al termine di uno sguardo o al termine di una esplorazione sensoriale che investe l'umanità. In questa misura ogni percezione è una comunicazione o una comunione, la ripresa o il compimento da parte nostra di un'intenzione estranea, o viceversa è la realizzazione all'esterno delle nostre potenze percettive e come un accoppiamento del nostro corpo con le cose... Ma in realtà tutte le cose sono concrezioni di un ambiente e ogni percezione esplicita di una cosa vive in una connessione preliminare di una certa atmosfera”...¹⁹

Dobbiamo dunque partire da una fisicità “primaria”²⁰ che nasce già ricca di senso e di esperienza umana, anche se in forme pre-categoriali.

Questa ammissione sconvolge qualche secolo di cultura occidentale, con le dicotomie da essa poste: e, in primis, la più fondamentale, nel senso proprio, che fonda tutte le altre: la divisione anima/corpo con il suo correlato di fondo; la svalutazione del corpo.

Portato della filosofia, prima; della scienza, poi. Mentre non è il portato dell'arte. Anzi, nonostante vari tentativi, l'arte, per sua natura, opera sempre una ricomposizione del mondo materiale e di quello spirituale, del sensibile e del significante, dove non si dà significato se non attraverso un senso, una fisicità.

La fisicità dell'oggetto è alla base di qualunque discorso sull'arte. L'oggetto è anzitutto opera d'arte: nasce con questa connotazione, che è già contenuta nell'etimologia del termine: “ars”, “techne”: il fare, fisicamente, con le mani, col corpo, sapendo fare, cioè dando senso.

La cosa di Heidegger e la cosa di Merleau-Ponty, col suo senso originario e con le sue correlazioni corporee, altro non è se non l'opera d'arte nel momento della sua nascita: l'oggetto quotidiano come prima e basilare espressione di un mondo.

Su questa originarietà si fonda il senso del museo che stiamo configurando e che, come detto, è alla base di qualunque museo.

Si può anche capire il motivo per cui il museo cui siamo abituati è tanto lontano da questo: è lo stesso per cui l'opera d'arte riconosciuta è lontana dall'oggetto quotidiano. Di mezzo c'è stato un processo di sublimazione che ha portato alcune manifestazioni nell'empireo dell'assoluta astrattezza, facendo perdere la memoria delle loro radici, la loro base comune. Così come il corpo è la radice della comune umanità, la base dell'uguaglianza e, non per niente, anche la base della comunicazione.

Fisicità dell'oggetto: la tecnica.

La "techne" è un saper fare che non coinvolge solo le mani: in essa concorrono anche gli strumenti.

Si tratta di un processo unitario che vede strettamente congiunti: una base corporea; un sapere tecnico che muove dalla corporeità intuitiva fino alle elaborazioni più astratte; la formazione e l'uso di strumenti adatti allo scopo specifico, di natura varia; una capacità di simbolizzazione, alla cui radice sta il principio metaforico. L'oggetto è il risultato finale. Il processo nell'antichità è unitario: l'oggetto coincide con la cosa; la tecnica è parte di un mondo culturale unitario.

La tecnica moderna è una struttura con finalizzazione autonoma, non inserita in un tutto. Non ha più base corporea, ma è fondata sul pensiero astratto. Non possiede più un "sapere", ma procede per campi settoriali di conoscenza. C'è formazione di strumenti: anzi, è moltiplicata rispetto al passato, benché la loro finalizzazione sia ambigua. La moltiplicazione degli strumenti al di là di qualunque ragionevole necessità è la risposta dell'economia classica al problema del possibile nei confronti del reale: il possibile come moltiplicazione ripetitiva di un reale banale (non culturalmente motivato), ma mitizzato (per coprire la sua banalità).

La capacità di simbolizzazione cade, o si coglie solo in negativo, come profitto (produzione fine a se stessa) o status-symbol (consumo fine a se stesso).

L'oggetto non è più una sintesi, perché non ha più legami: è solo un prodotto, come si diceva. Meglio ancora è, come diceva Duchamp, un "ready-made". Questo oggetto non è più una cosa. La tecnica che lo produce non è creativa, non ha niente di innovativo: è solo ripetitiva. È diventata tecnologia: pura metodologia, dove ciò che conta è la coerenza del metodo, prima che il risultato dell'oggetto.

Così anche il processo di produzione perde la sua concretezza, la sua capacità di esprimere valori, per diventare puramente e semplicemente espressione di un metodo. Che tende a cristallizzarsi, in quanto perfetto. E sarà modificato solo da uno più perfetto e ugualmente cristallizzato.

L'oggetto ready-made, prodotto cristallizzato, ha perso tutte le sue connessioni, è diventato un'entità astratta, un "objectum", pura rappresentazione mentale.

Ora occorre valutare:

1°, se esiste la possibilità di una tecnica che resti creativa;²¹

2°, come entra in tutto questo il museo dell'oggetto quotidiano.

La prima è una questione di fondo, per la nostra cultura; forse "la" questione di fondo.

La seconda è l'ipotesi che sta alla base di questo lavoro.

Ora, ritengo di poter sinteticamente affermare che:

a) la tecnica o è creativa, o non è una tecnica; storicamente ha sempre posseduto questa connotazione: in epoca moderna essa è mantenuta viva dalla tecnica artistica;

b) la scissione, in epoca moderna, fra arte e tecnica rispecchia una più generale scissione della nostra cultura, fra il fare e il suo senso: possiamo definirla con Sedlmayr "perdita del centro";

c) il quotidiano è il luogo ove essa con più evidenza si manifesta, producendo l'alienazione del quotidiano stesso;

d) la scissione primaria è quella anima/corpo; l'alienazione è anzitutto perdita del corpo, negazione della fisicità e, correlativamente, della fisicità degli oggetti;

e) nel museo si produce il confronto, fisico, fra oggetti antichi e moderni, il confronto fra le culture con le loro contraddizioni messe in evidenza; di qui nasce la crisi: il giudizio su una cultura che nega se stessa e l'inizio di una rifondazione culturale.

È ovvio che il museo non è "tutto", non è "la" soluzione taumaturgica dei problemi; è però un luogo privilegiato. È ovvio anche il suo livello "sovrastrutturale"; ma, o si recupera il corpo, legando indissolubilmente struttura e sovrastruttura, oppure sovrastruttura rimane vuota parola, sovrastrutturale appunto.

È ovvio, infine, che il museo è un esempio particolare di servizio pubblico, o, meglio, di istituzione: emerge dunque, anche per l'istituzione, l'importanza del corpo. Resta da vedere il modo in cui l'oggetto si inserisce nel museo.

Oggetto e contesto.

Ogni oggetto è proprio di un contesto e il senso pieno dell'oggetto si ha solo in relazione al contesto.

Il contesto è il sistema degli oggetti,²² ma non nel senso della teoria dei sistemi: non è definibile in termini puramente logici; ha a che fare col corpo e con l'esperienza.

Perciò è preferibile il termine "contesto", di matrice linguistica. Il rapporto fra oggetto e contesto è molto particolare.

Se è vero che un oggetto acquisisce senso pieno solo in relazione al proprio contesto, è però vero anche il reciproco: l'oggetto ha capacità di riassumere e riesprimere l'intero contesto. La legge di questa ricomposizione è l'arbitrarietà (altro termine linguistico). Ma l'arbitrarietà regola anche il rapporto nella direzione dal contesto all'oggetto. Infatti ogni contesto è costituito da determinati oggetti; potrebbero essere più o meno, o diversi. Ma sono quelli. Non c'è un motivo "logico", non esiste una legge per cui "debba" essere così: una cultura ha elaborato quegli oggetti e non altri. Il confronto con altre culture mette in evidenza l'arbitrarietà della scelta: la capacità di giocare, per ogni oggetto su diverse componenti, addirittura su sfumature, del contesto. Per i diversi contesti le combinazioni variano. Si possono certo trovare correlazioni, inventare "strutture", elaborare modelli interpretativi, individuare costanti. Ma il dato di base non cambia. E serve poco anche il tentativo di individuare tutte le possibili variabili e di elaborarle in un gioco combinatorio. Ciò fa riferimento a un modello logico o, nella migliore delle ipotesi, stocastico. Ma tali riferimenti razionali sono troppo limitati ed esclusivi per poter rendere conto di qualcosa che si muove sul piano di convenzioni simboliche, usando gli strumenti dell'analogia e della metafora. Gli stessi strumenti dell'arte.

L'oggetto per essere compreso richiede il contesto: ma i legami con il contesto non sono di tipo logico. Vale anche l'inverso: la capacità dell'oggetto di esprimere il contesto è avulsa da qualsiasi scomposizione in parti, componenti, settori.

Ogni oggetto esprime tutto il contesto, ha in sé tutto il contesto, ma in maniera metaforica. Dal contesto all'oggetto non c'è un ventaglio di possibilità che si realizzano in base a scelte fra alternative: questo è un processo concepito dalla logica moderna e applicabile a campi ristretti e "già" sostanzialmente logici. L'unico principio logico che lega oggetto e contesto è il principio di ragion sufficiente, che funziona solo a posteriori. Il contesto contiene "già" l'oggetto; questo non è cercato, è trovato, per dirla con Picasso.

Ma contemporaneamente l'oggetto definisce il contesto, lo esprime, ne inverte valenze assopite, giocando liberamente – cioè arbitrariamente – sulla diversa articolazione delle sue componenti. In un contesto non è definibile rigidamente un piano materiale e uno simbolico, uno di contenuto e uno di espressione, uno funzionale e uno formale. Il rapporto fra questi diversi piani riscontrato in un oggetto può essere capovolto da un altro oggetto. In ogni caso è sempre l'oggetto che costruisce il contesto e ne mostra l'inesauribilità (non materiale, ma simbolica); per cui la definizione di

un contesto risulta sempre schematica e parziale.

Infatti la definizione riduce a espressione logica ciò che invece si pone a livello dell'esperienza, del quotidiano, con tutta la sua densità fisica e spirituale, materiale e simbolica.

Il contesto non è l'ambito concettuale dell'oggetto, ma la quotidianità dell'esperienza, della cultura in cui esso si colloca. E attraverso ogni oggetto si ripercorre quotidianamente il contesto.

Decontestualizzazione e ricontestualizzazione.

Il museo decontestualizza l'oggetto. Lo toglie dal suo contesto originario, quotidiano e lo colloca in uno nuovo, eccezionale. L'oggetto viene ricontestualizzato nell'esposizione. L'operazione, ridotta al suo grado elementare, era il ready-made di Duchamp, sconcertante nella sua radicale semplicità.

In realtà tutt'altro che semplice. La ricontestualizzazione (ovvero l'esposizione) presenta enormi difficoltà critiche, perché pone in rapporto, attraverso l'oggetto, contesti diversi. Non solo due: quello originario e quello museale. In effetti molti di più: tutti i contesti attraverso cui l'oggetto è storicamente passato, dall'uso alla dimenticanza, dalla valorizzazione al disprezzo, compreso quel "grado zero" del contesto che è l'oggetto archeologico sepolto.

Questa è, se vogliamo, la problematica del restauro o, più in generale, la problematica storica. Ma è anche la natura dell'opera d'arte: l'opera, l'oggetto è se stesso e, contemporaneamente, è qualcos'altro, rimanda a qualcos'altro. È una metafora, che apre a mondi possibili, a partire da una realtà data.

Anche il museo ha natura di metafora. La sua legge costitutiva è lo "spostamento semantico".²³ Il museo produce una condizione di "straniamento", proprio come l'attore nei confronti del personaggio. Ciò che è straniato è la sua quotidianità, la quotidianità dell'oggetto.

Da questo punto di vista è anch'esso un "doppio": il doppio del quotidiano, che richiede straniamento e produce coscienza. Con ciò siamo tornati al discorso dell'istituzione, chiarendolo e approfondendolo. Il doppio richiede lo straniamento. Il risultato è la coscienza di un campo razionalmente definibile, dei suoi limiti, delle sue radici inconse. L'istituzione, altrimenti detta "servizio pubblico", passa attraverso questo processo. Ciò la espone a strumentalizzazioni, è vero; ma è meglio saperlo, anziché illudersi che non ci siano! L'illusione consiste essenzialmente nell'eliminare il quotidiano dall'istituzione: nel credere che si possa costruire (o ricom-

porre) una cultura senza fare i conti col quotidiano, con gli oggetti, con la fisicità. Ma ciò significa veamente ridurre la complessità del reale a sovrastruttura alienata.

Il museo come esposizione.

Dal punto di vista dell'oggetto il museo è dunque, essenzialmente, esposizione. È attraverso l'esposizione che si produce lo straniamento ed emerge compiutamente il nuovo contesto, il contesto dell'istituzione. Rispetto alle "griglie" di riferimento, alla conoscenza puramente intellettuale, al "discorso", l'esposizione mette in campo qualcosa di più: qualcosa che nasce, come per l'oggetto, dalla fisicità.

Una griglia puramente storica non saprebbe dar conto dell'espressione di quotidianità che l'oggetto porta con sé: espressione che ha un senso solo in funzione di una quotidianità attuale, il cui futuro non è sul piano della pura coscienza, ma dell'utopia. Non ci sarà una sola griglia, ma più griglie possibili, i cui nodi sono costituiti dagli oggetti, le cui maglie, né oggettive né deterministiche, ma piuttosto lacunose e incomplete, sono individuate a partire dall'oggi, come progetto. Su questa base s'instaura il rapporto dei rimandi storici.²⁴

La fisicità dell'oggetto e dell'esposizione interagisce con la nostra, singolare e collettiva, sul piano del quotidiano. Non può essere colta a livello di relazioni astratte, ma mantiene un doppio statuto, un'ambiguità (che è la stessa del corpo) su cui solamente è possibile costruire un discorso appropriato.

Il rapporto fra griglie ed esposizione è complesso e non univoco: è "arbitrario". Non è possibile sommare i due elementi: definire una griglia concettuale e poi tradurla, fisicamente, in esposizione. Non si tratta di operazioni successive; né di una sola operazione suddivisa in "contenuto" e "forma".

Il museo è essenzialmente esposizione. Non si dà in esso nemmeno conoscenza se non attraverso l'esposizione. Ogni fattore concettuale (comprese le griglie) viene in essa assorbito e riespresso, con valenze autonome, proprie dell'esposizione e, in particolare, della sua corporeità.

In altri termini, proprie dell'architettura.

¹ Per il rapporto fra linguistica e semiologia mi riferisco a E. GARRONI, *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari 1972.

² È il caso di recenti tecniche museografiche, come l'olografia, che sostituiscono all'oggetto una sua immagine tridimensionale (cfr. I. YAVTUSHENKO, V. MARKOV, *Gli ologrammi*, in "Il corriere UNESCO", Anno XXXIV, n. 3, Marzo 1981, pp. 30-32).

³ Esemplare in questo senso, anche se specificamente riferita all'opera d'arte, è la trattazione di E. PANOFKY, *Sul problema della descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurative*, in E.P., "La prospettiva come forma simbolica", Feltrinelli, Milano 1966, pp. 203-218.

⁴ L'oggetto si ridurrebbe a discorso sull'oggetto; ogni sua dimensione potrebbe essere tradotta in linguaggio, la sua fisicità non sarebbe costituita altro che da segni, secondo una visione panlinguistica totalmente razionalizzata (referenziale).

⁵ Uso il termine nel senso che gli dà A. PIZZORNO, *L'incompletezza dei sistemi*, in AA.VV., *Razionalità sociale e teoria dell'informazione*, Comunità, Milano 1973, Vol. I, pp. 163-227.

⁶ È la tesi di W. BENJAMIN, cit.

⁷ Cfr. M. MC LUHAN, *Il medium è il messaggio*, in M.M.L., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 15-30.

⁸ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

⁹ Cfr. M. MC LUHAN, *Cinema. Il mondo in bobina*, in M.M.L., *Gli strumenti... ecc.*, cit.

¹⁰ Cfr. in proposito la posizione "critica" di J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972 in contrapposizione alla posizione "produttivistica" di A.A. MOLES, *Teoria della complessità e civiltà tecnologica*, in G. SUSANI (a cura), *Scienza e progetto*, Marsilio, Padova 1967, pp. 157-165.

¹¹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna 1976.

¹² Cfr. D. RIESMAN, *Critica dell'abbondanza*, Bompiani, Milano 1969.

¹³ Cfr. M. HEIDEGGER, *La cosa*, in M.H. cit., pp. 109-124.

¹⁴ M. HEIDEGGER, cit., p. 101.

¹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁶ Ivi, p. 114.

¹⁷ Cfr. G. GERMANI, *Sociologia della modernizzazione*, Laterza, Bari 1971.

¹⁸ Cfr. R. CANTONI, cit.

¹⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 417-418.

²⁰ Uso il termine "primario" nel senso attribuitogli da Carlo De Carli (cfr. CARLO DE CARLI, *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1982).

²¹ Cfr. D. FORMAGGIO, *L'arte, il lavoro, le tecniche*, in M. DUFRENNE, D. FORMAGGIO, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981, Vol. II, Parte Terza, pp. 101-145.

²² Cfr. J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit.

²³ Cfr. nota (6), Cap. II.

²⁴ In questo senso si può leggere il Plan Voisin di Le Corbusier, con la cattedrale di Nôtre Dame trattata da ready-made fra i grattacieli cartesiani, come la sua vera proposta di museo.

L'ARCHITETTURA

Architettura come esposizione.

L'oggetto è opera d'arte e la sua comprensione non si dà se non in termini di esposizione, di contesto espositivo.

Riguardo all'esposizione i temi più ricchi e significativi ci vengono proposti dall'architettura razionalista.

I Razionalisti hanno frequentemente operato nel campo di mostre e musei, sia agli esordi del movimento, sia successivamente. Ma non è l'aspetto quantitativo che qui interessa. È piuttosto la concezione dell'architettura. Infatti l'architettura razionalista sublima in senso poetico, attraverso una contemplazione straniata, l'oggetto tecnologico. È il tentativo di riscattare l'oggetto tecnologico dal suo statuto di puro prodotto. Ed è pagato con la concettualizzazione e la perdita di corporeità dell'oggetto stesso, che diventa, tendenzialmente, relazione e reticolo.

Ma qui importa soprattutto l'atteggiamento "espositivo" che permea tutta l'opera dei Razionalisti.

In un autore emblematico come Mies van der Rohe si trovano gli stessi caratteri in opere lontane nel tempo come il padiglione all'Esposizione di Barcellona e la Galleria d'arte moderna di Berlino. Qui troviamo spazio uniforme, luce diffusa, atmosfera eterea: una sorta di reticolo intellettuale entro cui gli oggetti si collocano. Ma gli oggetti esposti non sono diversi dalle pareti e dai dettagli strutturali: ogni elemento è motivato da una particolare cura tecnologica, sospeso in un'atmosfera rarefatta, espressivo in quanto determinato da uno schema logico. A Barcellona la statua ha la stessa rilevanza del pilastro, la poltrona ha la stessa evidenza della parete e del ritmo dei cristalli: ogni elemento, strutturale o di arredo assume la

stessa immediata espressività razionale. La riduzione degli elementi espressivi ("less is more") produce un effetto di straniamento in cui ogni oggetto emerge e si stacca, legato agli altri solo da fili mentali. Mies cerca un momento di unione fra gli oggetti separati attraverso lo spazio, che si usa dire continuo e fluido. Questo spazio sostituisce i normali rapporti fra gli oggetti dell'esperienza quotidiana (rapporti di abitudine fra oggetti vissuti) con rapporti rarefatti, di una quotidianità contemplativa, a livello empirico, la cui esperienza si salda così alla conoscenza scientifica, superando la separazione e l'atomismo che questa comporta.

Esaminando la poltrona "Barcellona" si nota un salto fra vista frontale e laterale. Nella prima prevale la geometria del quadrato e il ritmo: si nota la partitura delle imbottiture in relazione alle cinghie di sostegno (lo stesso ritmo e la stessa geometria degli edifici). Invece il fianco stacca: è puro arabesco linea dolce e continua, morbida come e più delle statue vicine. La poltrona "sta" in quello spazio rarefatto perché essa stessa produce un effetto di straniamento (ancor oggi dopo 50 anni!). È l'opposto del ready-made: quello trovato, povero, casuale; questa preziosa, ricca, studiata. Ma produce lo stesso effetto: la rottura del contesto quotidiano e la sua trasformazione in esposizione, riflessiva e contemplativa. Nella casa d'abitazione si ha lo stesso risultato: non il vissuto, ma rarefazione e contemplazione: anche la casa diventa esposizione.

Con il Razionalismo, funzione tecnico-pratica dell'oggetto e funzione espressiva vengono a coincidere e a riassumersi in una funzione conoscitiva. Lo straniamento raggiunge il grado più alto: da una parte si traduce in ricerca semantica astratta, ma dall'altra si sovrappone all'oggetto stesso, al suo quotidiano, mettendone in evidenza infinite capacità di risonanza, determinate razionalmente.

Questa tendenza contiene due presupposti. Il primo è la presenza di oggetti storici particolari, eccezionali, sublimati: riconosciuti come opere d'arte, quindi già dotati di un proprio statuto e già collocati in una griglia di significati. Il secondo è l'assunzione, allo stesso livello, di quei particolari oggetti che sono frutto della nostra tecnologia: prodotti semilavorati che acquistano uno statuto oggettivo attraverso il progetto architettonico che li sublima, ponendoli in una sorta di spazio sospeso.

In tal modo essi reagiscono alla quotidianità, costringendola a contemplarsi nella sublimazione, quindi a interrogarsi sul proprio senso. Senso che altrimenti non avrebbe ponendosi come puro prodotto, ovvero stabilendo coscientemente l'indifferenza dell'oggetto sotto il segno di qualche "equivalente generale" (il valore prima di tutto).

Il progetto razionalista corre dunque su un filo sottilissimo: da una parte, griglie concettuali stabilite per l'oggetto (ma anche griglie tecniche di costruzione, di fattibilità, di correttezza tecnologica); dall'altra lo straniamento dell'oggetto e dello spazio, la riflessione contemplativa, come momento di coscienza. È la tematica propria dell'istituzione e del movimento, di matrice illuminista, estesa a tutta la città. In essa il quotidiano è solo il polo negativo.

Ne consegue l'architettura come esposizione: il distacco per far emergere le qualità e recuperare la conoscenza oggettiva, in cui tutto è svelato: in essa consistono i valori profondi dell'opera. Ma poiché questa è quotidiana i valori sono propri della vita di ogni giorno.

L'architettura razionalista rappresenta la musealizzazione totale; il museo del XX secolo diventa la casa, la città: tende a produrre coscienza razionale e civile della vita odierna, perfettamente coerente con le matrici illuministe.

Architettura come esperienza.

Esiste però un diverso approccio all'architettura, che non concepisce la realtà come esposizione, ma pone in primo piano il quotidiano, come esperienza. Perciò non si risolve tanto nell'architettura museale, quanto nell'architettura dell'abitare, nel rapporto fra spazio e oggetti, ma soprattutto nell'attenzione al luogo. Fra i vari architetti che si potrebbero citare, vale la pena di esaminare F.L. Wright.

La sua architettura è profondamente concreta, radicata ad un luogo specifico e all'esperienza di vita in quel luogo; con una base fisica e percettiva particolarmente sviluppata, per cui il rapporto con la natura, lo spazio, gli oggetti, è un rapporto di integrazione. Non è più straniamento e contemplazione, né solo identificazione affettiva; è piuttosto di interiorizzazione e azione. La continuità è data in base a un'esperienza del soggetto (recuperabile da altri soggetti), anziché in base a una definizione razionale: ed è continuità di oggetto, casa, natura (città, ecc.).

Non più esempi assoluti, collocati come poli di un giudizio razionale che si vorrebbe estendere, come una griglia di cui questi sarebbero i primi elementi; ma opere concrete e singolari, che muovono dall'interno l'esperienza e i comportamenti. Sono spazi precisi, ciascuno individuato, ma nello stesso tempo parte di un'esperienza (non di un sistema) il cui carattere di fondo permane ed è comune: non ripetibile, o neutra, o indifferente, ma qualcosa cui tutti possono attingere e che possono reciprocamente comunicare.

Il particolare diventa universale; l'esperienza di un luogo diventa capacità di esperienza complessiva di vita. La conoscenza nasce da un fare non astratto e autonomo, ma intriso di vissuto, con le sue dimensioni pratiche e affettive. Ciò non significa che vengano a mancare griglie concettuali; ma la loro astrattezza viene continuamente corretta dal fatto di essere calata in contesti concreti, ricchi di motivazioni e finalizzazioni.

Anche le griglie concettuali sono parte di un'esperienza e di un fare, non produzioni autonome, libere e intercambiabili. La dimensione della conoscenza intellettuale non è un involucro esteriore, ma nasce dall'interiorità, è radicata nella memoria.

Non c'è più assunzione dell'oggetto quotidiano come opera d'arte: non c'è più bisogno di sublimazione fino a un livello eccelso che funga da guida. Semmai c'è l'operazione inversa: l'opera d'arte è ricondotta al quotidiano. Non conta tanto il suo essere eccezionale, quanto piuttosto la nostra capacità di assumerla, di ricondurla nel solco del vissuto.

Non è il quotidiano che deve vincere la propria opacità e insignificanza a contatto dei grandi temi intellettuali, ma è la vita "normale" a stabilire relazioni piene di significato, a costruire contesti tanto più ricchi, quanto più comprensivi. In essi i vari oggetti si collocano "con naturalezza". La forma architettonica non è forma geometrica pura; la tecnologia non è esibita in funzione della geometria, ma è "interiore" alla forma architettonica. L'edificio non è sospeso, ma profondamente radicato a terra. La natura (paesaggio) non è "altro", separato da diaframmi trasparenti; ma qualcosa che sa penetrare all'interno, anche da piccole aperture: l'edificio assorbe l'esterno: è una concavità, una matrice.

Una casa di Wright, anche la meno famosa, è più significativa, da questo punto di vista, del Guggenheim Museum.

Il quotidiano e l'architettura.

Si è già parlato di quotidiano e non-quotidiano.

Si è confrontato con i termini albertoniani di movimento e istituzione. Si è giunti alla dimensione del doppio. Ora questo discorso va collegato all'architettura.

Occorre sgombrare subito il campo da una possibile interpretazione: architettura per il quotidiano, contro architettura per il non-quotidiano. La prima sarebbe costituita dalla casa e dalle sue pertinenze. La seconda dai servizi pubblici, in accezione più o meno monumentale. Tale distinzione è però artificiosa; la questione va impostata diversamente.

L'architettura non è né movimento né istituzione. E non rappresenta l'uno o l'altra. L'architettura è la modalità spaziale del vivere, la modalità dell'insediamento. È espressione, attraverso determinate tecniche, della vita tutta intera, con i suoi vari momenti, quotidiano ed eccezionale. La vita è essenzialmente quotidiano. Ma il quotidiano non prende senso se non attraverso l'esperienza dell'eccezione, che glielo dona. Così l'architettura è espressione del quotidiano, strumento per servire il quotidiano, per riportare ad esso, funzionalisticamente, ogni momento. Ma all'interno del quotidiano essa esprime l'eccezione. È un processo di simbolizzazione, una "forma simbolica",¹ una donazione di senso agli elementi funzionali quotidiani. Essi vengono illuminati dal richiamo all'eccezione, ovvero alla visione del mondo originaria. Il risultato è la conoscenza e la possibilità di coscienza riflessiva.

Ci si muove all'interno di una cultura data, con tensioni di esplorazione del possibile. Possiamo richiamare i passi citati da Heidegger. Ma anche Bachelard, quando sottolinea il valore simbolico (addirittura onirico), di certi spazi domestici, come la cantina o la soffitta.² O Wright, la cui casa ha sempre un centro, che è il focolare. Si tratta di simboli profondi, inconsci, insiti nell'elemento più quotidiano: la casa.

Inversamente c'è una quotidianità anche per l'eccezione: anche la guerra ha la sua quotidianità,³ perché il momento che io vivo tende comunque a porsi nella dimensione del quotidiano. La cattedrale, il palazzo municipale, il teatro, il museo, ogni istituzione ha la sua quotidianità.

Sarebbe interessante, attraverso l'architettura, ripercorrere anche le altre categorie usate: doppio, festa. In ogni caso è da sottolineare la relazione fra architettura e quotidiano: l'architettura è anzitutto architettura del quotidiano. Il suo legame primario è col corpo, come per l'oggetto. Quotidiano è anzitutto il corpo. Il quotidiano del corpo è fatto di memoria; ciò che mi circonda ne è, in qualche misura, una concretizzazione. Non solo mia, personale, ma collettiva, culturale. In quello che mi sta intorno, dal linguaggio all'architettura, è incisa la memoria dei comportamenti di una cultura e il loro senso.

Non si tratta solo di documenti storici; non si esauriscono in una lettura stilistica. L'architettura è anzitutto prendere possesso di un luogo, mettere radici; in una parola, insediamento: senza di esso non esiste cultura.

Il luogo e l'insediamento.

Per la cultura moderna, quella la cui espressione architettonica è il Razionalismo, il luogo non esiste più. La localizzazione è indifferente. L'inse-

diamento riguarda il costruire, non l'abitare: abitare è semplicemente risiedere.

Per l'architettura antica, e per frange della moderna, il senso del luogo è fondamentale.⁴ Il luogo è la matrice di un popolo, di un gruppo; la radice della sua cultura.

Luogo significa il riconoscimento che la vita, nella sua entità materiale e spirituale, biologica e cosmica, è possibile qui e ora. Successivamente è il riconoscimento della stratificazione di memoria che ha confermato l'intuizione iniziale.

Tale riconoscimento non è "scientifico"; non si fonda sui principi logici. Ma è profondamente razionale: di una razionalità più originaria, capace di cogliere i diversi elementi importanti per il giudizio e di sintetizzarli in forma unitaria. Anche se in forma mitologica, ovviamente rigorosa, ritualizzata, come sempre.

La legge del riconoscimento è, ancora una volta, l'arbitrarietà: essa nega ogni determinismo meccanico e dà alla scelta il suo valore umano, razionalmente fondato, con margini di rischio.

In senso proprio, il riconoscimento si realizza solo con l'insediamento: è questo a rendere luogo il luogo, a svelarne i caratteri, a concretizzarne le potenzialità latenti, a interpretarle anche per il futuro. Il luogo non esiste da sé; non c'è prima dell'insediamento. E la storia dell'insediamento stesso, del suo sviluppo, delle sue vicissitudini sarà una continua maturazione (magari anche in negativo) del senso di quel luogo.

"Hic manebimus optime" è l'inizio di ogni radicamento alla terra. Di qui parte l'abitare, come "coltivare" e "costruire case".⁵ Di qui anche la specificità di singole costruzioni, di singoli stili: legata al luogo, a quella cultura in quanto cresciuta in quel luogo, plasmata su di esso, mediata dai suoi caratteri.

Allora i materiali, le forme, i colori, i rapporti topografici, le pendenze dei tetti, i tagli delle finestre, insomma, tutti i singoli elementi dell'architettura diventano significativi, risultano espressioni pregnanti di quella cultura. E nell'espressione particolare emerge, sempre seguendo la legge dell'arbitrarietà, una dimensione cosmica. Anzi, non si dà possibilità di dimensione cosmica, se non attraverso una particolare, arbitraria realizzazione.

L'approccio, scientifico, dei Razionalisti nega tutto questo. Essi ricercano l'universale e le sue leggi valide ovunque, ben più forti di quelle sfumature particolari che costituiscono il luogo. Anche più semplici, perché la loro formulazione non comporta oscurità. Ma certo monche, in quanto l'ap-

proccio per parti non consente di ricostruire il tutto: un tutto culturale, ove motivazioni, intenzioni e tutte le dimensioni non neutrali – che la scienza proprio per questo espelle – hanno invece la fondamentale funzione di connettivo.

Con questo non esiste più il luogo; non c'è niente da riconoscere; la memoria diventa evasione sentimentale: periferia e centro storico perdono già qui ogni senso; lo spreco del territorio trae di qui le proprie giustificazioni. Perché la condizione autentica che corrisponde a questo atteggiamento è quella del nomade, materiale (in roulotte) e spirituale (l'Ulisse di Joyce). Ma era già il cosmopolita o il libertino settecentesco: l'uomo senza radici, che si riferiva solo ai modelli astratti della ragione.

Per gli altri, la gran parte, "della razza di chi rimane a terra" (Montale) l'insediamento, il senso dell'insediamento, con il suo spessore di memoria e immaginazione, rimane fondamentale. Perciò, o accetta di confrontarsi con i problemi che sono stati qui sollevati, oppure si richiude nella propria alienazione.

La centralità.

La dimensione dell'insediamento è la centralità: l'insediamento è il centro del mondo. Io, noi, il nostro gruppo, che qui si riconosce, è il centro del mondo.

La presenza dell'insediamento presuppone una particolare disposizione dell'universo, nelle culture antiche. La sua permanenza coinvolge il favore di tutte le potenze del cosmo. Perciò la sua nascita presuppone auspici, riti, sacrifici.⁶

La centralità è sottolineata dalla forma, con i suoi valori simbolici: i più noti, nell'area occidentale, sono il cerchio e il quadrato, legati in modo evidente alla città romana.⁷

Ma non è detto che nella nostra cultura sia scomparso tutto. anzi. È rimasta la dimensione psicologica della centralità, assolutamente ineliminabile: legata alla città (rispetto al resto del mondo) o alla casa (rispetto alla città). Certo è che quando ci muoviamo abbiamo sempre un punto centrale di riferimento; su di esso si fonda la nostra lettura topologica: il nostro spazio è orientato in funzione di un centro, che è, in senso generale, la casa.

Sono rimaste anche altre dimensioni, frammentarie, mitologizzate, ritualizzate: atti ripetuti benché il loro senso sia perduto; tensioni conoscitive "oscuri" che non si accontentano delle spiegazioni "logiche"; o motivi inconsci per certe operazioni "logiche": l'elaborazione statistica con le sue

“proiezioni” sul futuro è proprio molto diversa dalla divinazione degli antichi? E non solo quanto a motivazioni, ma anche quanto a risultati.⁸ Il tentativo di eliminare la specificità del luogo, da parte della cultura occidentale, fallisce riguardo alla centralità: essa continuamente richiama ciascuno a un punto centrale che, o è luogo vero, in tutto il suo spessore, o è luogo alienato. E non è possibile eluderlo.

Spazio e oggetti.

L'insediamento storico, la sua evoluzione, le sue ragioni, le motivazioni sociali e culturali: tutto un mondo viene espresso qui. È lo stesso discorso fatto a proposito dell'oggetto.

L'insediamento moderno non esiste più: è solo occupazione di suolo; ha perduto la capacità di esprimere valori umani, relazioni sociali, significati culturali. Come l'oggetto industriale. Così le relazioni fra spazio e oggetti diventano insignificanti.

Il problema dell'architettura è, da sempre, ritrovare il senso di queste possibili relazioni, un senso pienamente umano nella concretezza dell'opera, nella sua fisicità.

Il problema del museo, e dell'architettura del museo, è quello di porre criticamente il rapporto fra ieri e oggi: in modo che emerga il senso e il non-senso. Senso e non-senso che sono dell'oggi, che esprimono la realtà dell'oggi e le possibilità per il futuro. Che fanno emergere contraddizioni, propongono confronti, formulano proposte. Attraverso la fisicità dell'esposizione e quindi anche attraverso la sua ambiguità.

La legge resta quella dell'arbitrarietà. Gli strumenti logici hanno funzione di puro controllo strumentale. Lo strumento logico è oggi l'espressione più significativa della cultura dominante, che riduce le altre a subalterne, espropriandone il quotidiano.

Il recupero di altre dimensioni, senza arrivare al puro gioco intellettuale dell'irrazionalità, è fondamentale per superare questa “volontà di potenza” della cultura dominante.

Il recupero passa attraverso le dimensioni viste: il corpo, la storia. Ecco allora emergere la dimensione del quotidiano, come sfondo su cui collocare ogni avvenimento e come condizione di radicale contestazione di ogni posizione dominante: “Beati i popoli che non hanno bisogno di eroi”, dice Brecht.

Ecco emergere, nel quotidiano, due elementi di particolare rilevanza: da un lato l'oggetto, dall'altra l'insediamento. L'insediamento, in particolare, è il “contenuto” dello spazio, è ciò che “rappresenta” l'architettura: non

pura forma astratta, modello formale; ma rappresentazione dell'universo, delle sue leggi, dei misteriosi rapporti che lo legano all'uomo. Rapporti che hanno certo connessioni con la biologia, con la matematica, con la geometria. Ma che nessuna scienza, nei tempi moderni, ha saputo spiegare. Che tuttavia sono sempre stati presenti nelle opere di architettura “vere” di ogni tempo e ogni luogo.

Il quotidiano corre un rischio: quello di essere muto. È ciò che avviene quando diventa subalterno, come abbiamo appena visto a proposito di alcune scienze.

Occorre che esso recuperi la propria capacità comunicativa. In opposizione, certo; e proponendo una rivoluzione. Ma non politica; solo sul piano della comunicazione. Ovvero dell'esposizione. Con questo riprenderemo una serie di temi già trattati.

Ma questo non è altro che il museo.

NOTE AL CAPITOLO 5.

¹ Alle “forme simboliche” cassireriane si potrebbe aggiungere l'architettura.

² Cfr. G. BACHELARD, *La poetique de l'espace*, PUF, Paris 1957, pp. 23-50.

³ Cfr. K. KOSIC, *Dialettica del concreto*, Bompiano, Milano 1965, pp. 80 sgg.

⁴ Cfr. C. NORBERG-SCHULTZ, *Genius loci*, Officina, Roma 1982.

⁵ Cfr. M. HEIDEGGER, cit., p. 98.

⁶ Cfr. M. RIEMSCHNEIDER, cit.; J. RIKWERT, *L'idea di città*, Einaudi, Torino 1976.

⁷ Cfr. M. RIEMSCHNEIDER, cit.; J. RIKWERT, cit.

⁸ Cfr. P. ARIES, cit.