

Premessa

Progettare un museo è un tema particolarmente impegnativo.

La complessità del progetto nasce dalla delicatezza dell'argomento, carico di valori culturali, e dalle specificità tecniche dettate da esigenze di studio e conservazione dei reperti che si aggiungono ai quesiti propri del progettare un edificio particolarmente specialistico, cui non è estraneo anche un contenuto simbolico.

Spesso si punta all'originalità dell'idea, altre volte al contenuto culturale di una ricerca; molto più spesso è il valore intrinseco di una raccolta che precede e giustifica il progetto. In ogni caso queste tre componenti devono essere opportunamente presenti per dare al museo quel valore culturale, scientifico e comunicativo che deve tenerlo in vita nel tempo.

L'allestimento deve ottimizzare i livelli di comunicazione più elevati che sono fondamentali per dare un senso alla specificità della struttura.

Riutilizzare un edificio antico o addirittura intervenire su musei esistenti provoca esigenze particolari nel sistema distributivo, negli impianti e nell'arredo espositivo, con quesiti complessi e delicati.

La definizione di museo abitualmente si adattava ad una struttura contenente una collezione di cose non più utili, ma degne di essere conservate.

Attualmente questo concetto si è esteso introducendo una serie di specificazioni a indicare l'argomento della collezione, il carattere e l'organizzazione del museo.

Accanto al concetto di Museo si introducono altri concetti, alcuni più generici come "struttura museale"¹ altri più specifici come: "sistema museale"², "museo diffuso" ecc.

Pertanto è necessario approfondire il discorso nel tentativo di dare una interpretazione convincente di tali termini.

(1) Con il termine di struttura si intende la parte strettamente costruttiva e funzionale del museo.

(2) Parlare di sistema significa introdurre un concetto di relazione tra strutture. Questa definizione generale può adattarsi a diverse interpretazioni che danno anche il segno delle diverse possibili situazioni reali.

I primi musei sono nati sulla spinta di iniziative personali in una visione che potremmo definire generalmente, se non privatistica, quanto meno individualistica del collezionismo, spesso motivato da una forma di tesaurizzazione in opere d'arte.

Ciò ha condizionato in modo determinante la museografia tradizionale, tutta basata sull'impostazione di un prevalente punto di visuale.

Questo atteggiamento è fondamentalmente radicato nella nostra cultura in cui permane l'esigenza di un "padre fondatore", anche se può creare problemi quando l'autoreferenza di costui si trasforma in un difetto di comunicazione.

La collezione ovviamente è frutto della proiezione degli interessi del collezionista, ma il termine collezione e museo non devono coincidere.

Quando il museo evoca la parziale o totale identificazione tra il collezionista (individuo o gruppo) e l'insieme degli oggetti della raccolta, il visitatore viene condotto al ruolo passivo e secondario di osservatore³. Ciò non solo nelle grandi collezioni classiche ma più spesso nelle moltissime piccole raccolte locali che nascono in modo diffuso nei nostri territori.

Oggi a questa realtà si affianca anche una diversa impostazione che cerca di offrire al visitatore un ruolo primario o comunque di partecipante.

Il museo non viene più identificato nella raccolta stessa ma è inteso come un luogo deputato allo studio ed alla formazione culturale del pubblico. Nei piccoli centri urbani esso deve ricucire la vita quotidiana con la tradizione locale, attraverso i documenti del patrimonio culturale sparsi nel territorio. La presenza di queste testimonianze contestualizzate e spesso inamovibili, crea la condizione per un museo che sia aperto al territorio non solo ideologicamente ma anche fisicamente.

S'innesta così l'idea di un museo che rimandi il visitatore all'esterno in luoghi deputati ove è attestata la realtà che non può essere costretta tra quattro mura.

1. Appunti di museologia. Dal museo al sistema museale

Il museo non è una struttura generica nè può essere gestito in modo acritico.

Il museo è una struttura specialistica in quanto finalizzata all'attenzione di un aspetto settoriale della conoscenza e della realtà. Non esiste il "museo del tutto": un museo nasce sempre dall'attenzione per un aspetto molto parziale del nostro mondo e della nostra storia.

Le caratteristiche generali devono trovare nello specifico museo alcuni adattamenti che ne facciano ottimizzare la struttura e la funzione.

(3) Come lo spettatore che osserva la proiezione di una sequenza di immagini, può partecipare solo per le emozioni indotte o per le informazioni dedotte direttamente.

I musei più interessanti sono quelli che hanno avuto una progettazione più complessa ed attenta. Da essi si possono trarre molte informazioni per gli esempi più semplici e di ridotte dimensioni. La relazione tra comunità e museo deve essere mediata attraverso operatori che permettano di rendere efficaci le sue funzioni. Questi possono essere istituzionali, volontari, a tempo pieno o parziale; essi saranno sostituiti nel tempo e dovranno confrontarsi con la comunità degli utenti e con quella dei finanziatori della struttura. Tutti questi individui tenderanno inevitabilmente a dare una propria impronta al museo; a volte in modo indiretto, altre volte in modo più partecipato, spesso anche attraverso scontri di opinione e di potere.

Di fronte a ciò pensare al museo come ad una realtà scientifica acritica o al di fuori delle manifestazioni sociali è una utopia inaccettabile ed un errore culturale.

Il valore comunitario insito nel significato di museo si rafforza in questa interpretazione: luogo ove è conservato ed è esposto un insieme omogeneo di elementi che costituiscono parte del patrimonio culturale della società, per permetterne l'approfondimento scientifico e la sua conoscenza da parte di ogni individuo interessato.

L'identificazione tra collezione e società può condurre ad un ruolo evocativo del patrimonio raccolto. Questa interpretazione umanistica del "valore evocativo" è particolarmente importante, potendosi estendere anche ad oggetti che non hanno un valore venale o artistico⁴.

L'idea di collezione come capitale economico è estranea ad una visione collettivistica che concepisce i musei come istituzione pubblica ed attribuisce agli oggetti il ruolo di patrimonio inalienabile; essa è tuttavia una componente reale e condiziona molti aspetti del collezionismo privato.

In ogni caso, il termine valore può essere esteso a tutte le sue possibili interpretazioni; sarà poi il gestore del patrimonio o l'utente a coglierne gli aspetti funzionali al momento.

Agli oggetti di un museo, generalmente, la collettività attribuisce il ruolo di mezzo di comunicazione di "valori culturali" opportunamente mediati nella loro osservazione (processo di apprendimento e comprensione culturale); ciò di per se giustifica l'esistenza nella collezione stessa ma non la struttura museale.

Naturalmente la preparazione culturale (umanistica e scientifica) di ogni individuo, permette vari livelli di conoscenza e quindi anche vari livelli di apprezzamento, ma non mancano errori di misura in tale rapporto conoscitivo.

Il piacere individuale sensoriale va oltre quello razionale e può arrivare

(4) In effetti si sostiene che il valore economico non entra in gioco in una collezione museale ma ciò è vero fino ad un certo punto poichè, ad esempio, in molte collezioni private d'arte non si trascura l'importanza economica della raccolta che traduce in una tesaurizzazione di prestigio l'accantonamento di capitali marginali. In passato nella stima della solidità economica di alcuni Stati sono comparse voci che facevano riferimento direttamente alle loro collezioni archeologiche ed artistiche.

alla enfaticizzazione degli aspetti più vicini agli interessi dell'osservatore o alla sua personalità, come la sindrome del godimento estetico.

Certamente la raccolta di cose belle o di oggetti artistici è “la madre di tutte le raccolte”.

Ciò soprattutto perchè per il pubblico l'immagine è il mezzo di comunicazione più immediato, capace di trasmettere più facilmente l'emozione di un evento e quindi di consolidare la memoria della sua esistenza.

La conservazione, aspetto indispensabile, è il mezzo fondamentale per prolungare il più possibile l'osservazione diretta dei materiali. La deperibilità degli oggetti rende necessario distinguere l'attività di studio da quella destinata all'informazione culturale.

Gli oggetti raccolti sono conservati per essere coinvolti in due attività: lo studio e la divulgazione delle conoscenze.

Nonostante queste distinzioni funzionali che si traducono in distinzioni distributive della struttura museale, il fine ultimo del museo è certamente quello di strumento di conoscenza e promozione culturale: esso può essere definito *luogo di educazione permanente*.

Fondamentale ci sembra tuttavia il ruolo scientifico che deve svolgersi nello studio delle varie strutture museali a prescindere dalla specializzazione da esse assunta.

Un museo locale può non essere in grado di sostenere economicamente un'attività di ricerca o non può giustificare uno staff di studio autonomo; dovranno allora stabilirsi delle sinergie con altre strutture di ricerca sul territorio che si coordinino con tale museo.

Una piccola raccolta può essere poco giustificata per gli alti costi di gestione e la bassa resa economica ma deve comunque essere efficiente sul piano delle potenzialità di ricerca e su quello della tutela. Essa inoltre deve trovare comunque una sua forte motivazione nella relazione con il territorio e con la comunità locale.

Dobbiamo sottolineare questo aspetto perchè sia ben chiaro che per la ricerca specialistica e la tutela non vi è necessariamente bisogno di musei ma di laboratori e magazzini efficienti. Il valore comunicativo e informativo di una collezione passa invece attraverso la sua esposizione.

Per *collezione* intendiamo un insieme di elementi omogenei costituente il patrimonio storico, scientifico, culturale della comunità che ne usufruisce.

Non vogliamo cadere nell'equivoco generato dalla contrapposizione dei termini scientifico e didattico. Per quanto diversi essi si riconducono al processo della conoscenza che assume necessariamente livelli differenti in momenti differenti. Tuttavia, anche solo l'assenza di uno di essi costituirebbe una mutilazione fondamentale del museo.

In effetti la ricerca deve essere connessa alla comunicazione, quindi l'informazione non può prescindere da un livello di studio adeguato per non cadere nell'errore o nella banalizzazione; semmai allo studioso specialista

dovranno affiancarsi esperti capaci di facilitare e rendere più efficace il contatto con il pubblico.

Vi sono alcune situazioni in cui il museo assume un valore didattico e informativo molto evidente; ciò è dovuto al livello di pubblico che si intende servire (generalmente il museo è un servizio pubblico la cui esistenza è resa possibile dai cittadini che pagano le tasse), mediamente poco preparato. Tuttavia proprio qui noi riconosciamo una profonda motivazione all'esistenza del museo, che deve contribuire alla crescita culturale della società.

Certo un museo non è una scuola nè una struttura specifica di ricerca e formazione culturale, come ad esempio una università. Il suo ruolo è diverso e specifico ma possiamo certo dire che per ciò è insostituibile.

Nulla di male se alcuni musei, come quelli universitari, sono di stretto supporto allo studio, o se si realizzano musei didattici per bambini. In questi ultimi la ricerca scientifica non si concentra tanto sugli oggetti esposti quanto piuttosto sugli aspetti pedagogici e sulle relazioni tra gli argomenti e le capacità di apprendimento dell'utente.

Anche musei come l'Exploratorium di San Francisco hanno un senso se visti in questa ottica che è certamente specialistica.

Certo la collezione dell'Exploratorium o de La Villette è fortemente finalizzata all'attività di apprendimento sperimentale. Ben diverso appare il comportamento del visitatore rispetto a quello che esso manifesta davanti all'opera d'arte o all'intoccabile oggetto archeologico.

Ma ciò ancora è parte della ricchezza e della malleabilità del concetto di museo che permette la crescita culturale attraverso la scoperta (o se preferite la riscoperta) individuale degli aspetti della realtà.

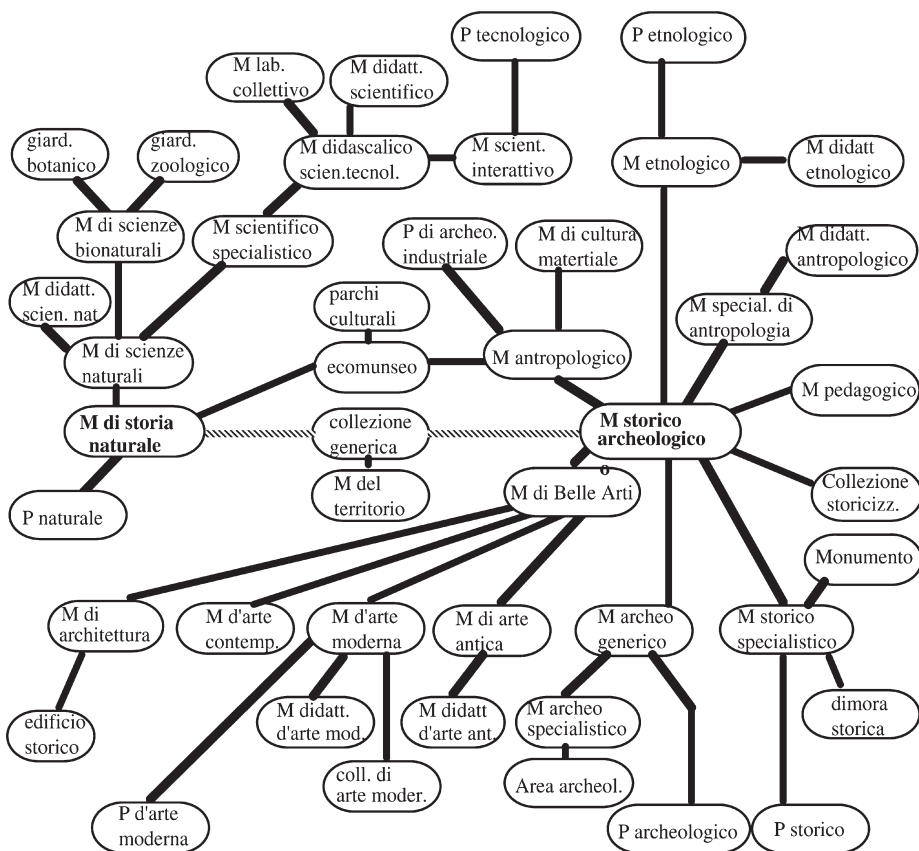
Come le leggi della fisica o gli aspetti delle macchine che sfruttano tali leggi, così anche gli aspetti della natura legati alla biologia possono essere offerti al pubblico in modo diverso. Nel caso dei musei scientifico-informativi si richiede una partecipazione diretta del pubblico con la simulazione di atti di ricerca sperimentale (osservazioni generalmente di tipo empirico o ludico spiegate didatticamente); viceversa in altri esempi ci si affida alla comunicazione più o meno suadente e convincente dei media o di operatori addetti, per ottenere la penetrazione dell'informazione.

Noi proponiamo una definizione provocatoria e programmatica: *l'esposizione di un museo è un libro aperto che deve essere comprensibile a tutti i lettori.*

Le caratteristiche generali devono trovare nello specifico museo alcuni adattamenti che ne facciano ottimizzare la struttura e la funzione.

Le tipologie possono articolarsi prendendo come elemento differenziante l'argomento espositivo. Poi si può fare una casistica avendo come parametro la dimensione in relazione al territorio ed, infine, stabilendo una serie di modelli in base alla struttura dell'edificio.

Al centro sono posti i musei con carattere più generale. Da queste raccolte sono nati (ideologicamente) i musei sempre più specializzati.



Articolazione tipologica dei musei per contenuti.

Le tipologie proposte nello schema servono a fornire lo spunto per una discussione sull'articolazione e le specificità che sono comparse nel tempo e che sono comunque qui sintetizzate con termini generici.

Queste specializzazioni permettono una maggiore adesione della struttura museale scelta non solo al contesto territoriale ma anche alla situazione culturale del luogo e del momento.

Ulteriori specializzazioni sono legate agli argomenti contestuali delle raccolte, alle fasi temporali e ad altre caratteristiche che si vogliono utilizzare per dare individualità al museo in programma.

Possibili sistemi derivano dalla messa in relazione tra loro di situazioni diverse ma omologhe.

È sul piano della gestione che si è fatto più evidente il problema della creazione dei sistemi museali.

Rammentiamo qui la Carta dei Musei⁵ presentata a Roma nel '90 e la definizione ICOM⁶ (*International Council of Museums*), in quanto interessanti premesse per comprendere le potenzialità di nuove forme museali.

L'ICOM estende la definizione di museo, comprendendo anche gli insiemi che non possiamo assimilare strettamente ad una collezione in senso tradizionale.

Anche le aree archeologiche o le aree naturalistiche, infatti, sono caratterizzate da un insieme di elementi che hanno un valore culturale in relazione sia al processo della conoscenza sia al processo di identificazione comunità-patrimonio significativo.

Naturalmente ciò che cambia è piuttosto l'aspetto espositivo e conservativo che deve tener conto di un irrinunciabile radicamento fisico al contesto.

1.1 CRITERI D'IMPOSTAZIONE MUSEOLOGICA

– Articolazione funzionale scientifico-culturale

Non necessariamente contestualizzati

Galleria o Museo collezione (esposizione di un'unica collezione)

Galleria o Museo repertoriale (esposizione di più collezioni)⁷

Museo laboratorio (museo con attività non guidata)⁸

Museo interattivo (tecno-museo)⁹

Parco-museo didattico-pedagogico (museo per i bambini)¹⁰

Necessariamente contestualizzati

Piccola area (archeologica-monumentale) o elemento monumentale isolato (edi-

(5) Presentata da F. Minissi, alla "Prima conferenza nazionale dei musei per l'attuazione del sistema museale nazionale".

(6) Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico e che effettua ricerche concernenti le testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone a fini di studio, di educazione e di diletto. Oltre ai musei designati come tali sono ammessi come corrispondenti a questa definizione i siti ed i monumenti naturali, archeologici ed etnografici e i siti e i monumenti storici che abbiano la natura di un museo in ragione delle loro attività di acquisizione, di conservazione, e di comunicazione delle testimonianze materiali dei popoli e del loro ambiente; le istituzioni che conservano collezioni e presentano specie viventi vegetali e animali quali giardini botanici e zoologici, gli acquari, i vivai; i centri scientifici e i planetari, le istituzioni di conservazione e le gallerie di esposizione che dipendono dalle biblioteche e dagli archivi; i parchi naturali; ogni altra istituzione che il consiglio esecutivo (dell'ICOM), su parere del Comitato Consultivo (dell'ICOM), consideri come avente alcune o tutte le caratteristiche di un museo, o che fornisca a musei e ai professionisti dei musei i mezzi per condurre ricerche nel campo della museologia, dell'educazione e della formazione.

(7) Gli esempi sono soprattutto riferiti a musei antichi, sia pure di dimensione più varia e vanno da molti musei civici al Museo del Louvre o ai Musei Vaticani.

(8) P. es., La Villette a Parigi.

(9) P. es., Exploratorium a San Francisco.

(10) P. es., Musée in Herbe a Parigi.

ficio, giardino storico o monumento isolato musealizzabile) castelli o ville storiche o assimilabili ecc.

Museo del luogo o Museo diffuso, Area o Emergenza ambientale (musealizzazione circoscritta di un complesso articolato naturale o antropico individuato)

Parco o Museo didascalico (museo illustrativo o narrativo), p. es. Museo della Città di Londra

Il “museo diffuso” si può interpretare come un piccolo “sistema” locale unificante più realtà contestualizzate.

Ad esempio, più monumenti o aree archeologiche sparse in un contesto unitario ma percepibili come appartenenti ad una unità ambientale che fanno capo ad unico centro visita o ad un piccolo museo locale, costituiscono necessariamente una unità museale monogestita.

In verità tutti i musei locali che illustrano aspetti del territorio (archeologici, storici, etnologici, antropologici o ambientali), dovrebbero aumentare questo loro valore contestualizzante, creando itinerari di visita e supporti didattici che rimandino il visitatore ad una conoscenza più attenta del luogo.

I musei hanno evidentemente diverse articolazioni dimensionali che creano due possibilità di coordinamento: quelle tra situazioni omogenee e quelle tra situazioni gerarchizzabili.

Le prime si riferiscono a musei che possono mettere in comune problematiche permanenti¹¹ ma anche occasionali¹², senza che esista un centro prevalente sugli altri; le seconde individuano situazioni in cui è opportuno che esista un centro che possa dispensare servizi verso la periferia¹³, utilizzando strutture comuni o diramabili a rete.

Facciamo una casistica dimensionale delle possibili realtà museali in un territorio nazionale.

1.2 TIPOLOGIA DIMENSIONALE RISPETTO AL TERRITORIO

Elemento locale – Raccolta locale, antiquarium, dimora storica, elemento specialistico monotematico, emergenza storica o archeologica o naturalistica.

Museo locale isolato pluritematico di dimensione limitata (collocazione isolata).

Sistemi museali periferici – Unità locale in un sistema museale (collocazione ad integrazione di un sistema di elementi monotematici o specialistici).

Unità centrale di un sistema museale (collocazione in posizione di riferimento per un sistema di elementi monotematici o specialistici).

Sistemi centrali o di area vasta – Museo di area vasta in sistema (elemento periferico e specializzato, complementare di un sistema centrale).

Museo centrale o nazionale (elemento di coordinamento del sistema di area vasta).

(11) P. es., la pubblicità.

(12) P. es., una mostra itinerante.

(13) P. es., laboratori di conservazione e restauro tecnologicamente avanzati.

Il sistema museale nasce come sforzo di coordinamento a grande scala per unificare situazioni diverse in grado di esistere ed essere gestite autonomamente.

Come già accennato, il sistema museale inteso come coordinamento gestionale settoriale è una soluzione già messa in atto in alcuni casi.

Si sono verificati esempi di gestione informatizzata centralizzata tra piccoli musei locali o, più semplicemente, si svolge attività coordinata di informazione al pubblico.

Ciò ha dato certamente benefici anche se un sistema amministrativo e un sistema gestionale sono solo due modi di pensare un possibile coordinamento.

Un sistema di riferimento per i musei archeologici e storico-artistici è anche quello della tutela, coordinato in quanto è riferito al sistema delle Soprintendenze.

Potremmo ideare quindi vari sistemi che corrispondano sempre alla messa in comune di una stessa condizione, tenendo presente che due sono le invarianti di un sistema: l'omogeneità dell'insieme (relativa ad una o più caratteristiche) e la polarizzazione attorno ad uno o più punti di riferimento.

Possono coesistere più forme di sistema, ovvero lo stesso museo può far capo a più sistemi stratificati tra loro a vari livelli o per varie situazioni funzionali.

In ogni caso il sistema museale più significativo è quello che crea una relazione polivalente con il territorio.

Proponiamo delle casistiche con esempi che ci sembrano più interessanti per le applicazioni nel territorio.

1.2.1 *Sistemi museali*

Sistema della ricerca – collega uno o più musei ad un centro di ricerca e ha valore solo per il campo specifico della ricerca stessa.

Servizi svolti:

- informazione scientifica
- indagine scientifica sul patrimonio
- ricerca sul campo
- pubblicazioni e mostre scientifiche.

Sistema tematico omogeneo – collega musei minori ad un museo centrale che svolge funzione di centro di controllo e assistenza gestionale e scientifica.

Servizi svolti:

- informazione scientifica
- conservazione di materiali
- scambi di materiali
- informazione al pubblico
- mostre itineranti
- gestione informatizzata.

Sistema museale territoriale – collega musei minori tra loro in uno stesso ambito territoriale ma su diverse realtà amministrative con funzione di coordinamento.

Servizi svolti:

- informazione scientifica
- conservazione di materiali
- scambi di materiali
- informazione al pubblico
- gestione coordinata di itinerari di visita
- coordinamento attività e manifestazioni temporanee
- gestione informatizzata.

Sistema integrato – collega piccole strutture museali tra loro o con un centro maggiore, in una realtà gestionale omogenea.

Servizi svolti:

- informazione scientifica
- documentazione scientifica coordinata
- conservazione di materiali
- scambi di materiali
- opere di allestimento coordinate
- informazione al pubblico
- attività didattica coordinata
- gestione di itinerari di visita
- coordinamento attività e manifestazioni temporanee
- gestione informatizzata
- gestione coordinata dei servizi accessori.

2. Appunti di museografia

Il programma di fattibilità ed il progetto definitivo di un allestimento devono tener conto del repertorio dei materiali¹⁴, che è l'elemento su cui ci si deve basare per un lavoro ben fatto.

Tuttavia un repertorio non è un insieme chiuso e, perciò, deve essere affiancato da uno schema-programma ben chiaro ed articolato, in grado di orientare le scelte conseguenti alle variazioni che potessero verificarsi in corso d'opera o in fase di gestione.

Da esso si potrà stabilire sia la consistenza degli spazi di esposizione che i criteri museologici del progetto. Ciò vale anche per le forme di musealizzazione all'aperto e per i musei-laboratorio.

Per farci capire prendiamo in prestito il linguaggio dell'insiemistica.

La raccolta di un museo è un "insieme" ovvero un gruppo di cose (al-

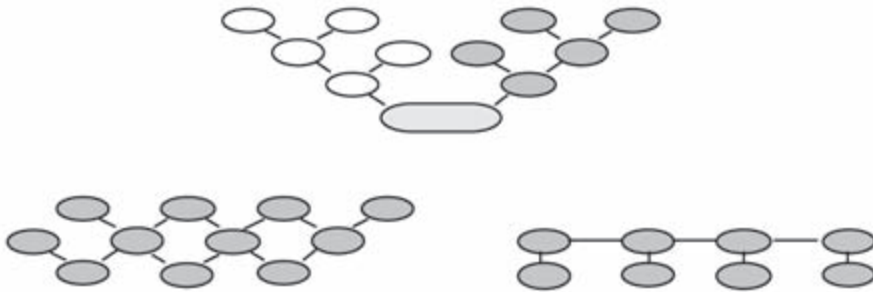
(14) O delle strumentazioni.

meno) con una stessa caratteristica in comune. Qualsiasi insieme è un gruppo omogeneo (in base alle caratteristiche definite a priori).

Esso può essere considerato parte di un insieme più grande. Per evitare il pericolo di incertezze, devono essere ben chiare le caratteristiche che lo definiscono gruppo omogeneo ed in particolare il suo limite (spazio-temporale).

Il grande contenitore (l'intera raccolta) si può considerare costituito da una serie di contenitori più piccoli che corrisponderanno ad insiemi parziali ovvero a sezioni della raccolta. Questo sistema di scatole cinesi generalmente si può articolare ad albero, a rete o in serie lineare.

Questo modello può essere applicato anche ad una situazione territoriale in cui gli elementi sono collocati separatamente nel territorio o a costituire un insieme (sistema), o diffusi in un ambito circoscritto (museo diffuso):



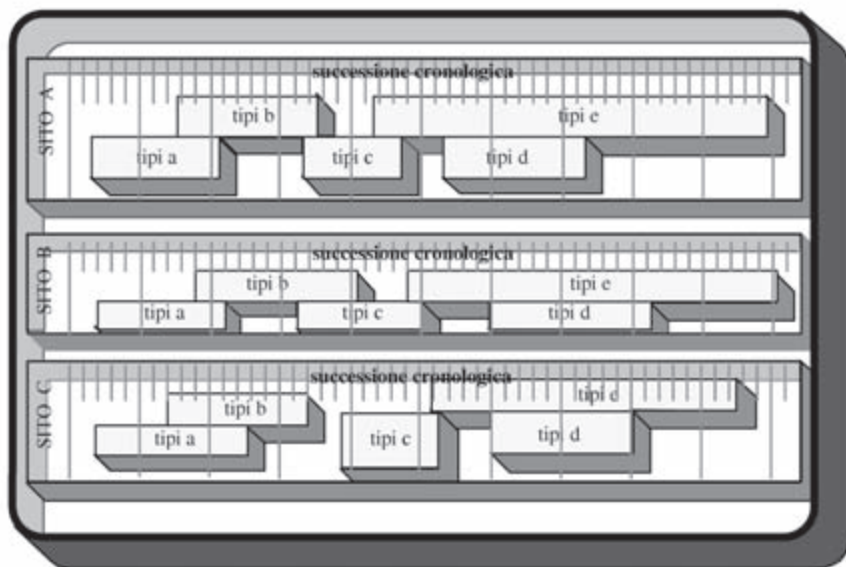
In un museo archeologico di semplice organizzazione la raccolta di materiale sarà specifica di un'area geografica nel quale sono compresi vari siti. Tale pertinenza sarà una importante discriminante che renderà più chiara la lettura del museo, salvo i casi di qualche raro raffronto.

Il sistema di ordinamento più frequente è quello che prevede di suddividere l'insieme-raccolta (repertorio dei materiali), in sottoinsiemi distinti topograficamente nei vari siti.

Questi, a loro volta, saranno distinti in sottoinsiemi tipologici (per forma o per funzione), poi ordinati cronologicamente (sottoinsiemi parziali cronologici).

Nella realtà topografica del museo diffuso, l'esposizione sistematica non è possibile in senso fisico, ma dovrà essere realizzata attraverso gli strumenti di lettura come i percorsi tematici e le guide.

I sottoinsiemi tipologici sono definibili anche per caratteristiche intrinseche come quelle tecnologiche e di produzione; ad esempio un lapidario, una pinacoteca, una raccolta di oggetti in metallo ecc. Il criterio più frequente può derivare dalla specializzazione degli studiosi che operano su raccolte riunite nel repertorio generale del museo o del sistema:



Repertorio di un museo archeologico (insieme archeologico individuato topograficamente ovvero materiali raccolti in un'area definita).

La suddivisione può essere determinata da esigenze di conservazione o di gestione amministrativa, oppure da esigenze di fruizione.

Ogni organizzazione dei materiali (ordine museologico) sarà funzionale alle informazioni che il museo dovrà trasmettere e nascerà quindi una relazione diretta tra l'ordine museologico della raccolta e la tipologia museografica.

Spesso può accadere di avere proposte di musealizzazione a fronte di raccolte embrionali molto eterogenee. Il primo problema per i curatori del progetto sarà quello di darsi un indirizzo, con un tema chiaro ed un ordine museologico ben preciso da seguire.

Esiste un caso in cui la raccolta ha come aspetto definitorio generale l'essere legata ad un individuo o ad un evento. Per esempio gli oggetti raccolti nell'abitazione di un uomo famoso definiscono la sua personalità e la sua cultura.

Queste raccolte (molto eterogenee) possono servire ad avvicinare il visitatore al personaggio ed alle sue opere illustrandone l'ambiente domestico, il luogo di attività, ecc. attraverso la normale curiosità della gente qualsiasi.

Esistono casi di raccolte specialistiche come le raccolte d'arte di grandi personaggi del passato o di moderni mecenati. In questo caso il valore del collezionista è secondario rispetto a quello della raccolta e può restare del tutto ignorato rispetto al valore delle opere. Tuttavia il primo aspetto che

mette in relazione gli oggetti tra loro è quello di appartenere o di essere appartenuti ad una stessa proprietà.

Questo aspetto può essere trascurabile e quindi si può smembrare la collezione all'interno di un'altra collezione più grande, oppure è qualificante e quindi non dovrà essere alterata la condizione di unità della raccolta. Il valore in base a cui dovrà essere presa la decisione è determinato: sia dal significato culturale o valore semantico della raccolta vista come episodio storico, sia dal rendimento in termini semantici dell'eventuale smembramento.

Ci accorgiamo spesso che la dimensione scientifica è osservata comunemente nei termini di una "semantica tecnologica" e quindi male si adatta alla interpretazione della scienza nei termini di conoscenza degli eventi naturali o di ricerca pura. Ciò tuttavia si pone spesso come criterio indispensabile in un museo diffuso dove la dimensione antropologica della comunità e la relazione fisica con l'ambiente fanno risaltare la continuità tra pensiero, natura e prodotto antropico.

D'altra parte la scienza oggi è sempre vista come tramite per ottenere una ricaduta in termini tecnologici e produttivi. La prova di ciò è anche nei piani di finanziamento varati annualmente dagli organismi pubblici: investimenti (spesso sollecitati da interessi settoriali) finalizzati ad un ritorno economico-produttivo di tipo diretto ed immediato.

Tra i molti finanziamenti che promuovono ricerche scientifiche, in quelli della Comunità Europea si parla solo di ricerca applicata.

Mentre la ricerca subisce questo effetto-verifica di una ricaduta potenziale, anche i musei subiscono la giustificazione di un rapporto economico.

Generalmente la motivazione per l'istituzione di un museo locale è quella del ritorno economico per il turismo, il che è vero e positivo, ma non è certamente esclusivo.

Senza voler dare giudizi di merito decisamente poco utili ai fini di questo lavoro, riteniamo che contribuire a sollevare il livello culturale di una società è certamente un grande merito dei musei ed è questo l'obiettivo principale che va tenuto presente.

Il ritorno economico della ricerca o del turismo sono valori aggiunti che non sono trascurabili ma che non possono essere da soli presi a misura del successo di una iniziativa museale.

Prendiamo il binomio tematico: "bionaturale-antropodotto"; esso divide le collezioni in due grandi insiemi: quelle dedicate alla documentazione di ciò che esiste indipendentemente dalle attività umane e ciò che esiste, viceversa, perchè prodotto dall'uomo¹⁵ (siano oggetti antichi o moderni, arti-

(15) In realtà questa dicotomia nasce dall'atteggiamento post-illuminista che poneva di fronte l'uomo e la natura, creando una contrapposizione che è del tutto arbitraria come ci insegnano l'osservazione di millenni di cultura materiale nei vari popoli e moltissime culture filosofiche.

stici o tecnologici ecc.). Nelle realtà isolate prevalgono certamente i secondi anche se parchi naturali e giardini botanici possono ridurre un po' la distanza.

Questo potrebbe essere spiegato dalla novità che, per noi occidentali, riveste l'interesse molto più recente per la natura rispetto a quello per l'arte.

Il principale danno che si è prodotto nell'impostazione del nostro pensiero è la separazione tra la cultura scientifica e quella umanistica con il tentativo di declassificare la scienza (sentiamo a volte parlare di valori culturali intesi come artistici o filosofici e valori pratici intesi come tecnici o economici). Ma dal termine di scienza è derivato il termine di conoscenza, ovvero "il sapere" come lo definivano i nostri predecessori; esso è un patrimonio unitario che qualifica l'individuo attraverso la relazione, razionale, con il mondo che lo comprende.

Una lettura fortemente estetico-formale esclude questa visione unitaria, riducendosi ad una interpretazione stilistica parziale che crea vuoti di informazione.

Certamente l'atteggiamento prodottosi con l'avvento del pensiero scientifico moderno ed il superamento culturale dell'empirismo fornisce un'altra dimensione alla collezione scientifica. Prima i fenomeni venivano osservati come tali o come apportatori di conseguenze dirette o di risultati fenomenologici. Oggi si risale ai processi che sono negli eventi o all'interno dei fenomeni per poterli controllare, riprodurre oppure per poter rapportare ad essi il nostro comportamento in modo cosciente.

Nelle collezioni archeologiche e demoantropologiche le scienze naturali hanno sempre uno spazio notevole anche se servono a leggere meglio realtà antropizzate.

Nel museo diffuso la relazione delle emergenze musealizzate con il proprio territorio di pertinenza, permette di riconoscere meglio la interdipendenza tra componenti culturali e naturali. A ciò contribuisce l'interesse per la dimensione "ambientale" che ha coinvolto molti musei locali.

Oggi la scoperta dell'ecologia porta al desiderio di mettere subito al corrente le generazioni più giovani favorendo una dimensione pedagogica dei progetti museali.

Il che non è certo incomprensibile in quanto la società si rende conto che l'ignoranza generalizzata sui temi dell'ambiente deve far prevalere la fase didattica a quella più specificatamente informativa e di aggiornamento culturale.

3. Musei e territorio: il valore storico del territorio

La trasformazione del pensiero scientifico può valere come esempio per tutto il processo di trasformazione del pensiero culturale. Ogni società non vive in una dimensione civile statica, la velocità delle mutazioni nel pensiero e nelle sue idee può essere rallentata da alcune situazioni ambientali.

Per esempio alcune popolazioni si sono attardate in comportamenti ed in convinzioni consuetudinali in quanto queste offrivano alle comunità, la garanzia (sperimentata) di soluzioni ottimali per la sopravvivenza. Quindi c'è sempre una relazione nel processo della conoscenza, che lega il mutare del pensiero e quello delle cose: questo è parte essenziale del processo storico dell'umanità.

Ad esempio, in un museo di storia naturale si dovrebbero osservare l'insieme dell'evoluzione geologica e biologica ma anche la storia della conoscenza empirica e scientifica.

In altre parole, in un museo aperto al pubblico è fondamentale ordinare l'evoluzione o le relazioni tra le componenti del mondo naturale, riferendo il tutto alla nostra cultura (vista storicamente).

In un museo archeologico o in museo d'arte si dovrebbe poter capire, attraverso la contemplazione delle opere esposte, il mutare delle idee estetiche, delle tecnologie produttive, della critica ecc.

Importante il valore della impostazione storica del museo che permette non solo la contestualizzazione temporale dei materiali ma anche quella della relazione con la storia della ricerca. La lettura di un museo, ancor più se si tratta di un museo diffuso, deve essere ben ordinata per insiemi; questi corrisponderanno a percorsi diversi o a momenti diversi del medesimo itinerario di visita.

Progettare un "museo diffuso" significa innanzi tutto stabilire un metodo di fruizione dell'intero territorio, quindi anche dei suoi beni culturali e ambientali, polarizzato sulla struttura museale ma rapportato al sistema delle infrastrutture disponibili.

Il museo diventa il centro di un sistema, definito da un piano comprensoriale, che renda raggiungibili e comprensibili le emergenze ed i contesti territoriali.

Esso inoltre, ne deve proporre i relativi criteri di indagine, fruizione, conservazione, recupero e valorizzazione. In tale impostazione si potranno definire i modi più efficaci in cui permettere il "godimento" dei beni museali e non; spetta ai progettisti assumersi la responsabilità di pianificare in prima persona tale sistema, sentiti i pareri e le indicazioni degli esperti.

Come già detto, gli insiemi di una collezione hanno spesso un ordine museologico legato: alla struttura formativa, al luogo (topografici), all'identità culturale o formale ecc.; tuttavia ognuno di questi esempi ha una relazione temporale con il processo cronologico generale (la macrostoria).

Detto ciò, se le opere sono dislocate in luoghi separati sarà importante offrire una chiara informazione che ne permetta anche il confronto.

Se non si chiarisce la relazione tra le opere si rischia di creare disinformazione nel pubblico: esattamente il contrario del fine museale.

In ogni caso la dimensione storica permette al visitatore di mettere in relazione se stesso con l'oggetto esposto. L'evento della vita individuale è parte di un sistema di eventi che costituiscono la storia; tutti sono relazionati

tra loro e così il visitatore può prendere coscienza della diversa posizione che lui e l'oggetto hanno nel processo generale.

Deve essere specifica cura di coloro che realizzano e gestiscono il museo rendere trasparente questa relazione storica tra il visitatore e il materiale esposto.

Per esempio, un museo di arte contemporanea è ben diverso da quello di arte antica: il primo deve permettere la comprensione della ricerca estetica come evento operante in contemporanea alla vita del visitatore¹⁶, mentre la raccolta di arte antica mira alla scoperta delle radici culturali e deve risvegliare la memoria.

Questa relazione tra la storia personale del visitatore e la storia collettiva è estendibile ad ogni aspetto della cultura. Se è evidente la relazione tra la storia personale e quella della comunità di appartenenza appare altrettanto evidente il doppio legame tra l'esistenza di ogni uomo e il grande sistema naturale¹⁷, cui l'umanità partecipa anche attraverso il processo della conoscenza culturale.

3.1 IL VALORE ETICO-INDIVIDUANTE DEL MUSEO NEL TERRITORIO

In un museo diffuso ci sembra essenziale la presenza del valore evocativo e contestualizzante ma anche di un valore interpretativo e scientifico.

Una struttura museale del genere è basata su due componenti: un luogo di riferimento dove si concentra l'essenza specifica della struttura museale (servizi al pubblico, luogo di raccolta e di documentazione ecc.); un sistema di percorsi che collegano le emergenze o i luoghi di interesse scientifico e culturale. Questo rapporto tra il polo museale e la sua pertinenza territoriale deve essere ben chiaro e definibile in una reciproca relazione (settoriale) di appartenenza e compartecipazione.

Questo rapporto può essere ampio come accade per alcuni "musei della città" che rinviano alla visita di interi centri storici o addirittura di più ampi settori del territorio comunale, può essere ristretto e specifico come accade p. es., per il Museo del Bosco di Orgia (Sovicille, Siena).

In ogni caso la chiarezza del rapporto tra "interno" ed "esterno" condiziona il successo della comunicazione culturale.

Alcune collezioni forniscono insiemi eterogenei; le raccolte uniscono materiali di varia natura e di varia fattura, uniti solo dal comune senso d'essere "elementi di interesse" per colui che li ha raccolti. In un territorio la

(16) Ci sembra particolarmente esemplare l'allestimento del Museum of Contemporary Art (MOCA) di Los Angeles che ha inserito anche uno luogo all'interno dello spazio espositivo per permettere l'attività artistica dei visitatori.

(17) È significativo che uno studioso di scienze naturali come il Pinna metta in risalto questo legame con la storia anche per i musei scientifici.

presenza di elementi eterogenei è la regola; sta ai progettisti creare un ordine ed una gerarchia logica che ne permetta la lettura organica.

Molti musei appartengono culturalmente alla comunità locale perché rappresentano frammenti della sua individualità, anche se ciò è avvenuto attraverso gli interessi di pochi individui che si sono materialmente mossi per costituire la collezione.

La relazione avviene attraverso vari aspetti: il *topos*, se il luogo dove sono stati raccolti gli oggetti coincide con quello della comunità; il *kronos*, in quanto la memoria degli eventi individuali si collega a quella degli eventi collettivi; il *genius*, in quanto i processi di formazione delle idee hanno coinvolto l'esistenza della collettività attraverso le sue generazioni.

Queste raccolte in ogni caso hanno una dimensione antropologica; potremmo definirle genericamente di storia locale, ma solo lo sforzo di aggiungere anche una dimensione scientifica può permettere ad esse di non restare un repertorio delle curiosità, bensì di divenire strumento di accrescimento culturale.

Nell'ambito dei musei locali, due categorie hanno un valore di proposta particolarmente innovativa: il museo del territorio e l'ecomuseo.

In ambedue si stabilisce una relazione tra la comunità locale e la storia del territorio non inteso come *topos* ma come spazio antropizzato (patrimonio bionaturale e patrimonio antropodotto). C'è un legittimo rifiuto da parte delle amministrazioni pubbliche a finanziare musei locali che ripropongano le solite (povere) collezioni archeologiche, di cultura materiale o naturalistiche. Possiamo essere d'accordo perché questi piccoli musei non hanno un valore che supera le mura della loro cittadina; non dimentichiamo, tuttavia che a volte da piccole raccolte sono nate idee interessanti che hanno contribuito allo sviluppo culturale del luogo.

Le amministrazioni regionali hanno cercato di ovviare a queste situazioni conciliando le esigenze del luogo con quelle di una musealizzazione moderna con alcune proposte. Ricordiamo i sistemi museali, promossi in varie regioni, in cui si è avviato un coordinamento tra le strutture locali per creare itinerari e migliori relazioni con il territorio, per mettere in comune servizi generali o strutture di ricerca, per promuovere la ricerca specialistica ecc. Spesso però il sistema si è fermato ad un livello amministrativo e di programmazione dei fondi pubblici anziché di reale coordinamento sul territorio.

In ogni caso il problema è posto e questi sforzi cominciano a dare alcuni frutti arricchendo il territorio di una rete di interessanti strutture¹⁸.

(18) Tuttavia ancora assistiamo a forti squilibri e carenze, mentre in alcuni casi non ci sembra riuscito il legame tra museo e comunità locale, il che può significare problemi di gestione e di utenza che perdureranno nel tempo.

4. *Appunti di museografia: allestimento e comunicazione*

Questo testo sarà scritto con un linguaggio da specialista, in quanto serve a comunicare un messaggio solo ad un ambito di specialisti.

Se io dovessi comunicare ad una scolaresca dovrei tradurre il mio messaggio in termini più comuni senza per ciò alterare il senso del discorso.

Ho visto spesso studiosi che, nel compilare le didascalie di un museo si preoccupavano solo del giudizio degli altri studiosi: un errore avrebbe compromesso la loro reputazione e forse anche la carriera.

Non c'è dubbio che la correttezza scientifica debba essere salvaguardata, anzi semmai va arricchita con la ricerca; tuttavia i progettisti di un museo devono tener presente che il principale aspetto della museografia sta proprio nel creare le strutture per trasmettere un messaggio in modo comprensibile a tutti.

La relazione tra museo e contesto mette in evidenza il problema della comunicazione, non solo emozionale ma anche culturale sul pubblico.

Tale problema passa attraverso alcuni fatti oggettivi che costituiscono il patrimonio a cui attingere da parte di chi deve realizzare il museo: il repertorio dei materiali; la presenza o meno di strutture in cui ospitare il museo; la disponibilità economica ed il livello culturale della comunità che lo gestirà.

L'aspetto informativo in generale è l'invariante di ogni museo (altrimenti non avremmo un problema espositivo) ma esso varia di consistenza e di espressione.

Accanto alla comunicazione diretta ed emozionale dell'oggetto ci interessa porre in rilievo alcuni aspetti importanti che passano attraverso l'azione dell'operatore: l'aspetto didascalico e quello didattico.

L'aspetto didascalico cura l'informazione generale offerta al pubblico attraverso sia i media fissi (le note a piè d'opera, i pannelli ecc.) sia i media mobili (guide, stampati ecc.).

L'aspetto didattico si differenzia dal precedente, evidentemente per il suo contenuto pedagogico che ne caratterizza aspetti e metodi comunicativi.

I visitatori sono articolabili in varie categorie a seconda del loro grado di interesse culturale:

a) visitatori passivi: entrano solo perchè indotti da motivi contingenti e quindi sono al gradino di interesse più elementare;

b) visitatori con livello culturale di scuola elementare: hanno esigenze pedagogiche specifiche e complesse ma su argomenti semplificati;

c) visitatori con livello scolastico della media inferiore o comunque che hanno compiuto la scuola dell'obbligo: hanno esigenze didattiche di tipo generale, curiosità di genere predicativo e strumentali (domandano: cosa è e a che serve?) cercano l'eccezionalità del reperto e la sinteticità delle informazioni;

d) visitatori a livello superiore alla scuola dell'obbligo: hanno esigenze simili a quelle della categoria precedente ma con quesiti più specifici legati ad inte-

ressi personali. Cercano riscontri e verifiche attraverso le nozioni acquisite in situazioni analoghe;

e) visitatori specialisti: entrano su specifiche esigenze di studio.

Statisticamente i visitatori accompagnati in visite organizzate sono più frequenti nella fascia di età della scuola dell'obbligo. Quelli non accompagnati (visitatori spontanei) sono di formazione culturale medio-alta e superano, per quanto riguarda questa tipologia museale, in valore assoluto il numero di visitatori accompagnati. Dobbiamo considerare che il livello di studio superiore a quello della scuola dell'obbligo non presuppone di per sé un approfondimento dei temi storico-archeologici tale, da far considerare il visitatore medio persona preparata su argomenti specifici.

Da ciò si deduce che anche il museo locale svolge in pieno un servizio di strumento informativo-didattico che deve tener conto di una traccia, di un riferimento medio su livelli calibrati attorno alla tipologia dei visitatori di cultura intermedia, con immagini molto significative ed emblematiche, in modo che comunichino anche le informazioni al tipo b) e con la disponibilità di strumenti supplementari (es. schede o quaderni didattici per approfondimenti o sviluppi di ricerca).

I visitatori del tipo d) possono disporre di alcuni strumenti supplementari come le monografie o le guide che, poste in relazione al materiale esposto, soddisfino le loro esigenze di approfondimento.

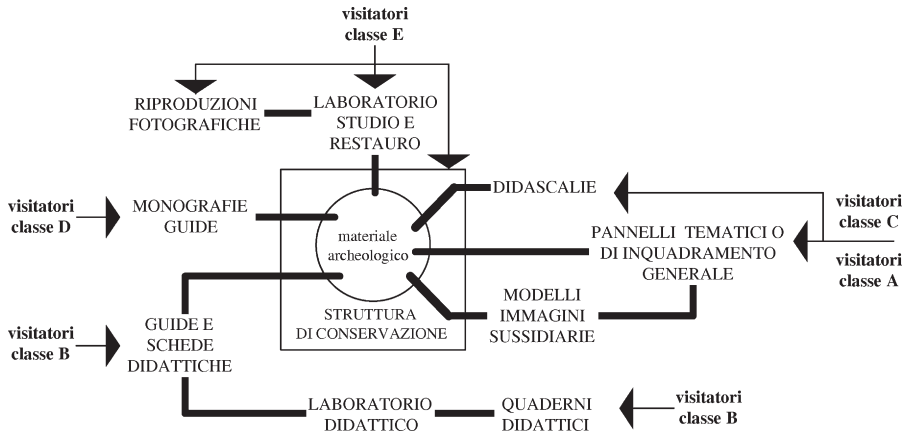
Per i visitatori specialisti la cosa più importante è, oltre ad una opportuna esposizione dei pezzi originali, la eventuale possibilità di studiare, nei modi più opportuni, i materiali.

Per loro dovrebbe essere prevista una struttura adeguata di cui potrebbe far parte anche un laboratorio (eventualmente su convenzione con privati) di riproduzione fotografica, con un archivio in grado di fornire eventuali documentazioni, dietro rimborso spese, o riproduzioni di tipo commerciale. Tutto ciò è da considerarsi come complemento di uno spazio per lo studio sul luogo, dei materiali. Esso potrebbe coincidere con quello utilizzabile per un primo restauro e la catalogazione dei materiali.

I visitatori passivi dovrebbero essere coinvolti in modo emozionale, non solo dall'esposizione delle immagini e dei materiali, fino ad essere stimolati e provocati alla curiosità specifica.

In ogni caso è importante poter disporre di interventi diretti di operatori qualificati, adatti alla funzione didattica necessaria ed in grado di comunicare ai visitatori l'entusiasmo per la conoscenza degli argomenti musealizzati.

Si è constatato che per la visita dei musei locali è molto importante l'attività collaterale di associazioni di volontariato culturale e ambientale che, oltre ad assicurare l'animazione delle iniziative, vi convogliano oggi, direttamente o indirettamente non meno del 70% dei visitatori. Per esempio molti sono gli alunni della scuola dell'obbligo che vengono portati nei musei attra-



Rapporto tra visitatori e struttura in un museo archeologico di media dimensione.

verso iniziative di animazione culturale. Essi frequentano per fini didattici ed hanno esigenze particolari di tipo pedagogico, spesso non sono potenzialmente interessati e tendono più facilmente degli altri ad annoiarsi; riteniamo che dovrebbero visitare sempre solo quella parte che più direttamente li interessa didatticamente.

Il valore semantico e il ruolo informativo del museo rende improponibile l'ipotesi di una sua "neutralità" rispetto ai contenuti della sua esposizione.

Resta evidente la tesi di una responsabilità morale da parte degli autori e gestori di un museo per i contenuti divulgati. La capacità di propagandare delle idee è evidente fino al punto di ipotizzare un ruolo "politico" che non deve essere attribuito solo ai pochi casi in cui ciò si manifesta in modo palese¹⁹.

Evidentemente esiste una relazione non trascurabile tra idea della storia e culture²⁰.

Quindi parlare della comunicazione di un valore storico dell'esposizione museale non si esaurisce con l'evidenza di una componente temporale.

Possiamo anche dire che il progetto di un museo può mirare alla comunicazione di una visione storica alternativa a quella abituale. Per esempio, se la storia di un territorio segna oggi uno squilibrio di valori o un uso improprio delle risorse la comunicazione può proporre, in modo evidente o mediato, idee per delle soluzioni alternative.

(19) Esempio il Museo dell'Olocausto di Washington.

(20) Noi siamo abituati all'interpretazione della Storia vista come lotta di potere tra gruppi sociali (idea illuminista poi divenuta classista). In altre culture la visione della storia è diversa. Ad esempio l'idea cinese è stata quella di una serie di eventi in successione lineare come relazione di causa ed effetto. In altre culture si è affermata l'idea mitica dell'evento autonomo o quella di un sistema di processi ciclici autoperfezionantisi.

La brevità dei messaggi spesso è fonte di difficili compromessi o di soluzioni di tipo dogmatico. Altre volte si inseriscono nelle informazioni interrogativi prudenziali che non sempre rendono evidente il dubbio che accompagna la conoscenza.

Certamente le problematiche della comunicazione e le necessità mediali si accompagnano inevitabilmente alle contraddizioni della nostra società.

Il museo come strumento di propaganda può suscitare qualche apprensione per il timore di un uso improprio o moralmente censurabile.

Non è nostro compito porre qui impossibili ed improprie indicazioni morali ma solo rendere evidente il problema del ruolo potenziale rivestito da ogni comunicazione perchè se ne sia coscienti. D'altra parte la stessa ricerca scientifica non è indifferente al fine morale, al punto che la società spesso si pone, a volte impropriamente, il problema del suo controllo.

Nell'ottica di un superamento delle contraddizioni della nostra cultura, potremmo proporci la comunicazione della Storia vista come processo di trasformazione delle conoscenze e del pensiero scientifico e culturale in genere. Questa interpretazione troverebbe spazio sia nelle esposizioni scientifiche che in quelle di tipo umanistico.

Abbiamo già accennato che oggi esiste una dicotomia tra pensiero scientifico e pensiero culturale; il primo dichiaratamente volto alla ricerca dell'oggettività ed il secondo sensibile alla dimensione del soggettivo. L'unità della realtà, nella quale si uniscono gli aspetti indagati in modo scientifico e quelli letti in modo artistico, ci fornisce l'interpretazione dell'organicità fondamentale della cultura: ciò è particolarmente ben dimostrabile negli ecomusei o musei del territorio.

Il problema si è accentuato con le problematiche analitiche di tipo illuministico-enciclopedico che, puntando sulla distinzione delle specificità, hanno fatto allontanare la posizione dei vari settori di ricerca che spesso rivendicano, oggi, un ruolo prevalente sulla cultura della nostra società. I sistemi museali monotematici potrebbero accentuare questa visione specialistica togliendo comunicabilità al messaggio culturale.

Queste considerazioni ci fanno ritenere fondamentale una impostazione diversa nei vari musei ed in particolare in tutti quelli che non sono semplici musealizzazioni di raccolte d'arte antica. L'equivoco della settorialità che porta la specializzazione a divenire lesiva di una informazione completa si aggrava anche per le difficoltà oggettive di un incontro tra discipline diverse attorno ad uno stesso tema museale.

La settorialità della ricerca e della cultura postilluminista ha portato la politica museale ad una suddivisione per competenze, per distinzioni particolaristiche che non sempre accentuano l'interesse del pubblico e molto spesso riducono il "bacino d'utenza".

Molte volte si ha l'impressione che il museo sia creato più per rendere evidente il virtuosismo del cultore della materia che ne cura l'allestimento, che

non per offrire delle informazioni al pubblico. Il risultato è il disorientamento dell'utente che, non dimentichiamo, per molti musei è anche il finanziatore.

I settori disciplinari specialistici di cui un museo non può fare a meno, sono quelli che concorrono alla conservazione, alla esposizione ed alla ricerca.

Queste attività sono tutte interdisciplinari in quanto ogni operatore ha necessità di contributi di altre specializzazioni di supporto o paritetiche. Ciò significa che nei comitati scientifici e gestionali dei vari musei si devono creare più ampi spazi per un clima di collaborazione interdisciplinare.

Dobbiamo riconoscere che un buon progetto scientifico è condizione indispensabile per un buon museo ma non è assolutamente sufficiente.

Molte sono le specificità che concorrono perchè si abbia un risultato soddisfacente nella sua realizzazione e nella successiva gestione.

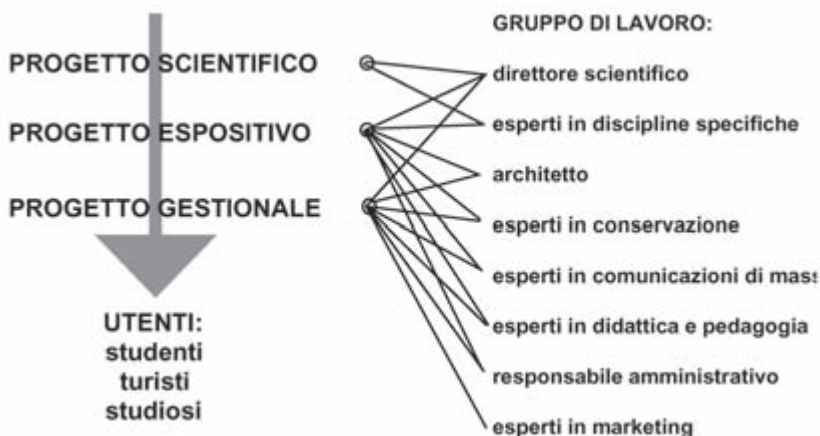
Il *programma museologico* enuncia i principi dell'operazione; a questo deve seguire il *programma museografico* in cui sono specificati in modo articolato i mezzi per la realizzazione e la gestione del museo. Allora si potrà procedere al *progetto museografico* vero e proprio, al quale si dovrebbe affiancare un progetto gestionale.

Al fianco di un bravo coordinatore è necessario, anzi indispensabile, che si formi un gruppo di lavoro dove specialisti di vari campi si possano incontrare e collaborare opportunamente. Vorremmo quindi non più parlare di un progettista ma di un gruppo di progettazione.

Le singole professionalità, se poste in sistema dialettico, devono poter produrre uno spessore scientifico adeguato alla necessaria qualità del prodotto.

Il progetto di un museo scaturisce da un'idea di uno o più individui: scienziati, studiosi, appassionati ecc., che pensano di poter o dover realizzare l'esposizione di una o più collezioni.

In ogni caso conviene certamente ribadire che non basta l'iniziativa di



un singolo a fare un museo: ciò è anzi estremamente pericoloso per la buona riuscita dell'operazione.

L'essere un profondo conoscitore della materia garantisce la serietà scientifica di uno studio ma non la sua comunicabilità; la referenza ad un ambiente specialistico restringe lo spazio di comunicazione. La prima dote di un responsabile per la realizzazione di un museo è quella di rendersi conto delle varie specificità che concorrono alla definizione del progetto; la seconda è la capacità di coordinamento degli specialisti nei vari campi che si possano incontrare e collaborare opportunamente in un gruppo di lavoro. Per quanto possa essere difficile ammetterlo, in questo caso l'individualismo è un difetto che può essere aggravato dalla preparazione specifica settoriale.

Il gruppo di progettisti deve preparare un programma tenendo presenti i seguenti obiettivi.

Il primo obiettivo da raggiungere è quello di riparare ad un suo peccato originale: quello di essere spesso uno strumento di decontestualizzazione dei materiali conservati quando le legittime esigenze di salvaguardia provocano l'asportazione dei materiali e delle opere d'arte dalle sedi di origine riducendone la comprensione. Si impone quindi la necessità di riannodare l'oggetto al territorio di appartenenza ricostruendone il contesto ambientale e storico opportuno.

Il secondo obiettivo per i progettisti è quello di approntare strutture didascaliche di supporto all'esposizione che ne facilitino la "leggibilità" e la comprensione per tutti i livelli di cultura dei visitatori, stimolandone l'interesse verso un maggior approfondimento. A questo proposito sarebbe bene imporre la collaborazione di esperti in pedagogia ed in comunicazioni di massa.

Il terzo aspetto è quello della conservazione che deve essere riconsiderata non come una fase passiva di immagazzinamento ma piuttosto parte integrante del processo di studio e gestione del museo. Tale obiettivo deve essere perseguito con la collaborazione di esperti conservatori ma deve anche essere posto in sintonia con il programma espositivo. E' un valido esempio quello di gallerie e musei che programmano la rotazione dei materiali nei musei, con magazzini accessibili da parte di studiosi e tutta una serie di precise norme di controllo ambientale.

Per progetti di sistemi museali o musei diffusi lo schema programmatico dovrebbe seguire i seguenti punti:

- Impostazione
 - Definizione territoriale dell'ambito del museo diffuso o del sistema museale
 - Definizione del rapporto fisico, culturale, sociale con il territorio e gli insediamenti attuali
 - Definizione del messaggio e dell'obiettivo del messaggio: residenti-identificazione, scuole-didattica, visitatori esterni-promozione culturale

- Individuazione del settore del patrimonio specialistico eterogeneo da raccogliere e valorizzare tramite:
 - recupero della ricerca sul territorio
 - promozione della ricerca specialistica
 - conservazione e sviluppo della conoscenza del patrimonio non evidente
 - rivisitazione e conservazione del patrimonio evidente nel paesaggio urbano e naturale
 - comunicazione della conoscenza specialistica raccolta sul territorio
 - comunicazione della conoscenza specialistica raccolta fuori del territorio

- Ricadute programmate:

Arricchimento di strutture specialistiche e flessibili del territorio connesse ai musei

Promozione culturale

- attività culturali e di ricerca:
 - del personale del museo
 - di operatori convenzionati
 - di cultori della materia
- finalità:
 - conoscenza del territorio
 - didattica e istruzione permanente
 - aggiornamento specialistico
- risultati:
 - informazione degli organi di tutela e di programmazione
 - visite guidate
 - conferenze, lezioni ecc.
 - convegni e pubblicazioni

Promozione di attività economiche di qualità e di servizio

recupero tradizioni produttive e marchi di qualità
sviluppo servizi al territorio (conservazione, tutela, didattici, turistici, amministrativi)

- Mezzi attuativi

- Linguaggio-obiettivo
 - tematica chiara ed individuabile
 - comunicazione polivalente e visibilità del risultato (delle attività e della presenza)
- Strutture di contenimento e supporto: mobili o fisse, flessibili o specifiche
 - definizione di caratteristiche standard e omologazione nel sistema museale
 - definizione di individualità e specializzazioni rispetto al sistema museale
- Laboratori o aree di attività scientifica
 - di ricerca e programmazione
 - di didattica e informazione
 - di conservazione, documentazione e tutela

Proponiamo lo schema di una struttura museale tipica, esclusa la zona espositiva, da cui dedurre alcuni elementi di un sistema museale più ampio. Si può ipotizzare che queste componenti possano servire da connessione se messe in comune come strutture di servizio e di studio del sistema:

- Strutture presenti in un sistema museale (ripartibili in sedi diverse e complementari alla zona espositiva)

A) – *Sezione conservazione* ²¹

Prima area: destinata al trattamento dei materiali provenienti in ingresso.

Per i musei archeologici è l'area destinata al magazzino temporaneo, lavaggio e prima cernita dei materiali provenienti dallo scavo; in luogo separato dal deposito definitivo. Tra quest'area locale e quella successiva dovrebbe essere installato un laboratorio per la documentazione delle immagini. Per i musei naturalistici area destinata al magazzino temporaneo, primo intervento conservativo e documentazione fotografica.

Seconda area: centro documentazione e studio, dotato di sistema informatico per la catalogazione e di un archivio fotografico e di disegni.

Terza area: laboratorio di conservazione:

Spazio destinato, per i musei d'arte o quelli archeologici al restauro con attrezzature idonee e deposito temporaneo di materiali. Per i musei naturalistici lo spazio sarà suddiviso tra le varie attività di conservazione e di intervento pre-espositivo. Per i musei tecnologici spazio destinato all'assemblaggio e manutenzione delle attrezzature.

Quarta area: spazi di magazzino vero e proprio opportunamente attrezzati per la conservazione e dotati di un sistema per la rapida consultazione dei materiali.

Data la grande quantità di materiale conservabile perchè sottoposto a tutela e a documentazione ma non significativo per essere mostrato o esponibile solo su rotazione, la superficie dei magazzini veri e propri dovrebbe essere almeno pari a quella dell'area espositiva.

A') – *Sezione amministrazione*

Quinta area: uffici direzione ed amministrazione.

Sesta area: uffici tecnici, laboratori di allestimento per i materiali di supporto all'esposizione.

Settima area: uffici per la tutela o eventuali amministrazioni periferiche degli organi di Soprintendenza.

B) – *Sezione servizi e attività culturali o collaterali*

Prima area: spazi per le associazioni culturali e private.

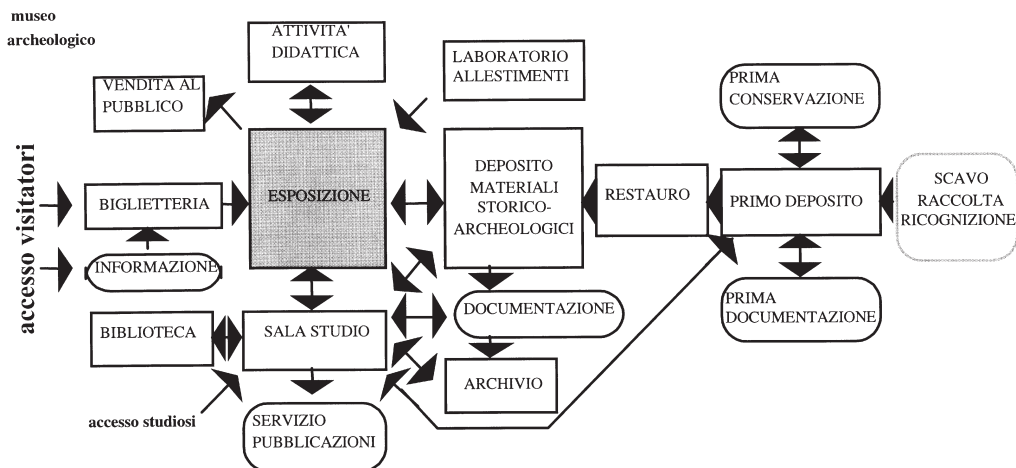
Seconda area: sale per le attività didattiche o di supporto alla struttura museale (convegni, proiezioni saltuarie ecc.).

Terza area: esposizione temporanea, salette mostre e attività promozionali connesse o indipendenti dall'esposizione permanente.

Quarta area: salette servizi al pubblico, informazioni, vendita e ristoro.

(21) Questa parte del museo in parte può essere frequentabile da studiosi e altri, con le dovute regolamentazioni.

Nello stabilire le relazioni funzionali tra le componenti del museo proponiamo uno schema guida che sia di riferimento per l'organizzazione distributiva dei musei archeologici, estendibile a quelli di altro genere:



Le strutture museali e le loro interrelazioni distributive.

Questi aspetti sono comuni anche ai musei diffusi per le strutture al chiuso ma per quest'ultimi dobbiamo esaminare una serie di strutture per le zone esterne.

4.1 STRUTTURE O EMERGENZE PREVEDIBILI AD INTEGRAZIONE DI UN MUSEO

1. punti di informazione e assistenza al pubblico;
2. aree archeologiche;
3. aree paesistiche o/e panoramiche;
4. aree naturalistiche;
5. edifici storici o di archeologia industriale (mulini, manifatture, ecc.);
6. emergenze artistiche e monumentali;
7. ambienti per attività culturali permanenti e saltuarie;
8. luoghi per attività naturalistiche permanenti e saltuarie;
9. miniere, cave e altri luoghi di estrazione;
10. laboratori di produzione qualificata o tipica: artigianato artistico o specialistico;
11. aree di agricoltura biologica, vivai ecc. con punto vendita;
12. luoghi di addestramento e allevamento animali e vendita prodotti tipici;
13. luoghi di ristoro e incontro, ristorazione tipica e convenzionata;
14. laboratori per attività di valorizzazione e tutela;

15. laboratori per attività didattica o di educazione permanente;
16. centri vendita specialistica, botteghe convenzionate;
17. piccole strutture espositive specialistiche;
18. musealizzazioni all'aperto (ricostruzioni al vero);
19. centri storici o nuclei storicizzati e omogenei;
20. centri convenzionati o strutture per residenza turistico-culturale;
21. luoghi di ascolto musicale o di attività folkloristiche;
22. luoghi per attività teatrali;
23. punti di noleggio mezzi di trasporto a pedale, barche e carrozze;
24. centri ippici e stazioni per passeggiate a cavallo;
25. parcheggi vigilati e non.

4.2 DISTRIBUZIONE ESPOSITIVA

Una struttura espositiva posta in un sistema o no ha comunque problemi tecnico-museografici che si traducono in percorsi ed in strutture di supporto.

Tali percorsi saranno interni e completamente strutturati per il museo chiuso mentre avranno altre caratteristiche per quelli aperti o diffusi. I percorsi all'aperto utilizzeranno generalmente sentieri o strade esistenti salvo poi attrezzarle per renderle funzionali alla visita. I luoghi di sosta per l'osservazione del contesto musealizzato dovranno essere segnalate ed attrezzate in modo adeguato, anche se la visita si svolge tramite accompagnatore obbligatorio.

Naturalmente le condizioni della disponibilità degli spazi sono determinate dalla disponibilità o meno di strutture esistenti, dalla loro qualità e dalla disponibilità economica del finanziatore.

Complessivamente l'immagine della sequenza espositiva deve essere unitaria, rispecchiando il tema unitario. Ciò significa stabilire un percorso principale ben comprensibile che eviti ritorni e se possibile doppi sensi di marcia.

In tal modo si evita il disorientamento del visitatore purchè non risulti, per eccesso inverso, troppo monotona (ovvero articolata su uno stesso elemento ripetuto).

Per rendere la sequenza meno ripetitiva non è sufficiente differenziare solo le vetrine o gli argomenti dei materiali esposti. È importante differenziare il più possibile tutte le componenti, seppure nel rispetto di un certo ritmo ordinato che salvi tale allestimento dall'occasionalità *pasticciona* di certe soluzioni rimediate. Inoltre è opportuno intercalare elementi di maggiore evidenza o "eventi" che costituiscano una nota provocatoria nei confronti dell'attenzione del visitatore.

Può anche essere possibile avere più percorsi paralleli o alternativi, oppure delle appendici poste in serie per l'approfondimento di alcuni settori della mostra.

Resta sempre difficile il funzionamento di un sistema fortemente polarizzato su un unico ampio spazio centrale salvo casi particolari²², ovvero quando l'ambiente è strettamente funzionale ad un complesso di opere unitario.

Un aspetto molto importante è dato dai problemi determinati da gruppi numerosi di visitatori accompagnati da guide, che non devono intralciare la visita dei singoli.

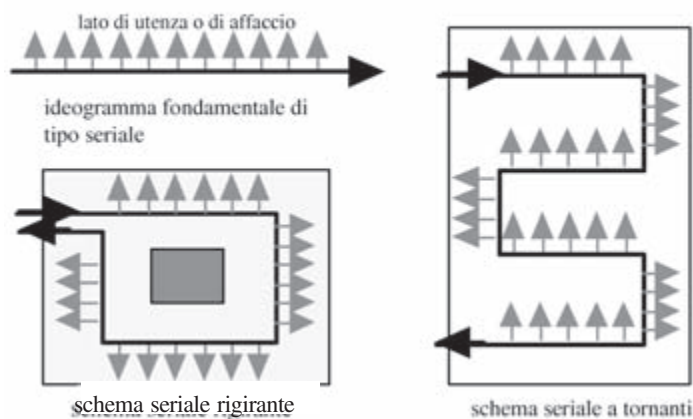
Esaminiamo alcuni esempi schematici che non vogliono essere un sistema tipologico completo:



In genere è bene evitare sistemi distributivi a labirinto o indifferenziati, in cui non è leggibile un percorso matrice principale. Questi fanno perdere l'orientamento al visitatore lasciandogli la sensazione di non aver visto tutto o inducendolo a tornare più volte sullo stesso luogo.

Naturalmente possiamo accettare eccezioni che sono soprattutto applicabili ai parchi nei settori marginali, destinati alla visita più lenta o alla contemplazione del paesaggio.

Questi schemi naturalistici o casuali sono frequenti nei giardini dell'estremo oriente o europei del tipo "romantico". Per le mostre d'arte o musei ad esse assimilabili, si può dare come ottimale lo schema seriale con l'alternativa del sistema ad anello, se al centro si trova un elemento complementare:



(22) Un esempio eccezionale sono le sale delle ninfee all'Orangerie di Parigi.

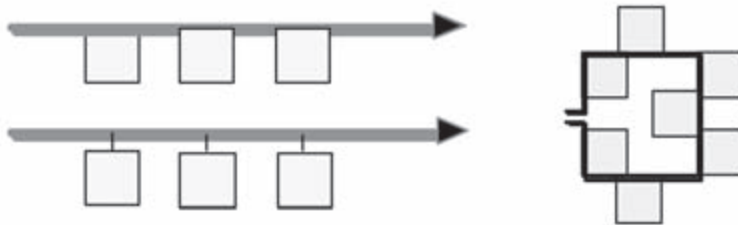
Il percorso di visita può essere organizzato in modo da preparare il visitatore all'evento speciale che richiederà una sosta maggiore e che quindi rallenterà l'avvicinamento di chi sopraggiunge. Ciò significa che un elemento di grande importanza deve sempre essere preceduto da altri spazi espositivi progressivamente più interessanti e complessi, inoltre l'emergenza non deve essere visibile immediatamente per non distrarre chi si avvicina.

Le code fuori dell'ingresso dei musei sono spesso determinate da uno spazio espositivo poco funzionale o da una esposizione che rallenta fin dall'inizio il visitatore.

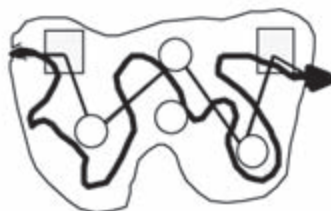
Per i musei più ampi (di "belle arti" o assimilabili), si deve poter avere un tracciato semplificato ed uno più esteso che permetta l'osservazione prolungata del singolo settore espositivo. Sebbene infatti il rapporto con la mostra sia solo passivo, il visitatore deve poter calibrare la sua sosta sulla base del suo interesse personale:



Per i musei scientifici e didattici si deve creare un sistema di aree di sosta per l'osservazione prolungata e la sperimentazione; queste non devono intralciare il percorso principale:

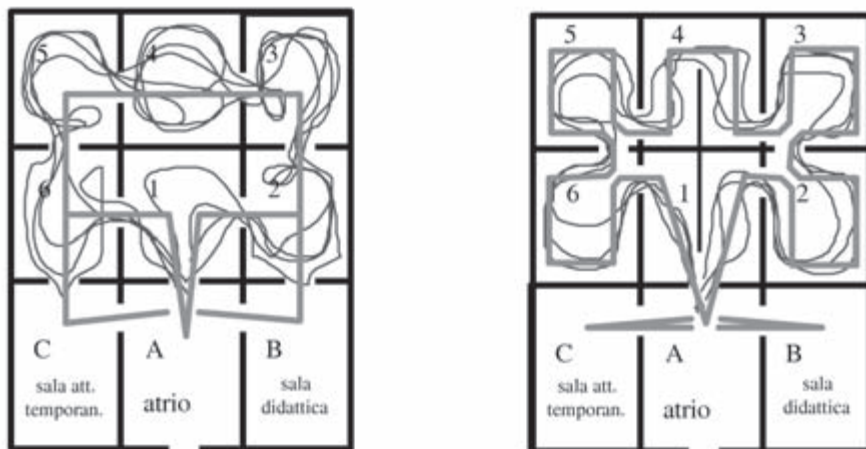


Per le aree all'aperto è possibile creare un percorso ad episodi tenendo presente che vi deve essere una saggia distribuzione degli eventi emozionali, un eventuale spazio di avvio ed un polo finale. Importanti nei sistemi più estesi le aree di sosta ed un eventuale percorso breve e facilitato per i visitatori in difficoltà:



Presentiamo due situazioni analoghe, per esemplificare diversi schemi distributivi.

La prima prevede una sequenza di stanze comunicanti con una distribuzione omogenea; i percorsi di visita di esempio, in linea sottile, seguono solo in parte il tracciato teorico di riferimento, in linea spessa e grigia. Sono frequenti le incertezze e le “scorciatoie” oltre ai ritorni. Nel secondo caso, i percorsi di visita coincidono di più con quello teorico e tutto sembra avvenire con più chiarezza per il visitatore:



Per le mostre temporanee si può derogare dallo schema più rigido e ripetitivo a sottolineare l’eccezionalità dell’evento.

Le mostre, inoltre, hanno ancor più bisogno di una “drammatizzazione” espositiva, poichè il messaggio deve colpire in breve tempo ed essere accolto in modo efficace.

Il curatore di una mostra dovrebbe essere sempre affiancato da un esperto in comunicazione di massa, perchè i contenuti non bastano a decretare un successo; una mostra poco visitata è come un libro chiuso. Per i musei più piccoli gli elementi o meglio gli strumenti dell’esposizione sono sempre gli stessi: i pannelli divisorii a parete, le vetrine (a parete o isolate), le pedane (su cui disporre oggetti eventualmente toccabili), i pannelli illustrativi e i media interattivi, a cui si aggiungono le fonti luminose e quelle sonore.

Esempi particolari o scenografie coinvolgenti o ambientali, sono molto rare e di gestione complessa, tuttavia utilissime per alcuni messaggi. Per esempio, esse sono indispensabili per ricreare l’atmosfera di alcuni eventi come battaglie o grandi fenomeni geologici o climatici. Tali “eventi” possono essere utili per individuare nella memoria del visitatore quel preciso museo. Generalmente i musei interattivi forniscono gli esempi migliori, ma altri casi sono visitabili soprattutto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Lungo un percorso chiaro, che eviti rinvii e soprattutto ritorni noiosi, devono essere previste, in alternanza, situazioni diverse che vanno dalla classica mostra in vetrina dei materiali alle ricostruzioni di contesti, scientificamente corretti ed ambientati.

Naturalmente ogni progetto ha bisogno di una realizzazione *in progress* non solo per problemi finanziari ma soprattutto per la necessità di sperimentare e mettere a punto dal vivo alcune soluzioni che devono rispondere a ben precise esigenze sia di conservazione che di fruizione. Il progetto più semplice si basa prevalentemente sull'uso di elementi modulari, adottati per abbattere i costi ma anche per poter godere di una certa flessibilità futura nell'allestimento. Naturalmente fanno eccezione alcune situazioni cui è demandato un ruolo caratterizzante e qualificante dello spazio; queste componenti speciali hanno bisogno di essere realizzati su progetto specifico. Tra le intenzioni del progetto non vi deve essere quella di creare un arredo alle sale. Naturalmente ciò non vale per i casi in cui il contesto e le opere costituiscono un unico corpo monumentale²³, come le dimore musealizzate. Ciò significa anche che l'allestimento, in quanto episodio temporaneo e reversibile, può essere strutturato su di uno schema contrapposto ed autonomo dal contenitore:



Si devono realizzare supporti flessibili per le esigenze di una esposizione che deve essere rinnovabile e adattabile. Nel progetto di un museo locale devono esistere due presupposti: la rotazione dei materiali e la necessità di disporre di molti supporti illustrativi e didattici in parte facilmente rinnovabili.

La comunicazione visiva è un argomento di primaria importanza per la possibilità o meno di trasmettere al visitatore una serie di informazioni sottolineate o meno da “immagini emozionali”. Pertanto, accanto alla qualità scientifica delle informazioni si intende porre attenzione anche alla ricerca di tipo formale sulla grafica e sulla creazione di complessi espositivi tridimensionali (principalmente diorama) che, alternandosi con l'esposizione di tipo tradizionale, forniscano una serie di input, insieme ricchi di motivi di attenzione (soprattutto per i visitatori più giovani), ma sintetici.

Tali vani sono definiti, generalmente dallo spazio di appoggio di una pedana e pertanto mostrano anche oggetti toccabili o comunque percepibili senza la barriera del vetro.

(23) Esempio significativo la Galleria Borghese di Roma.

Generalmente gli oggetti esposti nei diorama sono modelli ricostruiti con attenzione scientifica ma di recente fattura e quindi hanno comunque meno problemi di conservazione rispetto al materiale archeologico; ciò permette una maggiore disinvoltura scenografica nell'esposizione.

4.4 RIPARTIZIONE DELLO SPAZIO ESPOSITIVO

La composizione dello spazio espositivo deve rispecchiare l'ordine definito dal programma generale, in modo chiaro e comprensibile, almeno nelle sue linee generali.

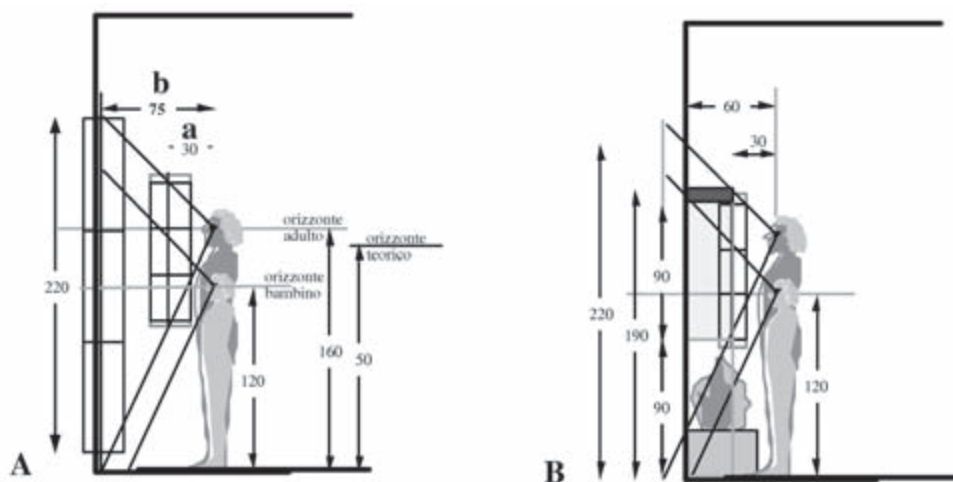
Ogni disturbo o "rumore" di tale ordine diventa una perdita di capacità comunicativa.

La percezione istintiva ha delle regole conosciute che devono essere rispettate anche se nei limiti dell'interpretazione specifica. La visibilità è un elemento molto interessante per la verifica di una corretta composizione.

Teniamo presente che sulla verticale la zona di visibilità più comoda è di circa 45° sopra il piano orizzontale passante per gli occhi e di 65° sotto detto piano.

Teniamo anche presente che il piano di orizzonte varia alquanto con l'altezza per cui si deve tener presente che la zona di interesse dell'adulto non coincide con quella del bambino.

Vediamo un caso studiato per il sistema museale dell'area cerite-tolfetana, nel Lazio:



Il modello A tiene presente le zone leggibili a distanza minima (a e b) nel caso dei pannelli illustrativi; il modello B si riferisce a una bacheca e un piano di appoggio basso.

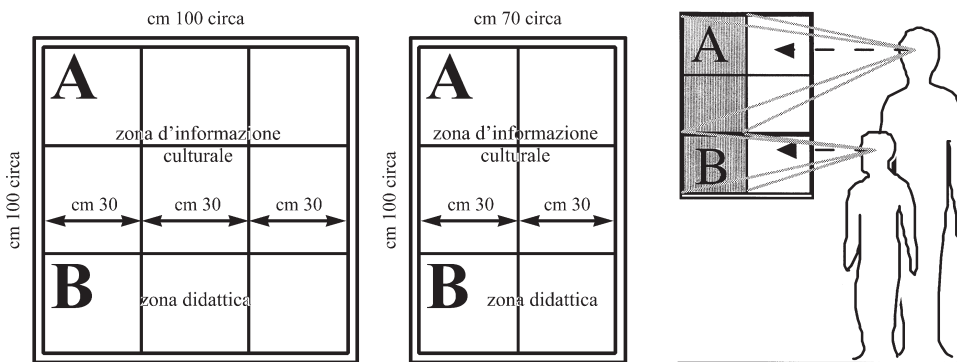
Nel secondo caso è ancora più evidente come al bambino ed all'adulto si conformino zone di osservazione ben distinta.

I livelli orizzontali sono stati suddivisi in modo schematico come da figura tenendo presente, innanzi tutto, le possibilità fruibili delle quote di riferimento.

Questa suddivisione rientra tra i valori modulari della progettazione: si verificheranno tuttavia eccezioni in alcuni casi significativi, cui è dato di sottolineare alcuni riferimenti o come ad esempio pause cronologiche o episodi rilevanti.

Una conseguenza diretta di tale suddivisione è la ripartizione verticale in due zone dei pannelli, nei quali si specializza la parte bassa ad accogliere un messaggio prevalentemente didattico e quella alta informazioni più scientifiche.

La ricorrenza della zona dei titoli che definiscono l'argomento generale permette l'immediata lettura e facilita la comunicazione:



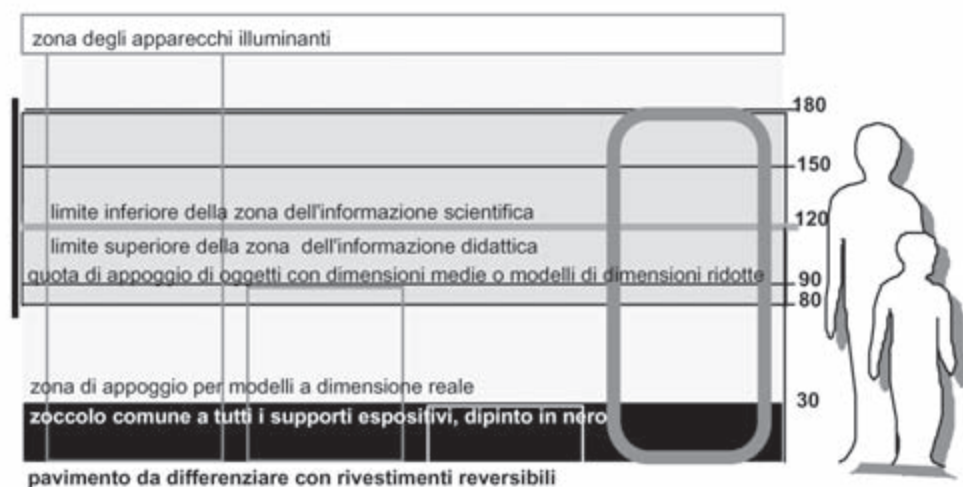
In questo schema lo spazio occupato dal singolo messaggio è ripartito in modo modulare su passo di circa 30x30 cm, anche se l'impaginazione è lasciata ad una libertà compositiva che non renda monotona la successione delle immagini colte dal primo sguardo.

Ogni argomento può essere organizzato su due moduli-messaggio (30x60 cm) di cui uno è rappresentato dall'immagine grafica e l'altro dal testo descrittivo (tradotto almeno in inglese). Agli adulti è riservato uno spazio di 60x60 cm (o 60x90 in orizzontale); lo spazio didattico è di 30x60 cm o 30x90), che è più adatto alle rappresentazioni di diorama o alle ricostruzioni ambientate.

Le cadenze verticali dello spazio espositivo vengono alternate, ai fianchi del percorso, in modo da creare successioni casuali non eccessivamente ripetitive.

La dilatazione dello spazio fruitivo (quello in cui si muove il visitatore), o la contrazione episodica di quello più strettamente destinato al percorso di visita, servono a sottolineare interruzioni o cambiamenti di argomento. Gli ambiti dedicati ad argomenti monografici o di più ampio valore devono avere una dimensione maggiore o devono essere sottolineati da elementi che servono a comunicare immediatamente l'unità e la rilevanza del tema trattato.

Casi particolari che si incontrano lungo il percorso, come i passaggi nelle porte o le passerelle, possono segnare cesure cronologiche:



Si deve notare che un comportamento diverso investe i visitatori in gruppo. Una scolaresca o anche un gruppo di adulti non specialisti con guida tenderanno a spostarsi in spazi più ampi dove potranno ascoltare le spiegazioni generali.

La sosta solo di fronte alle opere artistiche più significative presenti in una galleria di arti figurative permette una visita più agile ed efficace.

Nel caso di musei archeologici, etnografici o scientifici si devono creare dei "luoghi deputati" altrettanto significativi ed efficaci.

Un metodo possibile, alternativo a quello usato dal sistema di esporre in modo isolato opere particolarmente significative, è quello che ricorre ad ambientazioni o diorama. In essi anche materiali individualmente di scarso o limitato valore comunicativo, possono assumere un significato emblematico grazie ad una contestualizzazione più evidente.

Questi episodi possono diventare i poli attorno a cui costruire il percorso di visita.

Proprio l'accentuazione degli episodi ci ricorda che una particolare attenzione deve essere posta ai vari impianti ed in particolare a quello di illu-

minazione che sarà mirato sia alla funzione che alle esigenze emozionali (luci d'accento).

La luce è tanto più utile quanto più è controllabile, sempre nel rispetto delle esigenze di conservazione. Il suono è ancora poco utilizzato come sottofondo per ricreare sensazioni contestualizzanti anche se esperienze verificate in altri paesi forniscono valutazioni generalmente positive.

5. Il sistema museale dell'area cerite-tolfetana (Lazio): un esempio di musealizzazione diffusa e di sistema museale

L'esperienza in esempio si riferisce al sistema museale che la Regione Lazio ha individuato tra i Monti della Tolfa e la costa di Santa Marinella.

Questo territorio aveva avuto fino al secolo scorso una sola entità amministrativa. L'evoluzione del territorio, che ha portato verso la costa gran parte degli interessi socio-economici, ha ribaltato in un secolo l'assetto che per oltre un millennio si era consolidato, frazionando il comune di Tolfa in tre comuni diversi.

L'area interna è rimasta marginale allo sviluppo del dopoguerra e conserva ancora un complesso di elementi naturali ed archeologici poco conosciuto ma di un interesse assai particolare e degno di un programma di valorizzazione sperimentale.

Altre emergenze, soprattutto presso le aree urbane, rischiano di scomparire o per l'avanzamento del mare o per l'azione erosiva delle attività antropiche.

È stato necessario individuare un filo conduttore che facesse da guida in questo labirinto, per scegliere le tracce di una lettura efficace e chiara del territorio. C'è stato anche un insieme di occasioni e circostanze che l'hanno permessa.

Si è iniziato con lo studio di un museo diffuso nel Comune di Allumiere. Il progetto era di sviluppare alcune realtà archeologiche nel territorio, affiancando ad esse modelli didattici al vero e connettendole con percorsi che partissero dal museo o ad esso riconducessero.

Il sistema integrato ha avuto un'accelerazione in occasione di un progetto di servizi per i musei, finanziato in parte dalla Regione Lazio.

Tutto è stato pensato come un tema a più capitoli, ancora articolabile in paragrafi, che narra al visitatore la storia del territorio.

Un romanzo del territorio in cui i tre musei sono tre facce dello stesso soggetto, come una stessa storia narrata in tre versioni distinte da tre persone con interessi diversi ma complementari. La prima, ad Allumiere²⁴, narra del trasformarsi delle attività umane e del loro incidere sull'ambiente. Si capirà

(24) Questo museo è già attivo, sebbene alcuni settori espositivi non sono ancora completati.

così che l'uomo all'inizio era cosciente di far parte integrante della natura per poi allontanarsene sempre più fino a creare oggi, una sorta di contrapposizione ideologica con essa. Si tratta di un museo articolato in due sezioni: una illustra la "storia ambientale", dal paleoambiente al XX secolo, e l'altra il "patrimonio ambientale attuale".

La seconda, a Tolfa²⁵, narra del trasformarsi della sfera intima dell'uomo sia come singolo che come comunità. L'evoluzione di concetti etici e della cultura artistica delle comunità locali rappresentati in questo museo, definiscono la identità antropologico-culturale del territorio.

La terza entità, posta sul litorale tirrenico, si riferisce al mare ed alle grandi vie di comunicazione e deve costituire la rappresentazione delle trasformazioni più forti e specializzate che le comunità e di conseguenza il territorio antropico hanno percepito nel tempo.

Naturalmente in questo progetto entrano come elementi comprimari la natura, particolarmente ricca di aspetti ecologici esemplari, e le tracce antropiche nel paesaggio: aree archeologiche, monumenti, centri storici ecc.

Il tutto si lega in un sistema unico in cui non si esclude di inserire anche complessi didattici ricostruiti con modelli al vero. In effetti spesso i resti archeologici, al di là di ogni considerazione scientifica o intellettuale, sono difficilmente comprensibili ai profani, e quindi è molto importante, affinché possano offrire al visitatore una opportunità didattica, che essi siano illustrati da modelli o siano integrati con adeguati interventi di anastilosi che ne permettano la leggibilità. Il primo degli interventi previsti secondo tale programma è stato realizzato su alcuni dei tumuli della necropoli etrusca di Pian Conserva.

Il secondo intervento è stato la realizzazione, in parte completata, di un nucleo di case etrusche del VI secolo a.C. in località Giovita (Allumiere), che diverranno un vero e proprio villaggio al completamento del progetto.

In programma è anche la ricostruzione di alcuni elementi di un villaggio protostorico: una capanna, un granaio, una necropoli ecc. Naturalmente si tratta di modelli al vero con materiali affini o identici a quelli originari. Un capitolo a parte è quello dello sfruttamento delle miniere. In particolare l'estrazione dell'allume portò fama e ricchezza a questi luoghi per alcuni secoli a partire dalla seconda metà del XV secolo. La musealizzazione ha creato percorsi di visita illustrati con pannelli ed attrezzati. Tali percorsi si snodano anche nei due centri storici di Allumiere e di Tolfa per condurre gli interessati alla scoperta degli opifici, dei palazzi dell'amministrazione, dei santuari, dei palazzetti privati ecc. Nel castello di S. Severa il complesso museale è costituito: dall'Antiquarium statale che raccoglie i materiali etruschi di Pyrgi,

(25) Il museo attuale espone in gran parte materiali archeologici di epoca etrusca; la nuova sede è in corso di restauro e dovrebbe essere completata entro il prossimo anno.

da un piccolo Museo Civico di archeologia marina e da una sezione didattica. Naturalmente da queste strutture si diramano alcuni percorsi di visita che permetteranno la conoscenza del castello e del territorio.

In effetti questo sistema museale, pur avendo una sua validità storico-topografica²⁶ ha mostrato i suoi limiti, non appena è venuto meno un centro di coordinamento.

Le situazioni locali sono molto diverse tra loro in termine di: stato delle opere, disponibilità economica, afflusso di visitatori ecc. Attualmente l'indirizzo regionale è quello di puntare sui sistemi omogenei: musei scientifici, etnografico-antropologici e archeologici agganciati a poli coordinatori posti presso musei centrali di tipo nazionale.

5.1 SIMULAZIONE DEL PROGETTO DI UN SISTEMA MUSEALE: ESEMPIO DI ELABORAZIONE E COMMENTI

Si riporta, di seguito, la simulazione progettuale risultata più completa e convincente fra quelle presentate.

Va segnalato che i gruppi di lavoro costituiti erano di un numero eccessivo di persone e quindi vi è stata una fisiologica autoriduzione in corso d'opera.

Anche le specificità e le esperienze hanno giocato un ruolo fondamentale rendendo assai difficile l'accordo tra i componenti il gruppo. Infatti l'esperienza di ognuno non è stata un fattore risolutivo a causa delle molte perplessità e delle riserve che sono state avanzate in forza del "proprio punto di vista" o delle storie personali. In genere è prevalso il ruolo individuale rispetto a quello collettivo.

Gruppo di lavoro: Marco De Marco
Fulvia Donati
Lucina Gandolfo

Liliana Giardino
Enrico Scoconi
Paola Vittorioso

Motivazioni: lettura (conoscenza) e valorizzazione del territorio prescelto.

Delimitazione: si è individuato il comprensorio fisico dei monti della Tolfa che mostra caratteri omogenei per aspetti storici, ambientali e socio-economici (*manca il riferimento al bacino d'utenza*).

Centri di Allumiere e Tolfa: all'interno di tale territorio sono stati individuati dei nodi fondamentali organizzatori del sistema, i quali vengono posti in evidenza, come centri di aggregazione documentazione e presentazione al pubblico, di caratteri originali tipizzanti. In tali nodi hanno luogo le tre operazioni fondamentali rivolte alla conservazione, documentazione e divulgazione.

Elementi che connotano il sistema museale: attività estrattive e allevamento, attività derivate, concia e lavorazione del pellame (*manca un riferimento all'organicità funzionale o culturale del territorio*).

(26) I tre comuni sono nati dalla separazione di un'unica amministrazione, quella di Tolfa.

Gli accessi: gli accessi al sistema sono previsti attraverso punti informativi lungo la viabilità principale: sull'A12 in corrispondenza delle uscite Civitavecchia Nord e Santa Severa, sulla ferrovia in corrispondenza delle stazioni FS di Santa Marinella e Civitavecchia (*due livelli infrastrutturali; gomma e ferro*).

Circolazione: la percorribilità del parco si realizza avvalendosi del recupero dei sistemi di mobilità già presenti sul territorio: (*attenzione: ipotesi non verificata*) trasporto su ferro (utilizzato per le attività estrattive dell'allume), strade rurali (necessarie per il passaggio di carri e cavalli in territorio agricolo).

Squadra: la progettazione è affidata a un gruppo di studio nel quale sono rappresentate le diverse competenze (*mancanza di un quadro di competenze e di uno schema gerarchico*).

Finanziamenti: il progetto può beneficiare di fondi pubblici attraverso i comuni interessati attingendo agli obiettivi 5b relativi alle aree depresse, e di fondi privati avvalendosi di un pool di sponsor interessati alla promozione delle proprie aziende (es.: *The Bridge* per l'industria della lavorazione del cuoio, la Società ENEL per il progetto illuminotecnico degli elementi da musealizzare, associazione degli operatori turistici) (*manca un quadro, sia pur approssimato di relazione costi-benefici per quantificare il quadro economico dell'iniziativa e per tracciare un'ipotesi di redditività e di ricaduta economica*).

Gestione: costituzione di una cooperativa o società (*ipotesi più corretta data la compresenza di azioni diverse*) cui viene demandata la gestione del sistema controllata da un comitato direttivo (*costituito da chi?*) che deve presiedere alla verifica dell'attuazione degli obiettivi (*mancano aspetti relativi ai rapporti con gli Organi di tutela e di gestione politico-amministrativa del territorio*).

Tipi di offerta: (*ipotesi di tipo settoriale*).

1. Il Museo di Allumiere è destinato all'esposizione delle presenze storiche insediative in epoca preistorica.
2. Il Museo di Tolfa illustra le testimonianze della frequentazione etrusca sul sito: materiale da aree sacre e necropoli (*assente la citazione di materiale di epoca romana e medievale, dove è destinato?*).
3. Edificio di archeologia industriale rifunzionalizzato alla musealizzazione, degli aspetti inerenti le attività di estrazione dell'allume, a partire dal '400.
4. Vecchia conceria di Tolfa, da recuperare per l'uso espositivo delle attività artigianali, relative alla lavorazione del pellame e per creare occasioni formative, volte a rivitalizzare il settore artigianale legato al cuoio e ad inserirne i prodotti sul mercato (*attenzione, siamo su standard inflazionati tranne il n.4, mancano idee di richiamo*).

Utenza: il sistema intende coinvolgere il massimo dell'utenza, rivolgendosi sia alla popolazione residente, a livello di raccolta della documentazione relativa alle attività produttive, e come riproposizione partecipata delle attività stesse, sensibilizzando il mondo della scuola; sia all'utente non residente, favorendo lo sviluppo di forme di agriturismo (equitazione, attività connesse) (*mancanza di una ipotesi quantitativa che possa servire di riferimento per la definizione dei livelli di redditività economica*).

Marketing e promozione: offerta di pacchetti personalizzati per vari tipi di utenza con proposta di itinerari assistiti sul territorio, volti a favorire la conoscenza delle emergenze di interesse culturale e delle attività produttive. Altre attività promozionali possono comprendere corsi di formazione al lavoro, che abbiano come scopo il recupero delle attività più legate al territorio in oggetto, in modo da favorire lo sviluppo di un'economia basata sugli usi compatibili (*dovrebbero essere ipotizzati*).

veicoli di comunicazione: pubblicità sui quotidiani, affidamento a tour operators, pubblicità su riviste specializzate, su media radiotelevisivi, su rete informatica ecc.).

Comunicazione: fortemente basata sulla ricerca sperimentale di nuove e più efficaci forme di comunicazione e partecipazione, che servano da modello per altre esperienze.

Giudizio: sia pur con alcune carenze di approfondimento, dovute al ridotto periodo di elaborazione, nell'insieme l'impostazione risulta tener sufficientemente conto dei vari aspetti, nel quadro generale di una pre-programmazione.

ENRICO GENOVESI*

Bibliografia

AA.VV. (1994), 1995, *Allestimenti museali e metodologie didattiche*, Roma.

R. ARNHEIM (1954), 1971, *Arte e percezione visiva*, Milano.

R. GREGORY, 1966, *The Intelligent Eye*, London.

R. ARNHEIM, 1981, *La dinamica della forma architettonica*, Milano.

G. KANIZSA, 1991, *Vedere e pensare*, Bologna.

L. MAFFEI, A. FIORENTINI, 1995, *Arte e cervello*, Bologna.

G. PINNA, 1997, *Fondamenti teorici per un museo di storia naturale*, Milano.

* Dipartimento di Progettazione Architettonica e Urbana Università "La Sapienza",
Via Gramsci 53, 00197 Roma. E-mail: genovesi@axrma.uniroma 1.it