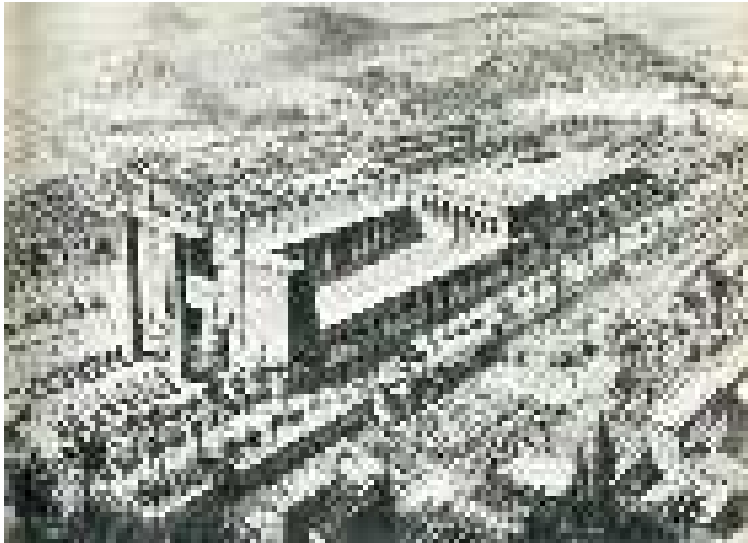


MUSEOGRAFIA E MUSEOTECNICA

PROF. ARCH. MAURO SARACCO



PROGRAMMA DEL CORSO

Il museo: breve storia della evoluzione delle strutture museali .

Il museo in Italia: caratteri specifici

Trasformazione delle caratteristiche tipologiche e spaziali in relazione ai mutamenti di carattere ideologico che interessano l'istituzione. Passaggio graduale da "funzione unica" (in origine) a funzione plurima (attuale).

Analisi di sistemi museali secondo i tipi "ad allestimento chiuso" e "ad allestimento aperto" e secondo specifiche tematiche: musei archeologici, musei d'arte, musei scientifici, ecc ...

Studio analitico di modelli funzionali.

Rapporto tra preesistenze architettoniche e funzioni museali (il problema dell'adeguamento di strutture esistenti a nuove destinazioni d'uso di tipo museale e/o espositivo)

Definizione ed organizzazione degli spazi. Accessi e percorsi.

Complessità delle attività e servizi del Museo contemporaneo: accoglienza e servizi per il pubblico; strutture espositive permanenti e temporanee; conservazione, catalogazione, immagazzinamento; studio e consultazione risorse bibliografiche e materiali; laboratori; gestione.

Flessibilità d'uso dello spazio.

Criteri e tecniche di ordinamento ed esposizione; interazione tra apparati allestitivi/spazi museali/materiali del Museo.

Spazi per l'immagazzinamento e la catalogazione.

Principi di conservazione in ambito museale (con esplicito riferimento all'allegato A del D.M. 10 maggio 2001 del Ministero per i Beni e le Attività Culturali "*Atti di indirizzo sui criteri tecnico scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*"):

illuminazione, fisica della luce, cenni di illuminotecnica,

microclima, climatizzazione, termoigrometria

inquinamento ed igiene dell'ambiente museale

dispositivi di sicurezza.

Interazione tra apparati tecnologici e spazio architettonico

TERMINOLOGIA

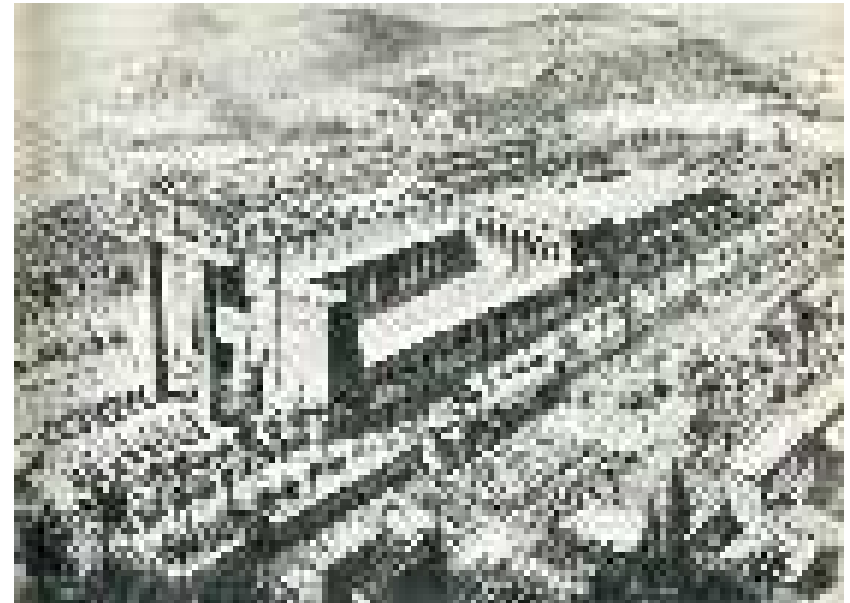
MUSEO : dal sostantivo greco *mouseion*, un derivato di *mousa* la dea ispiratrice dell'arte. Con *mouseion* si indicava un tempio dedicato alle Muse o, per estensione, una scuola in cui erano insegnate la poesia, il canto, la danza. Nel mondo antico era particolarmente famoso il *Mouseion* di Alessandria d'Egitto, un "istituto culturale" fatto costruire da Tolomeo Sotère.

Il termine si trasforma in latino nella forma *Museum*, ancora con significato di tempio sacro alle Muse o di accademia, biblioteca.

L'antico termine *museo* viene riutilizzato nella Firenze del '400 di Lorenzo dei Medici per definire una raccolta di codici ed opere d'arte, consolidandosi poi nel XVI sec. ad opera di due umanisti italiani, Paolo Giovio e Antonio Pollio, i quali impiegano il termine *museo* come voce classica ed erudita per indicare una raccolta di antichità e opere d'arte.

Estratto dallo Statuto dell'ICOM (Articolo 2. Definizioni), adottato dalla 16a Assemblea generale dell'ICOM (L'Aja, Paesi Bassi, 5 settembre 1989) e modificato dalla 18a Assemblea generale dell'ICOM (Stavanger, Norvegia, 7 luglio 1995) nonché dalla 20a Assemblea generale (Barcellona, Spagna, 6 luglio 2001).

Il MUSEO è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo; è aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto.

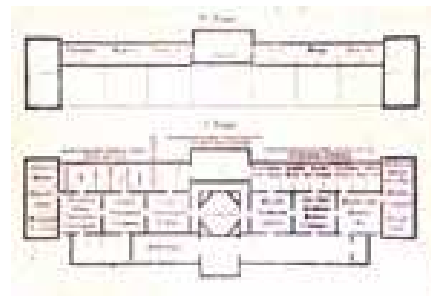


MUSEOGRAFIA: è una disciplina che, assieme alla museologia, si occupa di musei. L'uso dei due termini, anche in ambito scientifico e professionale, non è uniforme. Il significato ed il ruolo che si tende ad attribuire a l'uno o a l'altro termine cambia con il variare del contesto. In generale possiamo affermare che, per quanto riguarda l'Italia, con museografia si intende la disciplina che si occupa del museo per quanto concerne la struttura architettonica, l'allestimento delle collezioni, le soluzioni espositive e tecniche, gli spazi.

MUSEOLOGIA: in generale possiamo affermare che, per quanto riguarda l'Italia, la museologia si occupa del museo in quanto tale. Dunque oggetto della museologia sono la storia dei musei, gli aspetti conservativi e quelli afferenti al patrimonio. La disciplina, quindi, analizza la struttura del museo, il funzionamento, narra la sua natura e il ruolo sociale.

BREVE STORIA DELL'EVOLUZIONE DELLE STRUTTURE MUSEALI

La raccolta e la conservazione delle testimonianze artistiche, scientifiche, tecniche, storiche sono rimaste a lungo legate al collezionismo privato (basti pensare allo sviluppo che questa attività ebbe con l'umanesimo e con il Seicento). L'istituzione e la diffusione del m. nella sua accezione moderna risale al sec. XVIII e in particolare al XIX, quando si cominciò a definire anche una sua specifica tipologia architettonica. La prima fondazione museale si può senza dubbio considerare il complesso dei **Musei Vaticani**, sorto durante il Settecento per iniziativa dei papi Clemente XI, Clemente XIV e Pio VI. Alla fine del Settecento sorgono invece i maggiori m. d'Europa, tra i quali quelli di **Vienna** e di **Dresda**, **l'Ermitage di Pietroburgo**, voluto da Caterina II (1762-96) e il **Kaiser Friedrich Museum di Berlino**, sorto nel 1797 per iniziativa di Federico Guglielmo III. A Londra nel 1808 si apre al pubblico il **British Museum**, e nel 1832 la ricca pinacoteca della **National Gallery**.



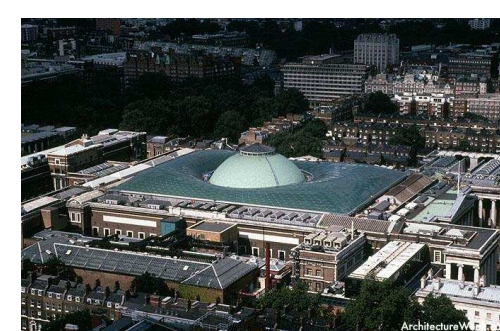
DRESDA:
PINACOTECA



SAN PIETROBURGO
ERMITAGE



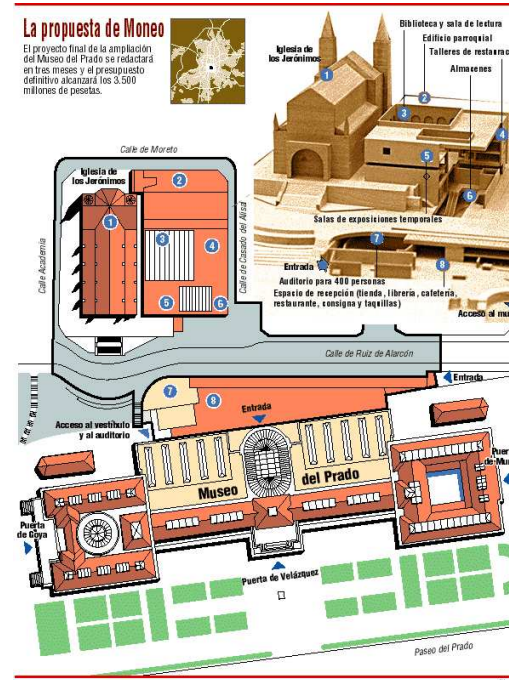
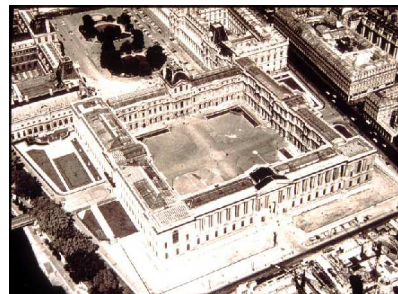
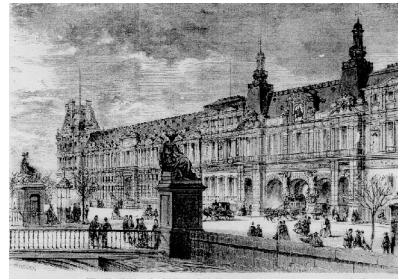
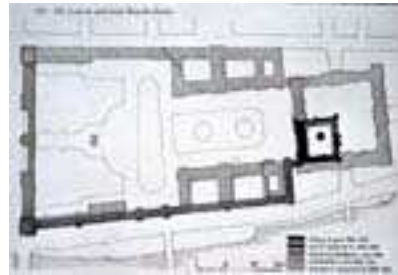
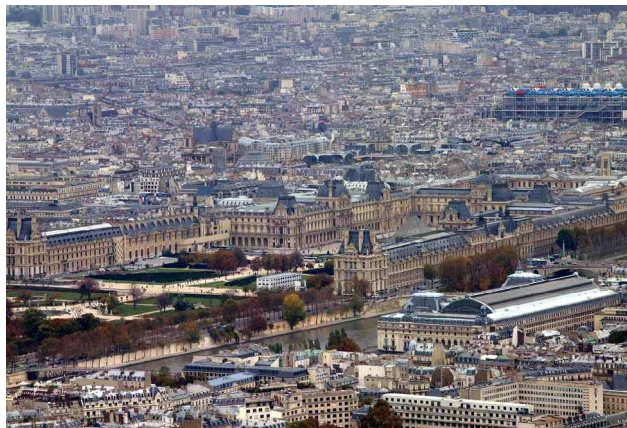
BERLINO:
KAISER FRIEDRICH
MUSEUM



LONDRA:
BRITISH MUSEUM

A Parigi, dalla **raccolta di Francesco I a Fontainebleau** prenderà origine, voluto da Luigi XIV e ampliato da Napoleone, il **monumentale complesso del Louvre**, inaugurato come Museo della Repubblica nel 1793. A Madrid viene istituito il **Museo del Prado**, per iniziativa di Giuseppe Bonaparte, nel 1809. Altri m. nascono successivamente, sempre **nel sec. XIX**, a **Bruxelles, Copenaghen, Amsterdam**. In America si aprono il **Metropolitan di New York (1870)** e il **Museo di Belle Arti di Boston**, la **National Gallery**, la **Galleria Nazionale di Washington**.

PARIGI: MUSEO DEL LOUVRE



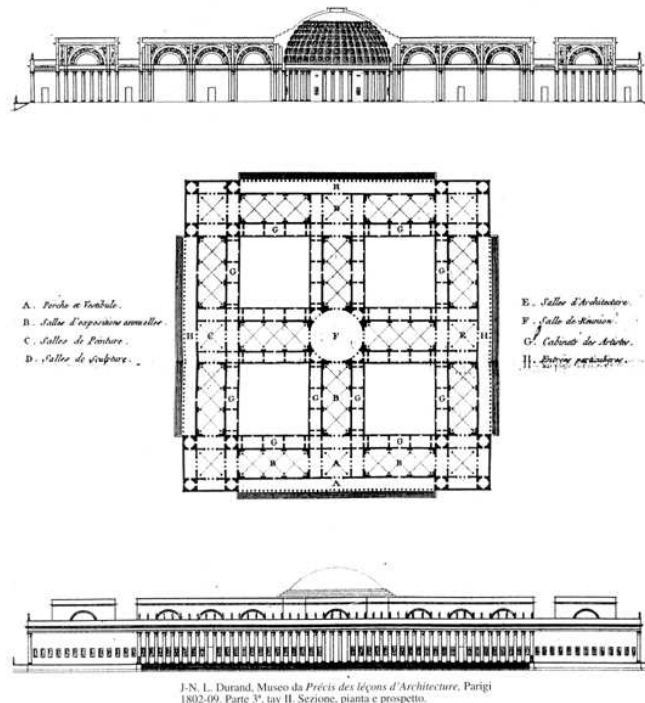
MADRID:
MUSEO DEL PRADO



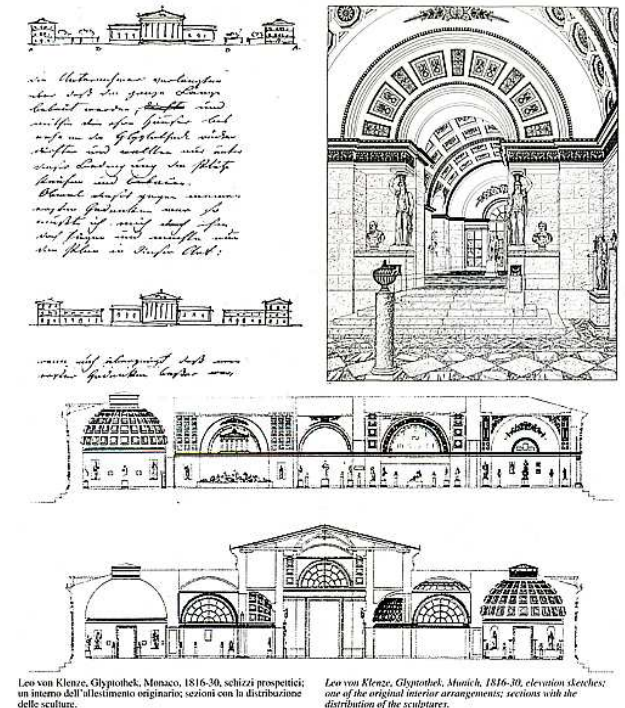
NEW YORK
METROPOLITAN MUSEUM



Definitosi quale sede pubblica dedicata alle raccolte d'arte originariamente riunite nelle gallerie dei palazzi nobiliari o nelle accademie didattiche annesse alle scuole d' arte, l'edificio del m., concepito su un impianto monumentale, derivava dal collezionismo : il principio che l'architettura dovesse fare da cornice espositiva all'opera d'arte, spesso determinava la sopraffazione dell'opera stessa a causa della preponderanza delle strutture architettoniche. La disposizione degli oggetti non seguiva criteri espositivi, ma sovente solo la ricerca di effetti scenografici (della fine degli anni Trenta è il progetto hitleriano del grande m. nazionale di Linz, che riproduceva, esaltandole, le «statiche» caratteristiche del m. ottocentesco). Ispirato dalla tipologia impostata da J.N.L. Durand nel 1803 sulla falsariga del palazzo, il m. pubblico ottocentesco era organizzato secondo uno schema di sale concatenate attorno a corti centrali ed a una rotonda baricentrica di snodo; e fu fedelmente interpretato da L.V. Kleze nella Glykptothek di Monaco (1816-30), da K.F. Schinkel nell' Altes Museum di Berlino (1823-30), da J. Soane nella Dulwich College Picture Gallery di Londra (1811-14).

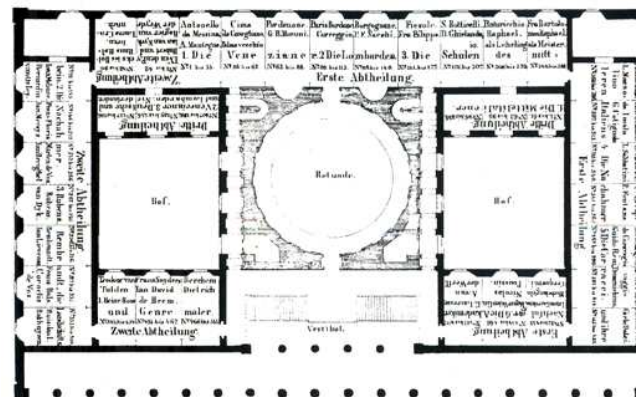


DURAND: PROGETTO PER UN MUSEO

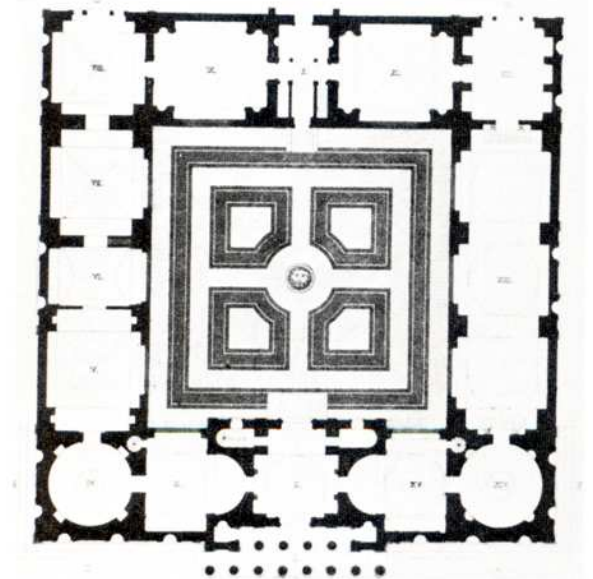


LEO VON KLENZE: GLYPTOTHEK MONACO

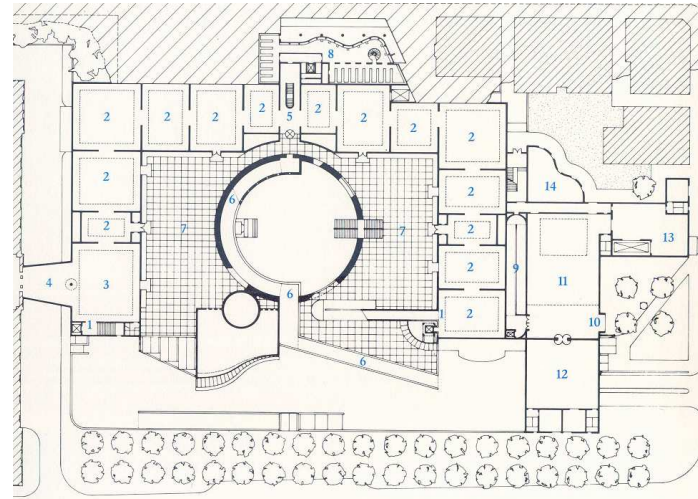
K. F. SCHINKEL: ALTES MUSEUM BERLINO



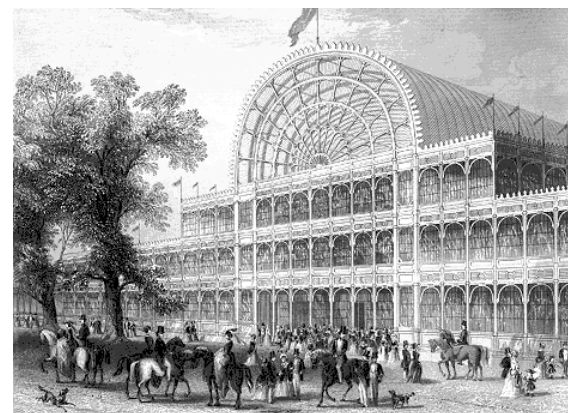
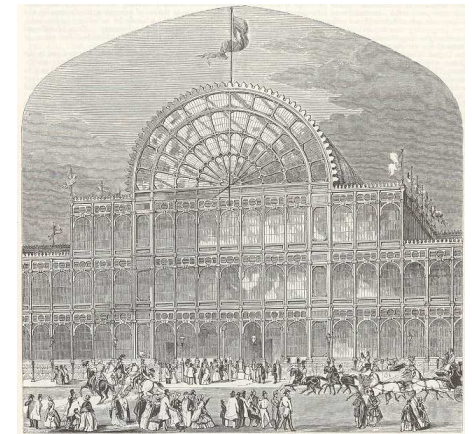
K. F. Schinkel, Altes Museum, Berlino 1823-30, pianta con l'ordinamento proposto da C.G. Waagen.

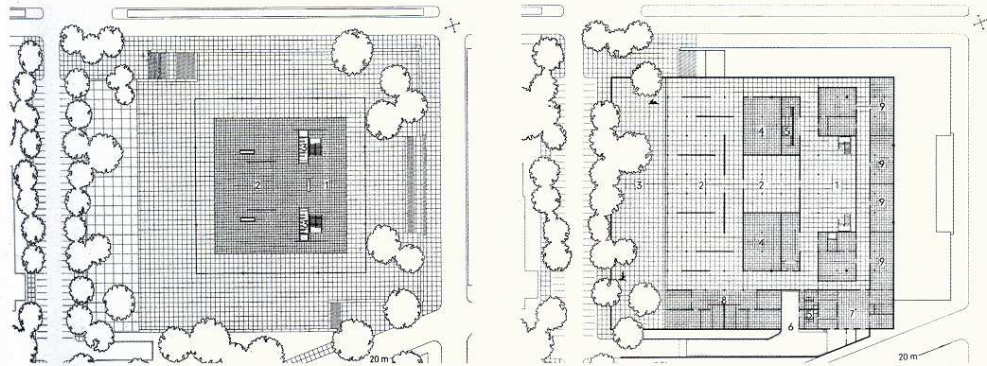
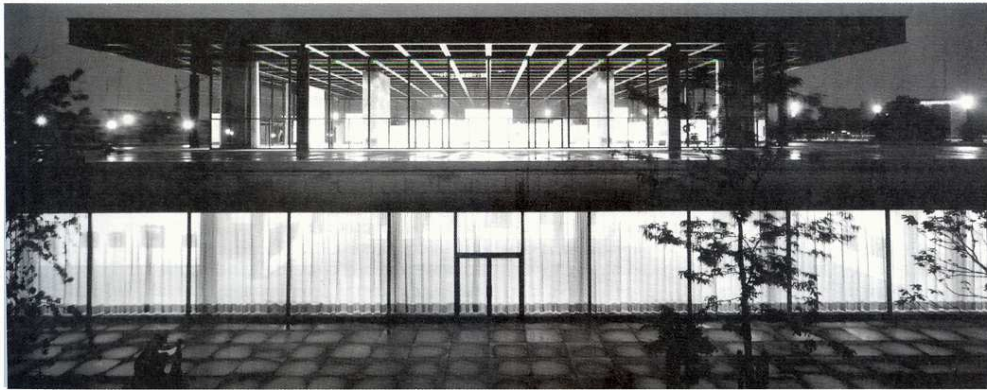


Furono il Movimento moderno e la nascita della moderna disciplina museografica a operare una rottura con tale impostazione. Il grande m. unico, pachidermica macchina dalla complessa gestione, spesso complicata dall'estrema eterogeneità del materiale raccolto, fu abbandonato a favore di una concezione di m. specializzato e di dimensioni minori, che ha definito il modello architettonico moderno. Il progetto del m. contemporaneo è riconducibile al confronto fra due contrapposte tendenze. La prima discende direttamente dallo schema durandiano, che infatti riaffiora in progetti recenti di cui il più emblematico esempio è probabilmente costituito dalla Staatsgalerie di Stoccarda di J. Stirling (1977-83). L'altra, invece, riprende la soluzione delle *galeries des machines* approntate in occasione delle grandi esposizioni, il cui archetipo risale al Crystal Palace eretto da J. Paxton a Londra nel 1850-51. Questa seconda opzione approderà con la Neue Nationale Galerie di Berlino di L. Mies van der Rohe (1962-68) al suo più compiuto prototipo moderno, ma ancora ispira il Centre Pompidou di R. Piano e E.N. Rogers a Parigi (1971-77). Queste *machines à exposer*, concepite come neutri saloni vetrati, si sono in un certo qual modo candidate a raccogliere in termini spaziali la sfida lanciata dall'utopia antistorica della modernità per un'arte antiretorica, partecipata e diretta. Uscita dalla cornice per assumere i connotati dissacranti e destabilizzanti dell'installazione e della performance, l'opera d'arte moderna sembra programmaticamente rifuggire dalla protezione offerta dalle sale del m. borghese. Non più stanze per conservare e osservare ma spazi per essere partecipi in presa diretta della realtà, in cui l'opera d'arte diviene oggetto fra gli oggetti, merce fra le merci



STOCCARDA: STAATSGALERIE





L. Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino, 1965-68. Veduta e piante del livello superiore (1.2.Atrio e hall espositiva 3.Guardaroba) e di quello inferiore (1.2.Atrio e hall espositiva 3.Guardaroba) e di quello inferiore (1.2.Atrio e hall espositiva 3.Guardaroba).

riore (1.Salone 2.Esposizione permanente 3.Giardino 4.Locali macchine 5.WC 6.Ingresso merci 7.Ricevimento e spedizione 8.Uffici 9.Depositi).

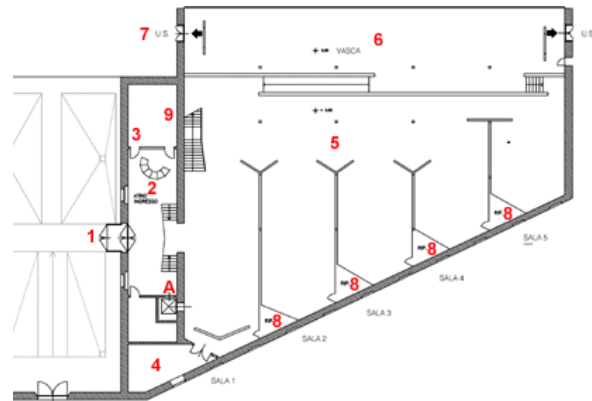
BERLINO: NEUE NATIONALGALERIE



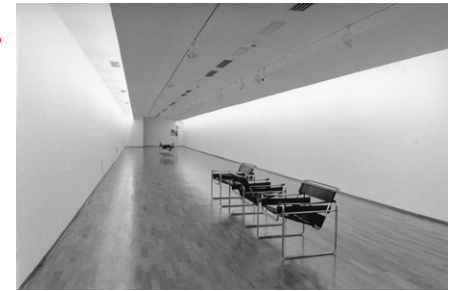
PARIGI: CENTRE POMPIDOU



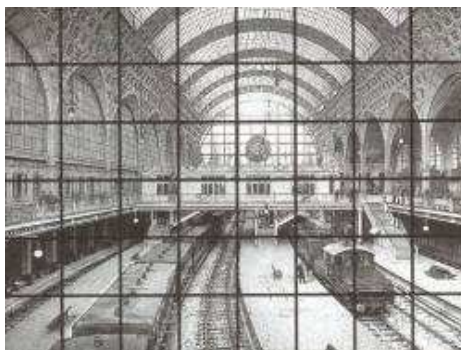
A questa tendenza può essere ricondotto un gran numero di m. progettati dopo il 1945, fra i quali il PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea costruito a Milano da I. Gardella nel 1953 (oggi fedelmente ricostruito dopo l'attentato del 1993) o il più recente ampliamento del Metropolitan Museum di New York progettato da K. Roache e J. Dinkeloo (1978). Allo stesso spirito si rifanno poi le innumerevoli riconversioni a destinazione museale e sociale di edifici industriali dismessi, tra i quali, fra i più recenti e significativi, la trasformazione dell'edificio della Fàbrica Pompéia di Lina Bo Bardi a San Paolo (1982-86), la sistemazione della Saatchi Collection a Londra, curata da M. Gordon nel 1985, la nuova sede della Tate Gallery (1984-88) a Liverpool curata da J. Stirling, il M. della Gare d'Orsay progettato da G. Aulenti e I. Rota e inaugurato nel 1986, il recente concorso (1994) vinto da J. Herzog e P. De Meuron per una nuova sede della Tate Gallery londinese nell'edificio della Bankside Power Station, una centrale elettrica costruita tra il 1947 e il 1963 da Sir G.G. Scott.



MILANO: PAC

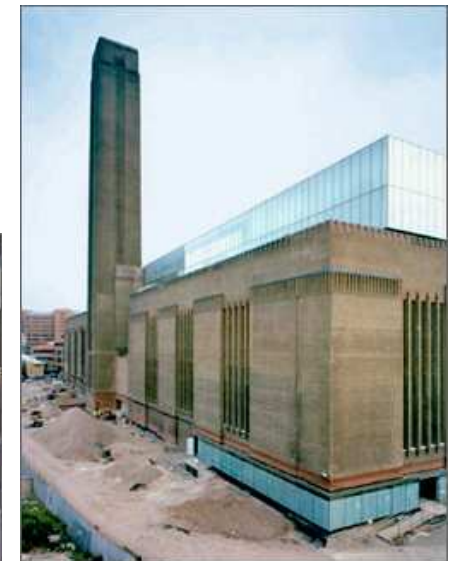


PARIGI: MUSEO D'ORSAY

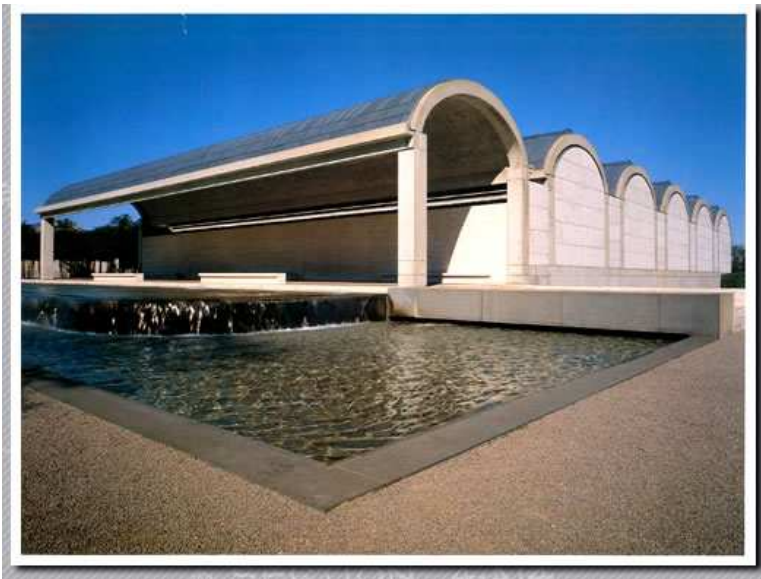
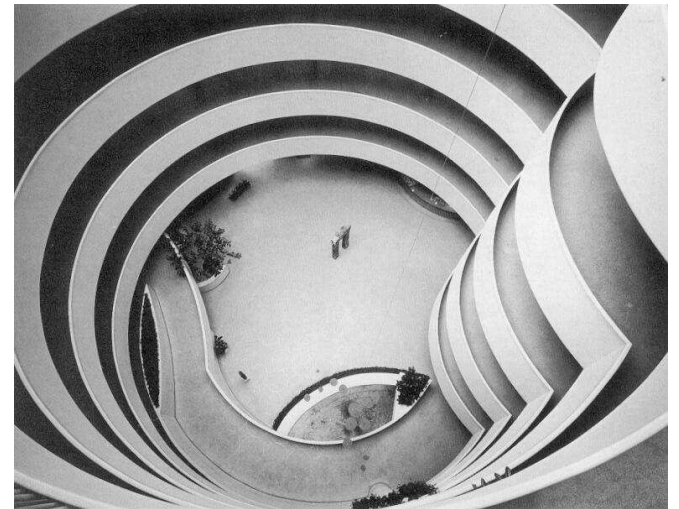


LIVERPOOL: TATE GALLERY

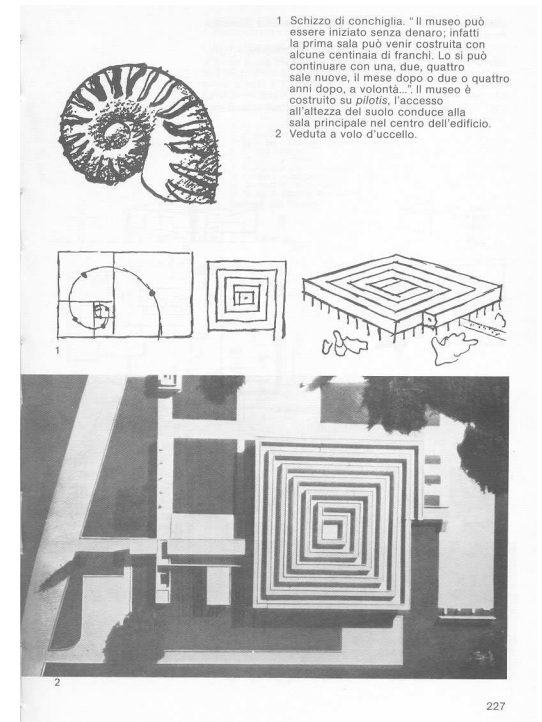
LONDRA : TATE MODERN



Per quanto l'idea di spazio flessibile, aperto e democratico, sia propria del moderno, ipotizzare però una assoluta identità fra destrutturazione dello spazio e m. contemporaneo non sarebbe né possibile né corretto. Il Guggenheim Museum progettato da F. L. Wright fra il 1943 e il 1959 sembra mediare fra una disposizione giocata sul grande spazio aperto e un percorso in cui le rampe mimano lo snodarsi dei corridoi attorno a una rotonda centrale di durandiana memoria. Altrettanto aveva fatto Le Corbusier quando immaginava la sua spirale quadrata per un m. a *crescita illimitata* (1929). Sarà però L. Kahn a innestare compiutamente l'impianto del m. tradizionale nel corpo dell'architettura moderna. Le navate parallele del Kimbell Art Museum (1969-72) così come le sale dello Yale Center for British Art (1969-77) rappresentano un ritorno al tipo della galleria e a un uso prevalente dell'illuminazione naturale degli interni, pur salvaguardando una grande flessibilità dello spazio. La lezione di Kahn sarà poi raccolta da un interprete di particolare intelligenza quale Stirling: non solo la già citata Staatsgalerie di Stoccarda, ma il progetto non realizzato per un m. a Düsseldorf (1975), l'ampliamento della Tate Gallery di Londra (1980-86), il Sackler Museum di Cambridge (1979-85) ne sono altrettante dimostrazioni.

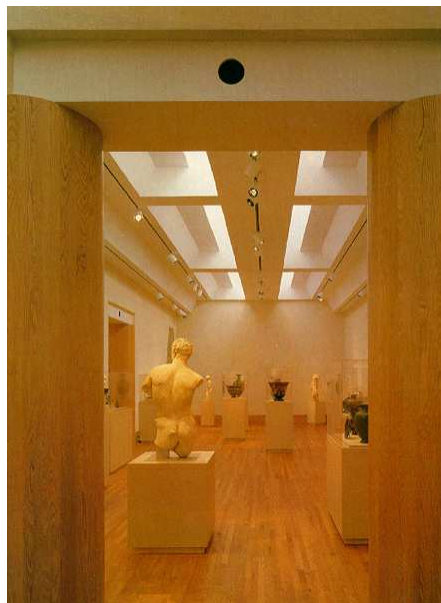


Limitarsi a ridurre il tema del m. contemporaneo a una contrapposizione tipologico-planimetrica non può certo bastare a illustrare la complessità delle questioni in campo. E ormai consolidato un altissimo livello di consumo da parte di fasce sociali sempre più ampie, che cercano soddisfazione al crescente interesse nei confronti dell'arte e del sapere. Gli spazi aperti e flessibili, con cui il m. aveva metaforicamente cercato di formalizzare la dimensione democratica della cultura, sono stati letteralmente e fisicamente travolti da una ondata di visitatori desiderosi non solo di osservare ma di essere guidati da percorsi esplicativi. Un tale cambiamento demografico e funzionale del m. ha indotto un vistoso riequilibrio del rapporto fra spazio espositivo e spazi accessori, passato da 9:1 nell'Ottocento all'attuale 1:2, a causa dell'introduzione di attività didattiche e nuovi *media* di comunicazione, uffici per il personale, «servizi di consumo» e luoghi pubblici quali ristoranti, punti di incontro e vendita. Al disegno dello spazio ha così finito per sovrapporsi la necessità di un inserimento attivo del m. nel tessuto urbano e una messa in scena spettacolare dell'allestimento. Contestualismo urbano e scenografia espositiva sembrano oggi essere le due esigenze primarie con cui il m. è chiamato a confrontarsi, in un oscillante equilibrio. Un'alternativa che può avere provocato qualche fraintendimento, in un'estrema ricerca di perfezione; alcuni m. infatti sono pensati e allestiti in modo così perfetto «che non avrebbero più bisogno delle opere esposte» (F. Werner).



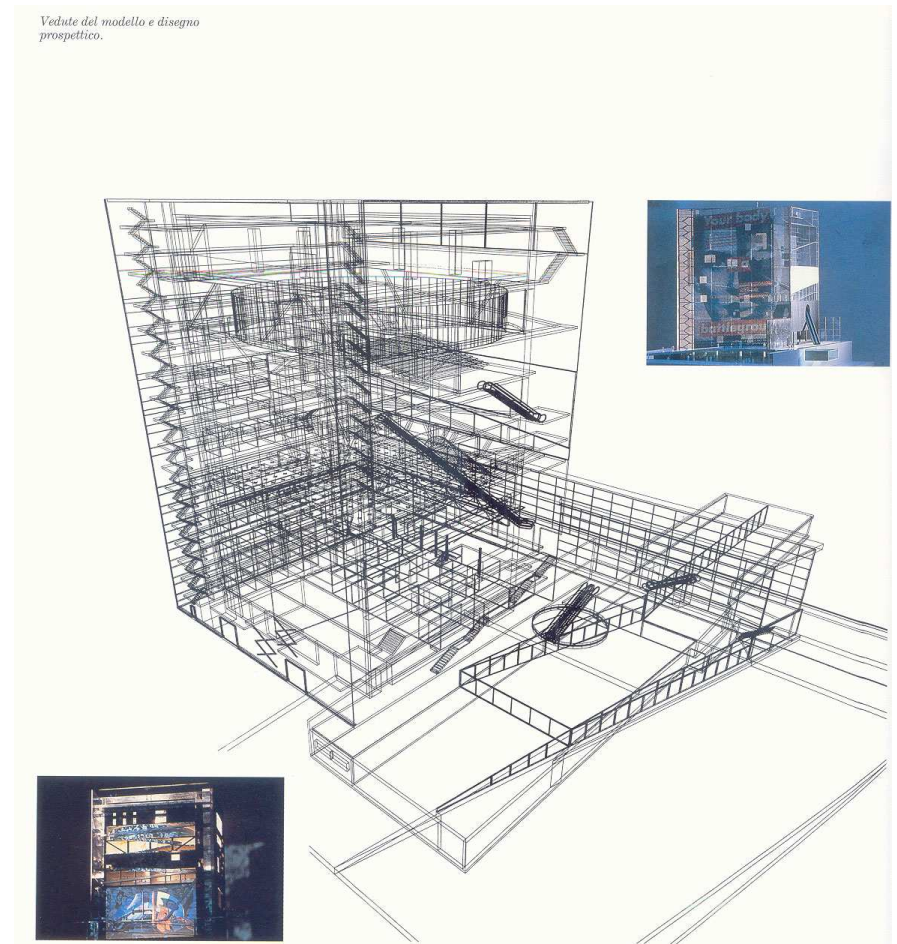
LE CORBUSIER: MUSEO A CRESC. ILLIM.

STIRLING: SACKLER MUSEUM



Se invece il m. privilegia la propria dimensione pubblica e sociale, verranno enfatizzate le opportunità di partecipazione interattiva fra pubblico e opere esposte, rese possibili da dispositivi teatrali e da sofisticati sistemi di elaborazione elettronica delle informazioni e delle immagini (rappresentativo di tale orientamento il futuro ZKM di Karlsruhe, in Germania, centro per l'arte e le tecnologie della comunicazione immaginato da H. Klotz e progettato da R. Koolhaas nel 1990). Paradossalmente però, nel momento in cui il m. si scopre realmente aperto, in grado di accogliere le arti e le scienze, si ripropone l'esigenza di ristabilire un rapporto diretto e immediato con gli oggetti. Un rapporto non valutabile sulla base di scelte tipologiche preordinate ma su un equilibrio congruente fra i visitatori e gli oggetti, fra gli oggetti e l'edificio e fra quest'ultimo e il contesto. Si citeranno emblematicamente due esempi fra loro antitetici ma rappresentativi. Il primo è la recente ristrutturazione della Grand Galerie del Musée National d'Histoire Naturelle di Parigi, curata da P. Chemetof e B. Huidobro fra il 1989 e il 1994; il secondo è il parco della villa Celle di Prato, in cui G. Gori ha inserito la propria collezione di arte ambientale. In un caso un m. pubblico in cui un efficiente dispositivo didattico e scenografico sfrutta un grande edificio ottocentesco per allestire un percorso di visita tanto avvincente quanto scientificamente rigoroso. Nell'altro, un m. privato, in cui una serie di installazioni sono disperse in un grande giardino la cui visita coincide con un percorso di scoperta. In entrambi i casi l'esperienza del rapporto ravvicinato con gli oggetti e i materiali costituisce e costruisce il senso stesso dello spazio e del museo.

KARLSRUHE: ZKM PROGETTO



PARIGI:
MUSEO DI STORIA NATURALE

