

**PROGETTAZIONE DI UN ITINERARIO MUSEALE PER LE
COLLEZIONI GEOLOGICHE E STORICHE DELL'APAT**

Dr. Maurizio Condorelli

Tutor: Dor. ssa Myriam D' Andrea

Sintesi

In questa tesina sono esposti i risultati di una ricerca che ha avuto come oggetto la progettazione di un itinerario museale per le collezioni geologiche e storiche dell'Apat.

Il primo capitolo è dedicato all'esposizione di una ricerca storico critica sull'architettura dei musei con una particolare attenzione agli esempi più significativi che hanno delineato la storia e l'evoluzione del museo come è oggi concepito. Esso tratta in maniera sintetica delle trasformazioni culturali, territoriali e tecniche da cui è emerso il concetto di museo contemporaneo, mettendo in luce il ruolo fondamentale che ricopre oggi il museo inteso come struttura urbana, ossia come parte attiva e dinamica della comunità cittadina.

Nella seconda parte di questo scritto viene invece illustrato il progetto di un itinerario museale o meglio di una proposta progettuale per l'area destinata a museo, al piano terra e al primo piano, della sede APAT in via Curtatone, 3 a Roma, ed i criteri adottati per la sua stesura.

Partendo dall'analisi dei reperti in possesso attualmente dall' APAT in relazione non solo al numero dei reperti, ma anche in considerazione delle dimensioni stesse dei reperti da esporre e dei sistemi di bacheche espositive idonee ad una corretta collocazione all'interno delle sale e percezione da parte dei fruitori del museo, nel tentativo di stabilire attraverso un dimensionamento di massima, la superficie necessaria per un museo adatto a contenere le collezione geologiche e storiche dell'APAT.

Emergono immediatamente da un lato la difficoltà di rendere fruibile un numero così elevato di reperti e dall'altro la necessità di una sede di notevole dimensione. Di conseguenza pur auspicando che in futuro sia possibile la realizzazione di un museo dell'APAT in una sede più idonea a contenere un patrimonio di così grande importanza, il progetto di una nuova sistemazione dell'attuale spazio museale all'interno della sede dell'APAT punta ad una riorganizzazione non solo funzionale degli spazi dotando la nuova struttura di spazi di servizio che attualmente mancano, ma soprattutto si pone l'obiettivo di un ripensamento in termini concettuali di uno spazio espositivo moderno con caratteristiche di museo multimediale, attraverso l'utilizzo di tecnologie d'avanguardia per una comunicazione conoscitiva dei percorsi espositivi in modo interattivo con i visitatori.

Da un punto di vista tecnico la scelta di utilizzare mezzi multimediali informatici e interattivi permettono di concepire un concetto nuovo di museo, inteso anche come “museo virtuale” visitabile attraverso nuovi mezzi video e di archiviazione dati e immagini in stretta relazione con i reperti esposti nelle sale.

Attraverso questo concetto il progetto di riorganizzazione delle sale espositive concettualmente permette di creare uno spazio “allargato” permettendo di aumentare le capacità di portare a conoscenza dei visitatori del museo un numero enorme di reperti che altrimenti resterebbero non fruibili.

Abstract

Project for a museum itinerary through the historic and geologic collections of the APAT

In the first chapter you'll find exposed a critical as well as a historical research on museum architecture including the most significant examples that define the history and the evolution of the contemporary museum.

It faces in synthetic manner the cultural and technical transformations within which the contemporary museum has been conceived. Pointing to the fundamental role that a nowadays museum is given as an urban structure or else as an effective and dynamic component of the modern urban societies.

In the second part of the text there comes a presentation of the project for the museum itinerary and an approach of the specific area destined to be a museum as well as the adopted standards used as a rule on the project.

This area occupies the ground and the first floor of the APAT building at via Curtatone 3a Rome.

Beginning with the analysis of the findings, actually belonging to the APAT collection, there is to be considered not only the objects themselves, but also their dimension and the appropriate systems of the exposing windows to be placed in the specific interior. Also the perception of the visitors moving in the space is to be evaluated.

Trying to define approximately the necessary surface for a museum able to contain the geological and historical collection of the APAT foundation, Problems such as the elevated number of findings to be shown and the need of an establishment with major dimensions are to be faced in primis.

According to these facts and hoping that in the future it will be possible to host the APAT collection in a more appropriate space, able to contain a patrimony of such importance, the project of reorganizing the actual museum area within the APAT building points in giving functional solutions of the various spaces by adding to the structure communal spaces which are currently missing. Above all there is the goal of

Redesigning in conceptual terms a modern exposing space with the use of avant-garde technologies in order to obtain an interactive relationship among visitor and object.

The use of informatics permits then conceiving a museum in new terms also meant as “Virtual museum” to be visited through technology.

By redesigning the exposition halls we achieve an “enlargement” of the space able to contain virtually large amount of objects and information which otherwise could not be shown.

Indice

| | |
|---------------------------|---|
| Introduzione | 8 |
| Metodologia | 9 |

Capitolo 1. Il museo, storia ed evoluzione

| | |
|---|----|
| 1.1_ Le prime forme di collezionismo | 9 |
| 1.2_ Nel Medioevo | 13 |
| 1.3_ Umanesimo e rinascimento | 15 |
| 1.4_ Il Seicento | 19 |
| 1.5_ L'età dei lumi | 23 |
| 1.6_ Il museo ottocentesco | 26 |
| 1.7_ Il novecento e il museo "moderno" | 31 |
| 1.8_ Il museo oggi | 33 |

Capitolo 2. Il progetto

| | |
|---|----|
| 2.1_ Analisi delle collezioni Geologiche e Storiche dell'APAT | 40 |
| 2.2_ Ipotesi di organizzazione dei reperti e dimensionamento di massima delle sale espositive | 42 |
| 2.3_ L'idea progettuale – Il progetto di un itinerario museale per le collezioni geologiche e storiche dell'APAT | 48 |
| 2.4_ L'articolazione degli spazi del Nuovo Museo dell'APAT | |
| Il Progetto | 49 |
| Conclusioni | 60 |
| Bibliografia | 62 |

Introduzione

La prospettiva di svolgere uno stage di quattro mesi all' APAT, mi è parsa subito una straordinaria occasione e nonostante i dubbi e le incertezze di un neofita, il tema del museo, anzi del progetto di un itinerario museale mi ha appassionato sin da subito. L' idea di progettare un percorso espositivo per le collezioni dell' Apat nasce dall' esigenza di soddisfare, almeno in parte, i più compiti a cui deve far fronte il Servizio Attività Museali dell' Apat e cioè la conservazione, valorizzazione e la promozione delle collezioni paleontologiche e lito-mineralogiche ereditate dall' ex Servizio Geologico d' Italia.

Uno dei primi compiti da affrontare per chi si accinge a svolgere un progetto di questo tipo consiste nel stabilire il suo punto di inizio. In questo caso, il punto di partenza è stato lo sviluppo di una ricerca storico critica sull' architettura dei musei con una particolare attenzione agli esempi più significativi che hanno delineato la storia e l' evoluzione del museo come è oggi concepito. Ecco che il primo capitolo deve essere letto in una luce diversa dal resto della tesi. Esso tratta in maniera sintetica delle trasformazioni culturali, territoriali e tecniche da cui è emerso il concetto di museo contemporaneo, mettendo in luce il ruolo fondamentale che ricopre oggi il museo inteso come struttura urbana, ossia come parte attiva e dinamica della comunità cittadina. Non più un complesso frequentato da amatori e specialisti, ma un organismo articolato e vivo perfettamente inserito nel contesto, in grado di accogliere diverse attività e funzioni, di promuovere iniziative culturali e didattiche, ma anche ricreative e legate al tempo libero. Un' infrastruttura capace di attrarre, accogliere ed avvicinare alla cultura anche categorie e gruppi di utenti e visitatori di varie età, spesso estranei a questa non trascurabile realtà.

Sarebbe opportuno, quindi, che gli operatori del settore si facessero promotori di nuove forme di sviluppo dei musei, sull' esempio di quanto già realizzato in altri paesi, in particolare negli Stati Uniti. La struttura museale sembra destinata a diventare una componente non trascurabile del panorama e dell' organizzazione della vita nelle città, specialmente delle aree centrali e, laddove esistano, all' interno degli stessi nuclei storici. Al contempo sarebbe auspicabile una progressiva trasformazione dei centri urbani da quasi esclusivamente commerciali-terziari a terziari-culturali-commerciali, recuperando ed inserendo con maggior peso i valori un tempo caratteristici e peculiari di questi insediamenti: la conoscenza, la possibilità di riunirsi, di assistere a spettacoli, mostre, concerti e manifestazioni, di apprendere e dialogare.

Metodologia

Questa tesi di studio è stata condotta nell'ambito di uno stage interno promossa dal Servizio Promozione della Formazione Ambientale dell'APAT, Agenzia per la protezione dell'ambiente e per i servizi tecnici.

Nell'ambito dello stage di studio sono stati affrontati su indicazione dei Tutor temi di carattere tecnico e scientifico legate alle problematiche ambientali di gestione delle risorse, di organizzazione interdisciplinare nelle procedure di attuazione di programmi di studio in materia ambientale.

Nell'ambito delle giornate di studio è stato analizzato il tema delle raccolte museali come fonte di conoscenza e di trasmissione del sapere, sul significato attuale di un museo espositivo di tipo scientifico. In questa tesi sono riportati una i risultati di una ricerca ha avuto come oggetto la progettazione di un itinerario museale per le collezioni geologiche e storiche dell'APAT.

Le fasi di elaborazione di questo studi sono state condotte a tre livelli:

- prima fase: di ricerca storica sul tema del museo, una ricerca storico critica sulla evoluzione dei musei
- seconda fase: di documentazione tecnica e normativa, legata alla progettazione, gestione e gestione di spazi destinati all'esposizione
- terza fase: elaborazione di una proposta progettuale su un itinerario museale come risultato di una concezione nuova e dinamica dell'esporre, basata sul concetto di interazione fra reperto esposto e visitatore nell'ambito delle possibilità offerte dalla moderna tecnologia.

Questa tesi si pone come obiettivo la riflessione sul significato di museo espositivo di tipo scientifico, portando a delle conclusioni che vogliono essere lo spunto per un approfondimento tecnico e culturale sulla interazione fra tecnologia multimediale e comunicazione della conoscenza all'interno di uno spazio espositivo.

Capitolo 1

Il museo storia ed evoluzione

1.1_ Le prime forme di collezionismo

Raccogliere oggetti significativi e di valore in luoghi appositamente dedicati ha origine molto antiche ed assume caratteristiche varie e differenti durante i secoli. Andando a ritroso nel tempo, nel tentativo di risalire alle origini di questa pratica, per certi aspetti non è sbagliato considerare ‘collezioni’ le raccolte di oggetti inumati con i defunti nelle tombe sin dal 6000 a.C. Si tratta, infatti, di oggetti considerati di valore, (venivano protetti con una serie di accorgimenti per evitare che fossero sottratti), e significativi in quanto spesso appartenuti al defunto e rappresentativi della realtà che gli era appartenuta, quindi con un significato e rivolti all’osservazione di chi stava nell’al di là, oggetti da proporre allo sguardo di chi ad essi può attribuire un significato.

Possiamo quindi considerare le *tholos*, architetture funerarie della tarda età del bronzo, come i primi luoghi preposti alla raccolta e alla conservazione di oggetti preziosi da esporre. Una sorta di museo primitivo.

Anche nei luoghi di culto, come templi e santuari di tutte le civiltà antiche non era affatto inconsueto offrire allo sguardo del divino una grande quantità di manufatti e di opere d’arte appositamente conservati e inaccessibili al pubblico.

Allo stesso tempo, l’attribuzione di valore a queste raccolte ne ha senza dubbio sollecitato un uso simbolico. Ad esempio in Grecia come a Roma, durante le cerimonie pubbliche, statue, monete, immagini, e quant’altro costituisse l’arredo di palazzi e templi veniva esposto al pubblico assumendo un ruolo rappresentativo, fondamentale all’interno delle celebrazioni stesse. Una duplice funzione, dunque; da un lato esaltazione, glorificazione di un dio, di un re o di una città unitamente ad una funzione estetica ed edonistica; dall’altro uno strumento di persuasione che le politiche oligarchiche dell’antichità hanno affidato all’arte.

In periodo ellenistico che convenzionalmente si fa risalire al 323 a.C. , anno della morte di Alessandro Magno e terminare con la conquista romana dell’Egitto, il fenomeno assume dimensioni molto più ampie, con caratteristiche differenti. Infatti mentre in epoca classica il termine *Mouséion*, stava ad indicare il tempio in cui dimoravano le muse. Quindi il museo era un tempio, un luogo di culto, passò ad indicare il luogo dove venivano conservati oggetti a

scopo educativo e nello stesso tempo di glorificazione della dinastia regnante come testimonia la fondazione del museo ad Alessandria ad opera di Tolomeo Filadelfo.

Ad incrementare la già diffusa abitudine a 'collezionare' oggetti d'arte anche inconsueti contribuiscono alcuni importanti fattori che caratterizzano l'età Ellenistica. L'evento cruciale dell'avvento della nuova epoca è la crisi della *polis*. La *polis* cessa di essere un universo piccolo, ma compiuto e autosufficiente. Politicamente la conseguenza più importante fu il cambiamento da un dominio politico della città-stato a quello delle grandi monarchie, fortemente accentrate intorno alla figura divinizzata del sovrano. La trasformazione della compagine statale, in cui assumeva notevole rilievo la burocrazia, cui era concretamente affidata l'amministrazione dei regni ellenistici, fu accompagnata da una evoluzione economica e sociale. L'intensificazione del commercio tra i vari stati e le regioni orientali, la rifioritura dell'artigianato e l'incremento demografico apportarono un benessere economico che favorì la crescita di nuovi agglomerati urbani. Città come Alessandria, Antiochia di Siria, Pergamo e Laodicea, diventarono non solo centri di produzione e di largo consumo, veri e propri mercati finanziari, ma anche di diffusione di cultura. L'urbanesimo fu infatti un fenomeno tipico dell'età ellenistica, cui fece riscontro una progressiva accentuazione dei privilegi della città rispetto alla campagna, dove si andavano affermando i latifondisti. La cultura ellenica che venendo a contatto con le tradizioni e le credenze delle varie etnie, parlanti la lingua greca o meglio un dialetto del greco conosciuto come koinè (κοινή γλώσσα), vale a dire la lingua comune o panellenica, divenne cultura "ellenistica".

La conseguenza fu una fioritura di centri di cultura, anche se il prestigio straordinario di Atene non cessò in breve tempo. Continuò ad essere il centro della vita filosofica: il Liceo retto da Teofrasto e l'Accademia continuarono a svolgervi la propria attività; successivamente, nel IV secolo vi fissarono le proprie sedi le due più importanti scuole ellenistiche, quella epicurea e quella stoica. Nacquero così nuovi centri di cultura quali Rodi, Pergamo e soprattutto Alessandria, con la fondazione della Biblioteca e del museo, da parte dei Tolomei.

Anche a Roma generali ed imperatori ostentavano, in trionfo, bottini di guerra di cui erano piene le residenze nelle quali, ce lo dice Vitruvio, esistevano sale interamente dedicate alla mostra di statue e dipinti. Di grande effetto erano poi le donazioni che gli stessi potenti facevano ai templi; luoghi in cui ancora oggi trovano adeguato modo di essere mostrati.

L'oggetto, però, acquista ora 'valore', viene conservato perché è un bene economico: la collezione d'arte rappresenta quindi, un investimento di capitale oltre che un mezzo per

ostentare il proprio potere. Contemporaneamente si sviluppa la tendenza a riconoscere nell'oggetto d'arte la rarità, il cui valore consiste nella testimonianza di culture passate che in esso è possibile rintracciare (valore dell'antichità); tanto che si determina la raccolta ed il mercato del falso artistico.

Come dicevo all'inizio, le più antiche collezioni si possono considerare le raccolte di oggetti rinvenute nelle tombe intorno al 6000 a.C.

Mentre di collezioni di oggetti non legate a riti funerari, se ne hanno testimonianza grazie ai dettagliati inventari della collezione del palazzo babilonese del sovrano della Mesopotamia Nabucodonsor II (XVII secolo a.C.).

Nel V secolo, all'ingresso dell'Acropoli di Atene, viene realizzato uno spazio appositamente per contenere le offerte votive con le effigie sacre, che denota, senza dubbio, la raggiunta consapevolezza dell'importanza che l'espone tali oggetti cominciava a rivestire.

Sempre in età ellenistica invece, è documentato che Attalo I trasferì nell'Acropoli quadri e statue razzati da Egina e da altri paesi conquistati, famosi per la feconda produzione artistica.

In Egitto, nel III secolo a.C. , Tolomeo I Sotere commissiona a Demetrio di Falera la progettazione del complesso 'scientifico' all'interno del quale oltre alla nota biblioteca, per la prima volta verrà realizzato un 'Museion'. Era uno spazio ispirato agli esempi del Museion dell'Accademia di Platone e del liceo di Aristotele, all'interno del quale era officiato il rito delle Muse, divinità ispiratrici della produzione artistica.

“Alla fine del IV sec. Platone è ad Atene. Quindi fondò la sua scuola e costituì così una tradizione che doveva restare in vita per nove secoli, fino a quando l'Accademia fu soppressa da Giustiniano (529). A meno di mezz'ora di strada a nord-ovest del Dipilo c'era un Ginnasio che insieme col territorio aveva preso il nome di Accademia da uno spirito protettore preellenico Akademos o Hekademos, Platone incominciò a insegnare in questo Ginnasio, ma poi comprò nelle vicinanze un pezzo di terra, dal quale il nome Accademia si conservò attraverso i secoli. La abitava lo stesso Platone e si riunivano gli scolari. Più tardi, quando l'Accademia si era considerevolmente ampliata, si parlava molto di una esedra, un ambiente semicircolare per le sedute [...].

Il centro sacrale dell'Accademia era un santuario delle Muse che forse ottenne anche giuridicamente il titolo di tiaso religioso. La consuetudine di riunire un gruppo di scolari era certo già stata inaugurata dai filosofi precedenti”¹

Considerazioni più pertinenti sul tema del museo, risalgono al I secolo d.C. ; riferisce Strabone: “il museo fa parte dei palazzi reali, ha un passaggio pubblico, un esedra con sedili e un grande edificio in cui si trova la mensa comune degli uomini di cultura che fanno parte del museo”.

E Filone informa che: “ le offerte votive sono collocate nel serapeion, ribattezzato tempio di Cesare e ben visibile dal porto, che è ornato nel modo più sontuoso e dà speranza di sicurezza sia a quelli che partono, sia a quelli che sbarcano”.

Durante l'impero Romano, i bottini portati in trionfo trovano definitiva collocazione in portici come quello di Marcello, Catullo, Livia o Pompeo. La ricca collezione di Asinio Pollione fu conservata nell'Atrio della Libertà, mentre si ha notizia di una collezione di copie di ritratti di filosofi conservata nella villa dei Pisoni ad Ercolano. Si sa che Cicerone si pronunciò contro Verre, governatore della Sicilia, per i suoi metodi di collezione poco scrupolosi. E Marco Agrippa, lamentando l'esilio di tante opere d'arte che i privati trasferivano nelle proprie residenze di campagna, propose l'opportunità di rendere di pubblica utilità tutti i quadri e le statue.

Merita particolare menzione la Villa Adriana a Tivoli dove, lungo il fronte occidentale, si trovano gli edifici del terzo gruppo, le piccole e le grandi terme, il vestibolo, il canopo, e il serapeo. Nella zona più alta , invece, il gruppo detto 'Accademia', costituito da un peristilio rettangolare intorno al quale, sull'asse minore vi è un vestibolo circolare detto “Tempio di Apollo” mentre sull'angolo alla fine del lato più lungo del cortile, sorgono i resti di un padiglione simile a quello della Piazza d'Oro.

¹ A. Lesky, Storia della letteratura greca, Il Saggiatore, Milano 1980, vol. 2°, p. 658.

1.2_ Nel Medioevo

E' la Chiesa che nel corso del Medioevo , trasformandosi in una struttura di potere politico-religioso molto importante mutando profondamente i suoi, caratteri originali, da semplice comunità di fedeli aderenti ad un credo religioso, a vera e propria istituzione dotata di una solida organizzazione interna che diviene il luogo di massima concentrazione dell'arte e della cultura in genere.

Il mondo ecclesiastico volendo educare e convertire i più alla dottrina cristiana, essendo conscio che, l'insegnamento e la cultura erano rivolte a pochi discepoli di famiglie ricche, mentre i ceti più bassi si trovavano a vivere in un clima culturale tale da far loro concepire idee generali avvertendo la presenza di sommi valori, riconobbe nell'arte il forte potere comunicativo al quale affidò una precisa funzione educativa visiva. Ecco che sebbene, da principio, i luoghi di preghiera erano scarni ed austeri, le chiese divennero comunque luoghi rappresentativi del potere in cui si raccoglievano una grande quantità di oggetti sacri, e non, scrupolosamente inventariati, che vennero conservati nelle cripte o in appositi locali per i tesori, e in alcuni casi esposti al pubblico all'interno delle chiese, in particolare durante le occasioni solenni. Ne sono un esempio i tesori di S. Marco, a Venezia, o quello di S. Lorenzo a Genova. I monasteri, mete di pellegrinaggio, diventano degli importanti 'musei pubblici.

Con Adriano I (772-796) sempre più frequentemente le chiese vengono dotate di cripte che secondo alcuni studiosi hanno lo scopo di rendere più funzionale questi luoghi preposti all'esposizione di reliquie. La pianta della cripta più diffusa è quella a forma anulare che si snoda attorno all'abside, che circonda la tomba del martire. Con una copertura a botte costituiva un corridoio una sorta di galleria alle cui pareti venivano esposte le reliquie.

Il Medioevo fu anche il periodo di profonda trasformazione dell'economia del mondo occidentale, trasformazione con conseguenze depressive su gran parte della società: in assenza di uno stabile sistema monetario, gli oggetti preziosi rappresentano un ottimo investimento, oltre ad essere il più diffuso bottino delle continue guerre: non è un caso, infatti, che gran parte degli oggetti conservati nelle corti medievali siano di oreficeria, né altrettanto casuale può ritenersi lo straordinario sviluppo di quest'arte ebbe in questo periodo storico. Degli oggetti conservati, quindi, più che la fattura, è determinante il materiale quindi il valore.

Solo, in alcuni rari casi, principi medievali, come Carlo Magno o Federico II di Svevia coltivano un gusto antiquario ispirato ad un raffinato collezionismo, gusto che arricchisce le dimore reali di oggetti provenienti dai maggiori monumenti dell'antichità e che resta comunque un fatto esclusivo dei potenti del tempo.

Il risultato della peculiare attività del pellegrinaggio e il condensarsi in luoghi monastici di uomini eruditi, portò nel medioevo, un particolare impulso alla conservazione di oggetti: curiosità di ogni genere, raccolte di stranezze e meraviglie trovano spesso spazio, nelle dimore degli studiosi, in appositi armadi o stanze.

Questi armadi o stanze mettevano insieme e mostravano così, ossa di animali mai esistiti, o reliquie di santi improbabili o masse di sostanze dai poteri straordinari: un piccolo mondo di scienza e magia, conservato con grande considerazione. Che denota una volontà di conservare e classificare tutti gli aspetti meravigliosi del mondo e non solo quelli artistici.

Della stessa logica conservativa anche gli erbari medievali di piante medicinali e non, raccolte in modo sistematico spesso nei monasteri, di cui disponevano gli studiosi: la cui la pretesa scientifica non era mai del tutto esente da un gusto della raccolta e dell' esposizione.

1.3_ Umanesimo e rinascimento

Nel corso dell'Umanesimo e del Rinascimento il collezionismo subisce un ulteriore grande trasformazione, in prima istanza da attribuire al mecenatismo di potenti e ricchi uomini politici. Si assiste ad una straordinaria fioritura di collezioni private custodite nelle residenze di uomini illustri, collezioni che spesso sono corredate di dettagliati cataloghi: infatti contemporaneamente al diffondersi del collezionismo nasce l'esigenza di catalogare l'insieme delle raccolte, e non solo per il gusto erudito, ma per trasmettere magnificenza, gloria e fame del ricco signore.

Inevitabilmente viene ad innescarsi un meccanismo di domanda e di offerta di opere d'arte con la conseguenza della nascita di un mercato dell'arte. Mercato, che offrì a ricchi mecenati la possibilità di concentrare nelle loro residenze una grande quantità di oggetti d'arte il cui scopo era da un lato storico auto legittimazione attraverso il mecenatismo, dall'altro estetico e culturale.

Naturalmente l'egemonia sul mercato delle opere antiche provenienti da Roma, era in mano ai pontefici, nonostante il ruolo culturale di Roma, all'epoca, era incentrato intorno al collezionismo dei signori veneti e toscani.

Già nel Quattrocento era molto diffusa la consuetudine delle ricche donazioni alle chiese, consuetudine che continuò la tradizione, consolidandosi nel Medioevo, determinando la magnificenza dei tesori ecclesiastici.

Nicolò V, papa dal 1447 al 1455, mecenate di artisti del calibro di Beato Angelico, Andrea del Castagno, Piero Della Francesca, arricchisce delle loro opere il Vaticano; istituisce, inoltre, laboratori di pittura, tessitura ed oreficeria, ed acquista oggetti preziosi provenienti da tutta l'Europa. Sisto V, papa dal 1471, dona alla città di Roma, tutte le sculture di epoca classica raccolte al Campidoglio dando vita al nucleo del futuro "Museo Capitolino", la cui logica di fondazione è chiaramente di accentramento e controllo culturale.

Paolo III, papa dal 1534 al 1549, riunisce a Palazzo Venezia una sfarzosa collezione di oggetti preziosi.

Contemporaneamente anche nel mondo laico si assiste ad una fioritura del collezionismo, è datata degli inizi del XV secolo la collezione del duca Jean de Berry nel castello del Mehun-sur-Yèvre, ancora conservata nella tradizionale camera del tesoro. Margherita d'Austria, regina d'Olanda dal 1448 al 1530, colleziona opere d'arte della cultura italiana con un rinnovato

intento edonistico e storiografico. Paolo Giovio, realizza un Museo a Como in cui conserva, dal 1527 al 1540, circa centocinquanta ritratti di uomini illustri.

Del 1540, si hanno notizie di una esposizione di piazza ad Aversa, organizzata dalla locale corporazione dei pittori, come, sempre in questo periodo, vengono nelle fiere e nei mercati popolari come la Fiera di Beaucaire nella Champagne o di Saint-Denis a Parigi, o in Italia, le fiere di Alessandria, Verona, del Santo a Padova e della sansa a Venezia, esposti dipinti e oggetti artistici.

Intorno al 1550 l'arciduca Ferdinando del Tirolo, nel suo castello di Ambras, dà vita ad una collezione, e nel 1568, Ulisse Aldovrandi, fonda un museo nel quale raccoglie esemplari dei tre regni della natura. Di particolare interesse questa collezione in quanto, la classificazione operata dall'Aldovrandi costituisce un esempio del 'nuovo ordine mentale', inaugurato nel Rinascimento.

Da non dimenticare per le loro raccolte scientifiche, Francesco Calzolari a Verona, Ferrante Imperato a Napoli, e il Granduca di Toscana. Nel 1574, il Vasari, viene incaricato di erigere la galleria superiore degli Uffizi, per la quale erano previste, ampie vetrate per assicurare una idonea illuminazione alle opere ed effetti scenografici pensati per le opere stesse. La Galleria degli Uffizi a Firenze del Vasari è il primo edificio appositamente costruito in Italia. Mentre sono del 1581, la tribuna e sale contigue, spazi anch'essi destinati alla conservazione ed alla esposizione delle opere d'arte commissionate dal Granduca Francesco al Buontalenti. Analoghe collezioni vengono custodite dai Gonzaga a Mantova, dai Montefeltro a Urbino, dagli Este a Ferrara, dai Visconti a Milano dagli Strozzi, dai Rucellai e dai Medici a Firenze.

Alla fine del '500 Vespasiano Gonzaga, fece costruire a Sabbioneta un 'antiquarium' per la sua ricca collezione; mentre in Inghilterra, nel 1584, viene fondato il College of Antiquaries.

Un fenomeno su cui bisogna soffermarsi è quello del wunderkammer (Camera delle meraviglie). In tedesco il termine indica particolari ambienti in cui, dal XVI secolo al XVIII secolo, i collezionisti erano soliti conservare raccolte di oggetti straordinari per le loro caratteristiche intrinseche ed esteriori.

Le wunderkammern pur essendo un fenomeno tipico del Cinquecento, affondano le loro radici nel Medioevo. Si svilupparono poi per tutto il Seicento e si protrassero sino al Settecento favorite dal tipico amore per le curiosità scientifiche proprio dell'illuminismo.

In certo senso, esse si possono ritenere come la prima fase dello sviluppo del concetto di museo, nonostante non presentano del museo le caratteristiche della sistemazione e del

metodo, ma per realizzare il quale non di rado si partì dal contenuto di wunderkammern ereditate da privati e messe poi a disposizione del pubblico.

Tutti gli oggetti che destavano meraviglia, infatti, nei secoli sopra citati, erano strettamente legati all'idea di possesso da parte dei privati: la qual cosa stimolò la crescita e la diffusione del collezionismo, fenomeno già conosciuto nell'antichità.

Scopo del collezionista era riuscire ad impossessarsi, talvolta pagando somme di denaro anche cospicue, di oggetti straordinari che provenivano dal mondo della natura o che erano stati creati dalle mani dell'uomo. Quelli che la natura stessa forniva erano detti, con termine latino, 'naturalia' e potevano avere in sé qualcosa di eccezionale relativamente alla forma o alle dimensioni, come, ad esempio, una coppia di gemelli con una parte del corpo in comune, animali con due teste, pesci o uccelli rari o sconosciuti, ortaggi o frutti di dimensioni superiori alla media. Diversi ma ugualmente ambiti erano gli oggetti creati dalle mani dell'uomo, detti 'artificialia' particolari per la loro originalità ed unicità, fatti con tecniche complicate o segrete e provenienti da ogni parte del mondo. Tutti questi reperti erano mirabilia, ovvero cose che suscitavano la meraviglia. Essi venivano disposti a caso in una stanza, destinata a raccogliervi, le cui pareti erano rivestite di scansie di legno dove trovavano posto barattoli di vetro contenenti parti del corpo umano immerse in un liquido che avrebbe dovuto favorirne la conservazione, feti, animali deformati, rocce o pietre rare, zanne di elefante, rami di corallo, piante rare essiccate. Agli scaffali si alternavano armadi e stipetti. Questi ultimi ospitavano un'infinità di cassetti di ogni misura, in cui erano raccolti gli oggetti più piccoli o più preziosi, come perle deformi, pietre preziose rare, semi di frutti esotici. Piccole vetrine contenevano gioielli oppure oggetti preziosi unici nel loro genere, ottenuti con l'uso di perle deformi o rami di corallo di colore o forma assai rara. Al tetto della camera, alle parti libere delle pareti nonché ai lati degli scaffali, venivano appesi animali essiccati, come, ad esempio, piccoli coccodrilli, lucertole, oppure ossa e denti di pesci, uccelli e mammiferi, o ancora grandi conchiglie. Straordinariamente desiderabili apparivano i "naturalia" e gli "artificialia" provenienti da paesi lontani, al di là dai mari. Ma non erano solo questi gli oggetti degni di far bella mostra di sé in una wunderkammer: ve ne erano altri, come libri e stampe rare, raccolte di foglie essiccate, quadri, cammei, filigrane, collane di perle e coralli, vasi, reperti archeologici, monete antiche, tutti articoli che incrementavano un commercio che era rivolto a soddisfare le esigenze del collezionismo e che non di rado traeva sostentamento dalle falsificazioni.

Poiché però tutti questi oggetti avevano un prezzo ingente, possedere una wunderkammer degna di essere mostrata agli amici e ad illustri visitatori non era un fatto molto comune: generalmente averne una era appannaggio di re e nobili, di emeriti scienziati e di uomini dotti e ricchi, di conventi e monasteri. Questi ultimi erano stati sin dal loro primo apparire, non solo luoghi destinati ad accogliere i religiosi, ma anche fari di civiltà e custodi della cultura.

Nelle abbazie frequentemente vi erano biblioteche che ospitavano libri rari e wunderkammern dove si potevano trovare di preferenza oggetti che erano argomenti di studio per gli scienziati, o manoscritti di opere ormai introvabili altrove e persino qualche papiro egiziano.

I monasteri, poi, ricevevano donazioni, eredità, ex-voto offerti in cambio delle grazie ottenute. L'accumularsi di "naturalia" e "artificialia" nelle wunderkammern diede luogo, in un certo momento, verso la fine del XVIII secolo, alla costituzione di veri e propri musei, allorché i monaci delle abbazie o i possessori privati di camere delle meraviglie decisero di ordinare e catalogare la quantità incredibile del materiale raccolto e di consentirne, sia pure con molta iniziale cautela, la fruizione al pubblico.

Wunderkammern famose furono quelle di Rodolfo II d'Asburgo (1552-1612); di Federico Augusto il Forte, Principe elettore e re di Polonia (1679-1733), di cui esiste ancora la "Grünes Gewölbe", o Cripta Verde a Dresda; di Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) e, fra le abbazie, di quella del Monastero di San Martino delle Scale vicino Palermo, che nei primi decenni del Settecento si trasformò in museo per poi venire smembrato nella seconda metà dell'Ottocento.

1.4_ Il Seicento

Il fenomeno della fioritura delle collezioni private che andava delineandosi a partire dagli inizi del cinquecento per prendere corpo nel corso del secolo, durante il seicento si caratterizza maggiormente attraverso l'affermarsi di un collezionismo eclettico e ricco di curiosità per il prezioso, il raro, il meraviglioso e dello sviluppo dell'arte laica e borghese. Gli artisti cominciano a lavorare non solo su commissione, ma per mercato: vengono allestite le prime mostre; a fianco del collezionismo dilettante, le classi nobiliari invece puntano a collezioni di altissimo livello che rappresentano lo status del potere ed allo stesso tempo costituiscono un reale arricchimento del patrimonio; arte e nobiltà rappresentano un connubio inscindibile fino alla rivoluzione francese. Infatti è da ritenersi fondamentale per l'evoluzione dei musei il nuovo ruolo che le case nobiliari acquisiscono, durante il seicento in tutta Europa, ruolo di sempre maggiore potere ed autorità e quindi connesso a tutte quelle forme di espressione che ne riconoscano il potere. Tant'è vero che, la maggioranza delle istituzioni culturali nascono proprio nel corso del secolo in esame, in cui l'eredità di una lunga tradizione di collezionismo trova giusta collocazione nel museo. L'aspetto che differenzia il collezionismo di questo periodo rispetto al secolo precedente e forse il più importante è costituito dal carattere pubblico, non tanto nel senso in cui lo intendiamo oggi, ma quanto nel suo significativo uso nei confronti della società: le opere d'arte e il collezionarle, ancora una volta, rappresentano un segno tangibile di nobiltà, non solo di casta, ma soprattutto di gusto ed ingegno. Tutte le case reali, e la maggioranza delle famiglie aristocratiche del tempo si dotano di collezioni la cui organizzazione e promozione è affidata ad artisti illustri.

Purtroppo molte delle collezioni verso la fine del secolo si disperdono a causa del mercato internazionale operato da gentiluomini, mercanti professionisti del settore, che stampano i primi cataloghi e i le prime pubblicazioni d'arte.

Contemporaneamente alle collezioni artistiche iniziano a suscitare interesse, quelle scientifiche; che in seguito costituiranno i primi musei scientifici, come la collezione del medico H. Sloane donata allo stato nel 1753, o anche quella del naturalista G.L. Buffon, prima collezione del museo di storia Naturale di Parigi del 1788.

L'affermarsi delle raccolte scientifiche, la maggiore diffusione e sistematicità va attribuita non solo ad un incremento della ricerca e delle scoperte, ma anche all'evoluzione speculativa; la

collezione scientifica rappresenta un modo per suggerire un ordine del mondo, un mezzo di divulgazione del sapere fino ad allora custodito all'interno dei monasteri.

Questa evoluzione del collezionismo, sia in ambito artistico che scientifico, oltre a favorire la nascita di quell'istituzione che oggi chiamiamo museo, porta ad una maggiore organizzazione dello stesso, sia dal punto di vista architettonico, ma anche, come accennato in precedenza, nella redazione e stampa dei primi cataloghi, talvolta anche corredati di immagini, delle collezioni. A tale proposito per quanto singolare, non deve destare stupore, il fatto che nel corso del XVII secolo ha origine un genere pittorico, che si specializza nella descrizione quanto mai minuziosa degli oggetti facenti parte delle collezioni, come anche nell'esecuzione di attente e scrupolose copie di copie delle opere d'arte.

Nel 1605 Pieter Paul Rubens entrato in contatto con Vincenzo Gonzaga I duca di Mantova e della di lui moglie Eleonora de Medici, il giovane pittore accettò l'incarico di pittore di corte, arricchendo ulteriormente la sua cultura figurativa studiando le opere della ricca collezione dei Gonzaga e copiando dipinti famosi. Tra il 1601 e il 1613 Carlo Emanuele I di Savoia all'interno di un più ampio piano di trasformazione urbanistica di Torino e del cuore della città diventato il luogo del potere assolutistico dinastico, diede il via all'abbellimento del Palazzo Reale e alla costruzione della Galleria per ospitare la sua eclettica collezione. Nel 1618 Federico Borromeo corredò la biblioteca Ambrosiana fondata da lui stesso nel 1609 di una raccolta di statue e di quadri, la cosiddetta Quadreria Ambrosiana che in seguito diverrà la Pinacoteca Ambrosiana. L'istituzione nacque per assicurare una formazione culturale *gratuita* a chiunque avesse qualità artistiche o intellettuali. Alla Pinacoteca fu infatti affiancata, fin dal 1621, un'accademia di pittura e scultura, con calchi in gesso del Laocoonte e della Pietà di Michelangelo provenienti dalla raccolta di Leone Leoni. Il primo docente di pittura fu il Cerano; unico allievo di una certa importanza fu Daniele Crespi. Si legge nel libello stampato da Federico Borromeo nel 1625:” In questo nostro museo vi sono quadri, disegni e copie, ricavate dalle opere più famose degli antichi; vi sono ritratti di uomini illustri, oltre quadri che rappresentano un fatto o un argomento particolare”. Infatti interessante dal punto di vista storico è la produzione di copie da dipinti celebri, promossa da Federico Borromeo per scopi didattici e documentativi, come la replica dell'Ultima Cena di Leonardo, che già nel XVII secolo era in condizioni assai precarie. Uno dei più importanti tesori ivi conservati è il cartone della Scuola di Atene di Raffaello. La Biblioteca Ambrosiana e la Pinacoteca erano strettamente collegate. Anche la prima raccoglieva infatti una serie di dipinti con dotti e

sapienti del mondo classico e della cultura cristiana e conteneva al suo interno disegni e codici miniati: nel 1637 furono donati da Galeazzo Arconati i manoscritti di Leonardo oggi all'Institut de France (oggi, dopo le razzie di Napoleone resta in loco il solo Codice Atlantico). Un altro tesoro della Biblioteca è il manoscritto con l'opera di Virgilio già appartenuto a Petrarca (e da lui glossato) con una miniatura di Simone Martini.

Nella Pinacoteca si possono trovare oggi opere, provenienti dalla collezione di Federico Borromeo (nei quattro corridoi che circondano la sala di lettura della Biblioteca Ambrosiana) e da numerosi lasciti successivi, tra cui dipinti di Leonardo, Botticelli, Bramantino, Bergognone, Bernardino Luini, Tiziano, Jacopo Bassano, Moretto, Savoldo, Giovan Paolo Lomazzo, Caravaggio, Jan Brueghel, Cerano, Morazzone, Daniele Crespi, Anton Raphael Mengs, Andrea Appiani.

A testimonianza della tendenza alla sistematizzazione delle raccolte scientifiche, una raccolta enciclopedica commissionata nel Collegio Romano dei Gesuiti allo scienziato Atanasius Kirchner (1602-1680) e il catalogo "Museum Tradescantium" del 1656, che illustra gli oggetti raccolti da due generazioni di viaggiatori e ancora tra il 1617 e il 1621 Giulio Mancini scrive sul collezionismo come si valuta un'opera, come si distinguono i falsi, come si restaura.

Francesco I d'Este, duca di Modena all'incirca a metà del secolo mette insieme una straordinaria galleria spogliando le chiese della propria provincia delle opere di maggior pregio. E ancora, il cardinale Scipione Borghese che, fino alla sua morte datata nel 1633, può essere ritenuto un mecenate di gusto eccellente per le collezioni.

Contemporaneamente in Italia molte famiglie nel corso del XVII secolo contribuirono tramite il mecenatismo alla produzione artistica a loro contemporanea e alla conservazione delle opere d'arte del passato ad esempio i Ludovici, i Sacchetti, i Barberini, i Pamphili e i Colonna. Mentre il cardinale Francesco Maria Del monte, colleziona a Palazzo Madama, fino alla sua morte, avvenuta nel 1627, sculture antiche, ma anche opere di contemporanei come il Caravaggio. Nel 1649 a Parma viene fondata la Galleria Farnese collocata nel Palazzo del Gilardino; qualche anno più tardi invece il cardinale Richelieu dona la sua collezione a Luigi XIV. Un'ulteriore testimonianza è l'inventario del 1659 della collezione di Leopoldo Guglielmo in cui sono elencati ben 1397 quadri.

Rispettivamente nel 1649 in Francia e nel 1659 in Inghilterra vengono pubblicati due trattati sulle problematiche connesse al collezionismo analoghi al catalogo "Museum Tradescantium" del Mancini.

In Inghilterra, Lord Burlington, qualche anno più tardi, realizza nella sua dimora Burlington House, due importanti 'musei', come faranno anche il conte Arubdel, il duca di Buckingham e Carlo I.

Negli stessi anni, in Francia Colbert realizza nella residenza reale del Louvre la famosa galleria, che comprende anche le opere raccolte dal cardinale Mazzarino. Nel 1683 Elias Aschmole apre la sua galleria agli studiosi.

Del 1681 è infine il catalogo immaginario pubblicato in Inghilterra di Thomas Brown dal titolo: "Musaeum Clausum", dal quale si può dedurre con chiarezza quale doveva essere la grande varietà degli oggetti di una 'collezione tipo' dell'epoca.

1.5_ L'età dei lumi

Un cambiamento ancora più sostanziale del collezionismo si verifica a partire dagli inizi del XVIII secolo, durante l'Illuminismo. Nell'ambito delle nuove teorie sull'educazione, considerata strumento di liberazione dell'uomo in antitesi col concetto di cultura di élite. Infatti nonostante siano ancora i nobili a collezionare fra tutti ricordiamo la contessa di Verrua o la contessa di Pompadour che collezionano quadri dei loro contemporanei, in gran parte olandesi e francesi.

In Francia il Conte Caylus (1692-1765), amico dei collezionisti Pierre Jean Marriett e Pierre de Crozat, che dedicandosi all'antiquariato e allo studio dell'arte, mette assieme una collezione di oggetti antichi, costituita da insoliti oggetti d'uso, come i biglietti da visita o i cimeli storici o oggetti di valore artistico ed economico come porcellane preziose. Collezione che costituisce il centro di attrazione del suo *salon* e che egli descrive nei suoi sette volumi del suo *Recueil d'antiquités*, pubblicati fra il 1752 e il 1767. Federico II il Grande a Postdam espone la sua collezione, nel castello reale e nel Neue Palais, dove nel 1755 realizza la pinacoteca, mentre, nel 1760 Guglielmo IV D'Assia apriva al pubblico la galleria di Kassel.

E' da rilevare, però, che “ a poco a poco la borghesia si impadronì di tutti gli strumenti della cultura. Non solo scriveva libri, ma li leggeva; non solo dipingeva quadri, ma li comprava. Nel secolo precedente essa rappresentava una parte ancora relativamente modesta del pubblico che si occupava d'arte e di letteratura; essa ora costituisce senz'altro la classe colta, anzi diventa la vera depositaria della cultura. Ad essa appartengono in gran parte i lettori di Voltaire, quasi esclusivamente quelli di Rousseau.

Crozat, il più grande collezionista del secolo, viene da una famiglia di mercanti; Bergeret, il protettore di Fragonard, è d'origine anche più modesta; Laplace è il figlio di un contadino, e d'Alambert non si sapeva di chi fosse figlio”².

La borghesia quindi si afferma con prepotenza, chiede riforme sociali, si ribella all'aristocrazia inetta e largamente privilegiata, scoppia la rivoluzione Francese. L'Illuminismo che vede nella ragione l'elemento di uguaglianza fra gli uomini, determina una profonda modificazione nel modo di concepire l'arte ed il significato dell'immagine. Nei confronti della scienza, che ormai ha avviato, con il metodo sperimentale, un processo rivoluzionario di indagine della natura, l'arte si trova a dover qualificare il proprio campo, differenziandosi nettamente dalla scienza

² A. Hauser, op. cit. vol.2° p. 3657

stessa o rendendo “scientifiche” le proprie ricerche. Il concetto dell’arte come strumento di persuasione viene trasferito in immagini che esaltano la nobiltà d’animo dei capi rivoluzionari e il loro sacrificio per il popolo.

Il settecento è anche il secolo in cui si manifesta ampiamente l’interesse per l’archeologia, che insieme alle due principali correnti di pensiero il razionalismo francese, che si fonda sul principio cartesiano della chiarezza e certezza matematica, e l’empirismo inglese, che in architettura sfocia nel pittoresco favoriscono il nascere del gusto neoclassico. Il Neoclassicismo, nato come espressione degli ideali patriottici ed eroici della rivoluzione francese, diviene poi l’arte ufficiale dell’impero napoleonico. Le architetture recuperano il classicismo in quanto espressione di rigore morale, purezza di forme, rifiuto di ogni decorazione superflua. Il popolo va educato ai valori rivoluzionari validi e assoluti nel tempo, attraverso immagini “belle” in assoluto, perfette nelle forme e prive di coinvolgimenti emotivi. Precursore di questo stile Claude Perrault (1613-88), medico anatomista, appassionato di esperimenti scientifici, che si dedica all’architettura per oltre cinquant’anni, la cui opera più famosa è la facciata del Louvre, cominciata nel 1672 e finita nel 1674. Una facciata maestosa, considerata un modello di maestria dagli architetti e dagli studiosi di architettura francese, lodata dallo stesso Le Corbusier. Un architettura che si caratterizza soprattutto per la successione di colonne libere binate che collegano gli elementi principali. Per quanto concerne l’archeologia: a partire dalla metà del settecento ha origine e si sviluppa, l’interesse per l’antichità che si manifesta con i viaggi verso le mete classiche alla scoperta delle rovine della Grecia, nelle isole dell’Egeo, in Turchia, in Palestina. Tant’è vero che l’architettura compresa quella dei musei del settecento è concepita in uno stile, che darà in seguito origine al neoclassicismo, influenzato dall’interesse per l’architettura classica. In Italia già nel 1711 avviene la scoperta di Ercolano e nel 1748 quella di Pompei, per tutto il settecento si susseguono viaggi in cui vengono trasportati in tutte le maggiori città europee oggetti d’arte e antichi provenienti dall’Italia.

Ma forse determinante nella evoluzione del museo il crescente diffondersi di un esigenza nazionale del gusto, un acuto e persistente tendere all’accademia: il bisogno di un identità nazionale anche sul piano artistico, con la conseguente pressione per l’apertura dei musei. Gli oggetti d’arte sono adesso esposti nelle capitali e nelle principali città europee.

A partire dalla metà del 700 in poi in Inghilterra, si delineano i mutamenti della rivoluzione industriale, e si diffondono con ritardo più o meno forte in tutta Europa. Le prime esposizioni

riguardanti il tema industriale sono del 1756 a Londra e del 1761 ad opera della Society of Arts, come anche a Ginevra (1789), ad Amburgo (1790), a Praga (1791) e a Parigi (1798). . La conseguenza di questi mutamenti in ambito culturale che porta ad una visione sempre più pubblica del museo, ad un rinnovarsi di esigenze estetiche sempre più diffuse; infatti i nuovi musei non possono più essere dei wunderkammer delle “stanze della meraviglie” e nemmeno possono mantenere un carattere in prevalenza elitario e privato. Il museo diventa una istituzione culturale sia per gli studiosi, come per gli appassionati, sia per i nobili che per i borghesi. Anche se bisogna dire che i musei dell’epoca, a dire il vero, non erano del tutto aperti al pubblico, ma sempre più rispetto ai secoli precedenti si instaura un rapporto con la città; vengono realizzate mostre periodiche, in determinati giorni della settimana sono accessibili al pubblico e dispongono di personale specializzato per guidare il pubblico durante le visite.

Se fino ad allora le collezioni avevano carattere privato ed erano aperte agli studiosi solo su invito o su richiesta, verso la metà del secolo molti collezionisti privati, per evitare di disperdere le collezioni danno vita a donazioni pubbliche; nascono i primi musei pubblici il British Museum, fondato nel 1753 e inaugurato nel 1759, il cui statuto stabiliva che restasse aperto agli studiosi e a studenti in determinati giorni della settimana. I fruitori del British non erano ammessi in un mondo da ammirare ma, in una sorta di complesso laboratorio scientifico. Oggi il museo accoglie collezioni di antichità egizie, greche, romane, medievali, orientali; inoltre stampe e medaglie e una delle maggiori biblioteche del mondo.

Nel 1754 sempre a Londra viene fondato il Museum Meadianum di cui oltre alle collezioni era dotato di una sezione d’arte che era un esempio di raffinate scelte estetiche, ed inoltre nella sede del museo si tenevano periodici convegni. Il carattere pubblico dei beni si afferma solo con la rivoluzione francese, e con l’apertura nel 1793 del Louvre di Parigi proclamato Museo della Repubblica. Palazzo residenziale dei re di Francia fin dai tempi di Carlo V; subì numerose trasformazioni fino alla sua completa sistemazione sotto Napoleone III. Vi lavorarono architetti di fama, tra cui P. Lescot e Perrault. Dal 1793 è sede di uno dei più importanti musei d’arte del mondo. Dalla restaurazione in poi le collezioni acquistano carattere pubblico in tutta Europa dando origine al grande fenomeno della nascita dei musei pubblici: nel 1793 il Museo del Louvre, nel 1796 il Museo di Storia Naturale di Parigi, nel 1797 il Kaiser Friedrich Museum di Berlino, nel 1824 la National Gallery di Londra, nel 1830 la Gliptoteca di Monaco di Baviera, nel 1840 l’ Hermitage di San Pietroburgo, nel 1846 il Victoria and Albert Museum di Londra, nel 1897 la Tate Gallery di Londra.

1.6_ Il museo ottocentesco

” In Europa i monumenti più tipici del classicismo romantico dopo quelli che sono stati i simboli maggiori, a scala urbanistica, del trionfo napoleonico od antinapoleonico, cioè gli archi, le colonne e gli obelischi, che sorsero in tutte le grandi città da Pietroburgo a Madrid – sono i numerosi musei e le biblioteche: a cominciare dalla Dulwich Gallery di Soane, iniziata nel 1811, fino alla Bibliothèque Sainte-Geneviève di Labroust, aperta nel 1850.

Si tratta certamente di edifici a destinazione pratica; inoltre gli usi cui erano destinati erano realmente nuovi, strettamente connessi con la nascente tendenza di offrire al pubblico comune la possibilità di raggiungere la cultura. Tutto sommato, però, avrebbero potuto essere realizzate[...] con i sistemi costruttivi tradizionali; mentre d'altra parte la loro funzione culturale (e nel caso delle gallerie di scultura, a cominciare dalla Gliptoteca di Klenze, cominciata nel 1816, per finire al Museo Torvaldsen di Bindesboll, aperto nel 1848, il loro stesso contenuto) sembrava giustificare, se non di fatto esigere, l'impiego di forme greche o romane”³. Infatti gli architetti dei primi musei pubblici trovarono ispirazione dai modelli classici per esempio i progetti dell'architetto che più di altri appartiene all'architettura visionaria del tardo XVIII secolo L. Boulée (Progetto per Museo del 1783) o da L. Durand (“Compendio di lezioni d'architettura”, 1802). La tipologia più comune dei primi musei esplicitamente ispirata al modello greco-romano, con predilezione per forme geometriche desunte da forme elementari quali il cubo e la sfera, era costituita da gallerie, spesso disposte intorno ad un patio, dall'ingresso quasi sempre a pianta centrale e coperto con una cupola.

L'ispirazione al mondo classico può essere facilmente riconosciuta nell'assetto planimetrico della Gliptoteca nella Königsplatz di Monaco di L. Von Klenze del 1816 e nell'Altes Museum di Berlino di K. F. Schinkel del 1823. Nella Gliptoteca, la prima galleria pubblica di scultura mai eretta, voluta da Kronprinz, che desidera una sede adatta per i marmi di Egina oltre che per le varie antichità greche e romane allora in possesso della corona, con il suo portico, fiancheggiato da edicole romane e un giardino centrale che illumina le gallerie disposte in fila, e affidata alle rotonde il compito di fornire un'illuminazione zenitale; nell'Altes Museum, invece, Schinkel preferisce l'utilizzo di finestre in facciata per l'illuminazione delle sale, con la disposizione dell'esposizione non su un solo piano, ma su due livelli affacciati su corti interne o sulla città.

³ H. R. Hitchcock, *L'architettura dell'ottocento e del novecento*, Einaudi. Torino, p.112

Sono proprio queste tipologie, a rappresentare l'aspetto dei musei pubblici ottocenteschi in tutte le capitali Europee come anche in America. Che sarebbe superfluo elencare se non altro per la uniformità ideale del linguaggio espressivo e la contemporaneità.

Un accenno, invece, è doveroso alle esposizioni universali ed in particolar modo a quella del 1851 in Inghilterra che risulta senza dubbio in contrapposizione al riferimento classico. In cui si aprono nuove prospettive, attente, in particolare, all'illuminazione degli spazi espositivi: il Crystal Palace di J. Paxton, C. Fox e N. Henderson propone una struttura interamente in ferro e vetro per esporre nuove macchine ed oggetti artistici. Queste costruzioni, possono essere esse stesse considerate, in un certo senso, opere esposte se non altro perché costruiti per mezzo delle più avanzate tecnologie dell'epoca, contenevano una moltitudine sia per quantità che per varietà di oggetti, in grado di rappresentare in maniera esaustiva il mondo contemporaneo. Inoltre spesso gli oggetti esposti per le esposizioni temporanee, venivano in seguito, donati a istituzioni permanenti delle città in cui si svolgevano gli eventi. L'affluenza a queste manifestazioni era notevole, un evento mondano di cui si possono intuire le conseguenze sul piano culturale. Forse, anche di conseguenza alle esposizioni universali, si sviluppano sempre più frequentemente studi e sistemi di illuminazione che sfruttano la luce naturale, con l'ausilio di coperture con lucernai e grandi vetrate, e lungo le facciate, per lo più ai piani superiori, ampie e alte finestre. Mentre i servizi, i laboratori, le biblioteche, che necessita di meno luce, vengono collocati ai piani inferiori e nei sotterranei.

“ Visto in questa prospettiva, il museo appare, come una delle istituzioni la cui funzione consiste nel creare un consenso attorno a quel mondo di opporre il visibile all'invisibile che aveva cominciato a delinarsi verso al fine del XIV secolo, e dunque intorno a quelle gerarchie sociali, nel cui ambito la posizione privilegiata è giustificata dal fatto che s'intrattiene un rapporto privilegiato con il nuovo invisibile. In altri termini: i musei costituiscono le chiese in quanto luoghi in cui tutti i membri di una società possono comunicare nella celebrazione di uno stesso culto.

Per quanto il loro culto cresce nel XIX e XX secolo, a mano a mano che cresce la disaffezione delle popolazioni, soprattutto, urbane, per la religione tradizionale. Il nuovo culto che si sovrappone così all'antico, diventato incapace di integrare la società nel suo insieme, è di fatto quello di cui la nazione si fa nello stesso tempo il soggetto e l'oggetto.

E' un omaggio perpetuo che essa rende a se stessa celebrando il proprio passato in tutti i suoi aspetti, riconoscendo l'apporto dei vari gruppi sociali, territoriali e professionali [...].

Proprio perché il museo è un deposito di tutto ciò che è legato da vicino o da lontano alla storia nazionale, gli oggetti che vi si trovano devono essere accessibili a tutti, ed è per questo che devono essere preservati. Usciti dall'invisibile essi sono tenuti a ritornarvi"⁴.

Un'altra caratteristica tipica dell'ottocento è lo studio sia dei nuovi complessi museali, sia del contesto urbano in cui sono ubicati. Vennero costruiti interi complessi museali, come il Kaiserforum di Vienna, la zona di South Kensington di Londra, il Mall di Washington e l'isola dei Musei di Berlino.

“ Nel campo dell'arte il risultato più importante dell'Impero fu quello di stabilizzare il rapporto creatosi all'epoca della rivoluzione tra produttore ed acquirente. Il pubblico borghese che si era venuto costituendo nel corso del Settecento si consolidò e d'ora in poi ebbe per l'arte un'influenza veramente decisiva [...]. Ma il vero mutamento provocato dalla Rivoluzione consiste nel fatto che il pubblico di un tempo rappresentava una classe per la quale l'arte aveva una diretta funzione pratica, era una di quelle forme in cui si esprimeva la distanza da ceti inferiori e la comunanza con la corte ed il sovrano; il pubblico d'ora in poi è un pubblico di amatori con interessi puramente estetici, per cui l'arte diviene oggetto di libera scelta e di mutevoli inclinazioni [...]. Ma forse nulla ha contribuito a rendere democratica l'inclinazione artistica quanto la costituzione e l'organizzazione dei musei. Fino alla rivoluzione quegli artisti che non avevano avuto modo di intraprendere un viaggio in Italia ben poco avevano potuto vedere delle opere dei grandi maestri. Per la massima parte di essi si trovano alle gallerie dei re e dei maggiori collezionisti ed erano inaccessibili al pubblico. Le cose mutarono con la Rivoluzione. Nel 1792 la Convenzione decise di creare un museo al Louvre. Qui, a due passi dal loro studio, d'ora in poi i giovani artisti potevano ogni giorno studiare e copiare i capolavori dell'arte e completare nel modo migliore l'insegnamento dei loro maestri.”⁵ Contemporaneamente, nel corso del secolo, nasce e si sviluppa l'interesse per le nuove 'scienze' che per varie ragioni trova collocazione all'interno dei musei; la zoologia, la paleontologia, l'etnologia, la botanica, la fisica, la meccanica.

Il pubblico, quindi, si reca in questi nuovi spazi museali, organizzati e sistematicizzati non per ammirare, ma per apprendere.

⁴ K. Pomian, op. cit., p. 362

⁵ L. Binni, G. Pinna, Museo, Garzanti, Milano 1989, p. 54

"Ovunque, dopo Napoleone, il museo è considerato un importante affare di stato, una istituzione di indubbia utilità [...].

Il modello vincente di museo è rappresentato dal Musée Napoléon per molte ragioni, ma la fondamentale va individuata senz'altro nella spregiudicata irruenza con cui l'imperatore dei banchieri e dei bottegai, novello Cesare, ha dato vita ad un grandioso spettacolo della propria potenza, perché stupirsi se i potenti di mezza Europa ne rimangono piacevolmente impressionati? In fondo, la borghesia francese al potere non ha fatto altro che dare nuovo lustro ai riti assolutamente familiari per le caste dominanti: a celebrazione del proprio trionfo, si è impossessata dei segni celebri del potere aristocratico [...]. Museo totale, libro illustrato di storia della nazione, di storia dell'arte, ecc., capace di parlare di linguaggio del potere e di trasmetterlo didatticamente ad un pubblico sempre più largo. In fondo, la borghesia trionfante non ha fatto altro che rendere produttivo (politicamente ed economicamente) quello che finora era stato molto spesso un giocattolo di lusso per pomeriggi di pioggia. Non solo, la macchina museo si presta straordinariamente all'organizzazione del nuovo sapere borghese".⁶

Il museo borghese europeo, nato in Francia dopo la rivoluzione francese, e diffusosi ,appunto, in tutta Europa, varca anche i confini europei approdando in America. A New York rispettivamente nel 1869, e nel 1870, vengono istituiti il Metropolitan Museum e la Concoran Gallery di Washington e il Museum of fine Arts di Boston. Nello statuto del Metropolitan viene indicato come scopo del museo di: "incoraggiare e sviluppare lo studio delle belle arti e la loro applicazione, di promuovere la divulgazione di tutte le forme d'arte e, a questo fine, di offrire al pubblico iniziative culturali e ricreative". Non stupisce, che, i musei appena citati pur essendo agli inizi sprovvisti dei necessari mezzi di sostentamento come di opere d'arte, ben presto si svilupparono attraverso donazioni, sottoscrizioni pubbliche e finanziamenti. Le differenze sostanziali tra i musei dell'ottocento in Europa e i contemporanei d'oltreoceano, sono senza dubbio lo stretto rapporto tra collezionismo pubblico e privato e ancor più , il rapporto tra il mercato dell'arte e il mondo finanziario; i musei americani sono sempre più delle istituzioni private con funzioni pubbliche, concepiti dall'iniziativa di magnati dell'industria attenti alle possibilità di un collezionismo inteso come investimento finanziario, con la possibilità di evasione fiscale e redditizio anche sul piano del prestigio sociale.

“ Con lo stesso dinamismo con cui partecipano della mercificazione dell'opera d'arte, i musei americani, svolgono un ruolo estremamente attivo sul terreno della ricerca scientifica e della

⁶ A. Hauser, op. cit. Vol. 3° p. 157

riproduzione culturale attraverso il sistema scolastico, nel 1895 il Metropolitan Museum di New York contribuisce con un forte finanziamento al Fondo per l'Esplorazione dell'Egitto (l'investimento renderà una vasta collezione archeologica) iniziando una pratica di intervento che diverrà normale per molti musei americani nei decenni successivi; già alla fine del secolo i musei americani sono frequentati assiduamente dal mondo della scuola, come centri educativi complementari alle strutture scolastiche e universitarie”⁷

⁷ L. Binni, G. Pinna, op. cit. p.57

1.7_ Il novecento e il museo “moderno”

Agli inizi del Novecento sono molte le architetture museali che, partendo da un impianto classico, raggiungono soluzioni innovative, come il “Musée Moderne” che A. Perret progetta nel 1929: l'impianto simmetrico è organizzato attorno ad un nucleo centrale, costituito da sale in cui sono esposte le opere principali delle collezioni e da un sistema di gallerie parallele dove sono collocate le raccolte per gli studiosi.

Nel 1930 Le Corbusier presenta il concetto di “Musée croissance illimitée”, che, partendo da un modulo quadrato ripetibile, permette la realizzazione di una costruzione standardizzata, flessibile e ampliabile in base alle esigenze dell'ordinamento museale richiesto.

Il concetto della costruzione per parti e di parete mobile cambiano il concetto dello spazio espositivo di tipo classico della galleria espositiva, introducendo il concetto di Karel Teige secondo cui il museo moderno rispecchia nelle sue architettoniche l'organizzazione dei suoi spazi interni. Concetto che è reso concreto nel 1939 da P. Goodwin e E. Durrell Stone nel Metropolitan Museum of Modern Art – MOMA- di New York, in cui viene proposto una disposizione verticale dello spazio del museo a “grattacielo”. Un edificio del tutto simile in facciata agli edifici multipiano per uffici, all'interno, i diversi piani sono concepiti a pianta libera e senza muri divisorii. Gli spazi espositivi sono ampi piani liberi senza nessun asse predominante di composizione che possono essere organizzati in base alle necessità del momento.

In contrapposizione al museo con questa tipologia flessibile e ampliabile, il museo Guggenheim di New York di F. L. Wright (1943-1959), si configura come espressione rappresentativa delle espressioni artistiche delle avanguardie dei dipinti di Kandiskij, o di Mondrain e altri che dovevano essere esposte nel museo. Wright inventa un nuovo assetto dello spazio attraverso l'uso della rotonda, mantenendo quindi un legame con la classicità; dalla hall si diparte a spirale una rampa elicoidale, mentre sul piano inclinato della scala stessa poggiano le gallerie espositive invase da luce zenitale.

Mentre, Mies Van De Rohe propone il concetto di museo come unico grande spazio, dotato di grande flessibilità e vetrate di notevoli dimensioni che lo pongono in diretto contatto con l'esterno, quasi la cornice ideale per gli oggetti esposti. Concezione spaziale che sarà concretizzata nel Padiglione di Barcellona e in seguito nella costruzione della Galleria nazionale di Berlino nel 1968.

A partire dalla seconda metà del secolo si assiste alla realizzazione di “musei contenitori” di stampo razionalista e al rifiorire di valori legati alla tradizione classica del museo. L. Kahn nell'Art Gallery e nel Center for British Art Gallery (1969-1977), ripropone il tema della villa-museo con corti interne ed illuminazione naturale delle opere esposte.

1.8_ Il museo oggi

Il declino del museo di élite riservato all'interesse dei pochi veri conoscitori dell'arte o, agli studiosi del settore, ha ormai da tempo, lasciato spazio al museo inteso come servizio pubblico e sociale orientato verso un pubblico sempre più numeroso e differenziato. Il museo tende sempre più ad interagire con la città e con il contesto urbano in cui si è sviluppato; come nel caso del Museumsufer di Francoforte dove la riqualificazione delle aree più disastrose durante la guerra è stata possibile grazie alla costruzione di tredici musei, realizzati in successione nel corso di pochi anni. Come anche a Stoccarda dove la Neue Staatsgalerie di J. Stirling e M. Wilford assume la funzione di elemento strategico nella ricostruzione dell'asse culturale della città. L'edificio del museo si caratterizza per un vuoto a cielo aperto di forma circolare al centro della costruzione, mentre lungo l'asse pedonale pubblico, sono disposte la sala conferenza e la sala per le esposizioni temporanee, mentre le sale per le esposizioni permanenti sono disposte a pianta libera.

Anche nell' High Museum di Atlanta (1984) di R. Meier, l'elemento predominante è la grande hall sovrastata da una cupola con delle rampe che creano un forte movimento verticale che dà un senso di unità al museo. Una soluzione che in un certo modo ricorda il Guggenheim, anche se in questo caso, mentre nel museo di Wright il sistema di rampe costituisce un elemento architettonico di mediazione tra lo spazio centrale e gli spazi dedicati all'arte, nel progetto di R. Meier la distinzione netta tra percorsi e le sale per le esposizioni, identifica lo spazio centrale come un elemento regolatore del flusso dei visitatori.

Il museo contemporaneo diviene sempre più, dal punto di vista formale ed identificativo, punto di riferimento per la città, un simbolo, un segno o un gesto tangibile di chi lo ha progettato, e contemporaneamente un luogo di intrattenimento sociale, in cui si riversano non più soltanto studiosi e collezionisti, ma una moltitudine di persone facenti parte dei più disparati strati sociali, a volte, attratti solo dalla curiosità che suscita un'architettura dal forte carattere simbolico ed emblematico. Come accade nel museo nazionale di arte moderna del Centro Georges Pompidou di Parigi (1977) progettato da R. Piano e R. Rogers.

Di certo non è solo il numero e la tipologia dei visitatori dei musei che prende d'assalto le sedi delle varie manifestazioni culturali da ritenersi la causa di questi mutamenti, ma, soprattutto la diversa organizzazione, dettata dalla presenza degli sponsor e dei mass media, in pratica il giro di affari che ruota intorno alle principali iniziative del settore.

Nella nostra società, anche l'arte e la cultura rappresentano un veicolo di promozione consumistica. I musei non sono solo contenitori in cui si può venire a contatto con opere d'arte o oggetti che hanno assunto un valore culturale comunemente riconosciuto o ancora reperti di valore storico o scientifico, ma luoghi d'incontro, di intrattenimento collettivo, di svago, e per il tempo libero, in cui oltre alle sale espositive hanno assunto un valore imprescindibile altri spazi. Un esempio per tutti il già citato ampliamento di quello che è il modello paradigmatico dei grandi musei nazionali, cioè il museo del Louvre, in cui oltre alla ristrutturazione e ampliamento degli spazi espositivi attraverso il volume sotterraneo del cortile e l'ala Richelieu, sono stati estesi i servizi del museo. Parallelamente all'ala Richelieu e Denon, una imponente galleria di negozi collega i parcheggi situati nella parte del giardino delle Tuileries, con il nucleo centrale della piramide della zona della grande libreria e del caffè ristorante.

Un altro aspetto da considerare è quello che, il visitatore non si accontenta più semplicemente di osservare l'opera, esige una presentazione nuova, quasi una spettacolarizzazione attraverso espedienti e dispositivi che ne anticipino l'interpretazione diretta. Sempre più si tende a far ricorso a tecniche che si avvalgono di ricostruzioni scenografiche e di installazioni di stazioni multimediali, in cui realtà virtuale e reale, gioco e informazione si mescolano tra loro. Sul tema del museo come spettacolo si possono citare vari esempi in particolare, in Giappone sono stati realizzati alcuni nuovi tipi di spazi nei quali è possibile mettere in scena vari tipi di rappresentazioni di vario genere attraverso l'ausilio di audiovisivi, di stazioni multimediali e di allestimenti scenografici, che consentono la ricostruzione di scenari in scala reale, simulando le varie ambientazioni.

In Europa invece il Parco della Villette a Parigi, è il modello più esemplificativo di questo museo inteso allo stesso tempo come spazio espositivo e di intrattenimento, in cui vengono presentati temi della scienza e della tecnologia, dotato di congegni per un'esposizione di tipo multimediale. Un'area di periferia urbana concepita come un grande complesso, in cui alcuni concetti del museo tradizionale si fondono con gli interessi del mercato e con tutta una serie di attrezzature concepite per lo svago; una specie di città virtuale che si sovrappone e condiziona quella esistente.

Altri spazi con una concezione diversa dei musei non tradizionali, sono poi, i cosiddetti "musei multimediali", videoteche, o centri audiovisivi in cui trovano giusta collocazione tutte quelle manifestazioni medialità che vanno dall'esposizione dei risultati espressivi dei principali canali

di comunicazione di massa come cinema, fotografia, video, etc. alla proiezione su megaschermi di programmi televisivi altamente spettacolari.

Va infine considerata la possibilità futura, che il progresso, specie in campo informatico, conduca alla scomparsa del museo come struttura fisica realmente esistente e fruibile, a favore di un'esperienza virtuale dei suoi spazi e delle sue collezioni, un viaggio senza confini attraverso internet.

Anche se la realtà, è ancora molto distante da quest'ultima possibilità. Infatti gli edifici per i musei hanno assunto all'interno dei piani di trasformazione delle maggiori città mondiali un ruolo fondamentale, come elementi promotori di ampi interventi di riassetto e riqualificazione dei centri urbani, con la conseguenza, di aver favorito l'attività di illustri architetti contemporanei.

Il museo è stato definito "la nuova cattedrale della nostra epoca" proprio per la sua funzione polarizzante sia per la sua collocazione strategica all'interno del contesto urbano, sia per il suo ruolo di "contenitore di eventi" che attrae e promuove e assicura, il circuito delle comunicazioni di massa.

Al di là, delle trasformazioni dell'istituzione del museo sia dal punto di vista tipologico che concettuale, possiamo dire che una delle maggiori trasformazioni subite dal museo contemporaneo rispetto al più tradizionale museo ottocentesco, è connessa al modo di concepire il museo non più solo come luogo di cultura, ma come una specie di "condensatore sociale" dove si fondono insieme; arte, mercato e servizi per lo svago ed il tempo libero.

Questo aspetto, unitamente al significato determinante assunto dall'edificio nell'ambito del tessuto urbano, ha portato anche l'architettura del museo, in linea con le tendenze linguistiche più recenti, al primato dell'immagine rispetto ai contenuti normalmente espressi da un manufatto. Un'immagine che si presenta allo stesso modo di qualsiasi altra forma di comunicazione di massa, facendo leva sul potere di presa e sull'istantaneità del messaggio che rinvia solo alla configurazione, alla forma dell'edificio.

In tal senso, basti pensare al Museo di San Francisco di Mario Botta, che nel suo isolamento risulta perfettamente congruente con l'inquietante e straordinario scenario circostante; o ancora al Museo della Città a Groningen di Alessandro e Francesco Mendini, in cui lo scarto tra la movimentata configurazione esterna dei volumi e l'assialità e la simmetria della pianta alludono alla nuova concezione assunta dal museo a scala urbana: non più statico contenitore di opere d'arte, ma luogo della rappresentazione di un grande spettacolo di intrattenimento

collettivo; o anche al Fredrick R. Weinsman Art Meseum nell'Università del Minnesota di F. O. Ghery & Associates, dove la scenografica ed articolata composizione del contenitore esterno sembra negare qualsiasi differenza tra la dimensione estetica dell'architettura e quella della scultura.

“Una delle caratteristiche emergenti e diffuse alle architetture per musei contemporanei è, infatti, la non corrispondenza, il divario tra contenuto e contenitore, tra lo spazio interno dell'edificio e la sua configurazione esterna a cui è affidata l'emissione istantanea di un informazione che non rimanda ad significato o all'uso come nella modernità, ma solo a se stessa. La non corrispondenza tra la facciata e l'interno e la cura posta sull'immagine esterna dell'edificio, più che la definizione di un tipo completamente nuovo, hanno favorito l'adozione di modelli di riferimento già consolidati:

- l'impianto statico e monumentale di matrice ottocentesca;
- il concetto di museo Moderno, come spazio strutturato secondo un percorso dinamico, sviluppato da Le Corbusier nel museo mondiale e in quello a crescita illimitata, negli anni trenta, e ripreso da Wright nel Guggenheim Museum di New York e da Richard Meier nell'High Museum di Atlanta.
- L'altro modello moderno di spazio fluido e continuo, magistralmente espresso da Mies van der Rohe nel Padiglione di Barcellona, reinterpretato come spazio come spazio isotropo e altamente flessibile da Louis Kahn nella Art Gallery di Yale;
- Il modello anni ottanta di museo come elemento urbano, messo a punto da James Stirling a Dusseldorf e a Stoccarda;
- Il riuso di grandi fabbriche dismesse, alla ricerca di una sorta di “monumentalità ritrovata”, da un lato e la costruzione di vere e proprie città- museo” come la Villette con la nuova Città della musica di Christian de Portzampach, dall'altro, tra le tendenze più recenti”.⁸

Questi esempi, tutti allo stesso modo validi e soggetti di reinterpretazioni, sono presenti nei musei odierni, rafforzando la tendenza al pluralismo e alla contemporanea esistenza di forme espressive, a volte, tra loro in contrasto, che caratterizzano la nostra epoca. Possiamo affermare che non esiste un modello di museo consolidato a cui l'architettura contemporanea fa riferimento.

⁸ M. Vaudetti, Edilizia per la cultura biblioteche e musei, UTET, p. 170.

Musei “palazzo” discendenti da Schinkel e da Soane, città della scienza e parchi tecnologici, luoghi per le collezioni d’arte tradizionali e spazi museo a scala territoriale, musei interattivi che coinvolgono l’ambiente circostante e i fruitori e musei multimediali, contribuiscono insieme a delineare gli orientamenti della cultura del museo dei nostri giorni.

A dimostrare la diversificazione, nel linguaggio architettonico attuale bastano alcuni esempi: Aldo Rossi a Maastricht, propone un museo di medie dimensioni con un impianto palesemente riconducibile a quello classico. Alcuni volumi tra cui la grande cupola in metallo posta in posizione assiale con il percorso e l’ingresso centrale, sono significativi della volontà di collocare l’architettura in posizione emergente rispetto al contesto urbano. Volontà che è espressa attraverso l’uso di elementi tipici dell’architettura museale: il percorso assiale illuminato dall’alto, la rotonda e la collocazione delle sale espositive in modo regolare nelle ali dell’edificio. Il risultato è un’immagine di grande chiarezza, determinata dalla comunicatività di pochi elementi chiari e leggibili. L’architettura museale, è indipendente dalle opere che ospiterà, è un museo già di per se. Non vi è nessuna relazione tra l’edificio e le collezioni che vi saranno esposte. Il museo è concepito del tutto indipendente dalle opere da esporre, pur garantendo alcune imprescindibili condizioni: un percorso semplice e ben distribuito attraverso un impianto lineare e la massima fruizione degli oggetti esposti attraverso una ottimale illuminazione delle sale.

Mentre di impostazione diametralmente opposta, e cioè, corrispondenza tra contenuto e contenitore, è la Fondazione Mirò a Palma De Mallorca di Rafael Moneo. Dove l’architetto tenta una trasposizione dell’opera del pittore, attraverso la progettazione di uno spazio dinamico che sfugge alla logica della regolarità e del parallelismo, per dar vita a situazioni sempre ed esperienze sempre nuove e uniche, in pieno rispetto dello spirito dell’opera di Mirò. Oltre alla disposizione degli spazi, anche l’illuminazione contribuisce al generare queste sensazioni. Infatti la luce zenitale, penetra attraverso piccole fessure opportunamente disposte nella superficie muraria. Il Museo la cui pianta è molto articolata a forma di stella, interagisce con il contesto in cui è realizzato, facendo parte della collazione che ospita. Mentre lo stesso Moneo nel Centro Culturale nel Massachusets, realizzato in collaborazione con lo studio Payette Associates, approda ad un risultato differente. Una scatola chiusa, una specie di contenitore neutro che, adattandosi alle diverse esigenze funzionali della collezione, procura alle opere esposte al suo interno il maggior risalto possibile.

Emblematico esempio di come sia possibile la totale corrispondenza tra museo e collezione, invece, è realizzata da Arata Isozaki nel Museo di Arte Contemporanea a Nagi in Giappone. In questo caso, a sottolineare l'assoluta uguaglianza tra museo e collezione, è l'opera d'arte che viene concepita in funzione dello spazio architettonico che l'andrà ad ospitare. In pratica il risultato è del tutto "schizofrenico" come lo stesso autore lo definisce, una grande messa in scena che coinvolge in modo del tutto nuovo e particolare il visitatore, l'opera d'arte, l'architettura e la natura circostante.

Un equilibrio controllato e misurato del tutto in contrapposizione all'impeto di Isozaki, invece si può riconoscere nell'opera di Tadao Ando, nel Museo della Letteratura a Himeji e nel Museo Archeologico a Kumamoto. Sia nel primo che nel secondo museo, incidono in maniera predominante sulle scelte compositive delle due architetture, le particolari caratteristiche dell'ambiente circostante, piuttosto che la corrispondenza tra contenuto e contenitore, risolta in entrambi i casi con un'unica grande sala. A Kumamoto, l'edificio si mette a confronto con i tumuli antichi riportati alla luce. Un percorso che partendo dall'esterno porta alla sala dove sono esposti i ritrovamenti dei sepolcri, in cui il visitatore è coinvolto in un percorso, un viaggio, dove ogni nuovo elemento architettonico, i muri, le scale, i percorsi d'acqua, partecipa delle scoperte archeologiche del sito. A Himeji, assistiamo ad una perfetta integrazione tra sale espositive e paesaggio, attraverso la composizione attenta di forme geometriche differenti slittate e ruotate in successione – il volume cilindrico e i due elementi a pianta quadrata. Una continuità tra spazi esterni ed interni, ottenuta attraverso tagli delle superfici murarie, alle sottili e ben proporzionate feritoie attraverso le quali è possibile godere delle viste migliori della natura che circonda l'edificio.

Lo stessa interazione tra paesaggio naturale ed architettura la si ritrova anche nel Museo d'Arte e Centro di Ricerche Storiche a Laraime, di Antoine Predock . In questo caso il progettista, che è un paesaggista oltre ad essere architetto, attribuisce all'architettura il ruolo di emergenza simbolica all'interno del campus universitario, realizzando un monumento astratto che si misura con l'ambiente naturale che lo circonda attraverso sottili riferimenti sia alle condizioni naturali che alle tradizioni costruttive del posto.

Sempre rapportato al contesto , ma in questo caso non in riferimento alla natura, ma alla città, è il filo conduttore del Museo storico di Baden di Wilfrid e Katharina Steib. Una costruzione dalla composizione molto semplice che si rifà alle costruzioni sorte spontaneamente lungo il fiume e si configura come elemento conclusivo di un percorso mette insieme tre elementi

dell'antico tessuto: il centro della città, il ponte di legno e il castello. L'unica grande sala all'interno, a pianta semiellittica si caratterizza per la grande vetrata che si affaccia sul fiume, mettendo a confronto le opere contenute all'interno con il contesto esterno della città.

Molti altri sarebbero i musei realizzati negli ultimi anni da prendere in considerazione per questo studio, ma tralasciandoli per ovvi motivi, merita una menzione l'esempio del tutto particolare del Museo dell'Olocausto a Washington in cui senza dubbio il particolarità del tema a cui è dedicato e degli oggetti da esporre, hanno condizionato le scelte nella progettazione. Il risultato è imponente e compatto, con un immagine forte, che spinge alla riflessione su quello che sicuramente può essere definita la più grande delle tragedie dell'umanità, rievocando nei suoi spazi un complesso di intreccio di immagini e simboli.

Capitolo 2

Il Progetto

2.1_ Analisi delle collezioni Geologiche e Storiche dell'APAT

L'intera collezione custodita oggi dall'APAT rappresenta un immenso patrimonio storico e culturale di importanza internazionale oltre che di notevole interesse scientifico. Da un punto di vista strettamente tematico questa può essere schematizzata in tre grandi aree tematiche, che nell'ipotesi di una schematizzazione museale potrebbe essere sintetizzate in tre percorsi tematici principali:

- percorsi Paleontologico
- percorsi Litomineralogici
- Rilievi Geologici
-

All'interno di ogni area tematica generale, vengono individuate delle sottostrutture tematiche di interesse specifico, sia da un punto di vista storico oltre che scientifico, che vanno individuate e conservate come collezioni individuabili all'interno di uno specifico percorso di esposizione e di individuazione.

Dall'analisi della struttura della collezione per periodo storico, catalogazione e acquisizione dei reperti, raggruppamenti per collezioni precedenti individuabili in precisi periodi storici, ne deriva una struttura fortemente ramificata per ogni percorso tematico, che può essere sintetizzato nel seguente schema generale per area tematica:



Lo schema sintetizza attraverso le tre aree tematiche principali l'articolazione dell'intera collezione Geologica e storica custodita attualmente dall'APAT evidenziando il numero totale di reperti per ogni raggruppamento di collezione.

Sintesi del numero di reperti per percorso tematico generale:

| AREA TEMATICA | NUMERO TOTALE DI REPERTI |
|---------------------------|--------------------------|
| Percorsi Paleontologico | 100.000 |
| Percorsi Litomineralogici | 55.000 |
| Rilievi Geologici | 17 plastici geologici |

Un numero tanto elevato di reperti mette subito in evidenza la complessità culturale e scientifica di un patrimonio storico di notevole complessità e allo stesso tempo le difficoltà di una organizzazione funzionale della fruizione di questo immenso patrimonio per scopi divulgativi, di conoscenza ma soprattutto di studio da parte di tecnici nell'ambito dello specifico settore tematico. Nasce da questa semplice considerazione l'idea stessa di una organizzazione funzionale di museo che possa raccogliere nella sua totalità questo patrimonio storico e culturale per renderlo fruibile da parte della collettività, essendo patrimonio della conoscenza geologica, paleontologica, perlopiù di provenienza italiana, che coprono un arco di tempo di 570 milioni di anni, dal Paleozoico al Quaternario e che raccontano dalle origini ad oggi la storia paleontologica del nostro paese.

2.2_ Ipotesi di organizzazione dei reperti e dimensionamento di massima delle sale

Attraverso l'individuazione e il raggruppamento delle collezioni per aree tematiche che presentano affinità storiche o per la natura stessa sei reperti sono individuabili tre aree tematiche generali che nell'ipotesi di una organizzazione schematica di esposizione museale di tipo scientifico rappresentano rispettivamente tre filoni di percorsi espositivi principali, in base al tipo di interesse del fruitore e all'organizzazione sistematica dei reperti.

All'interno di ogni percorso espositivo principale, sono individuabili dei percorsi secondari corrispondenti rispettivamente alle collezioni tematiche, meglio evidenziate nello schema di organizzazione dei percorsi espositivi.

In base al numero di reperti da esporre per ogni filone tematico è stato sviluppato una ipotesi di dimensionamento di massima delle sale espositive, in relazione non solo al numero dei reperti, ma anche in considerazione delle dimensioni stesse dei reperti da esporre e dei sistemi di bacheche espositive idonee ad una corretta collocazione all'interno delle sale e percezione da parte dei fruitori del museo.

In tal senso sono stati schematicamente suddivisi i reperti in tre categorie principali in relazione alle caratteristiche dimensionali, alla serialità dimensionale, al numero dei pezzi, alla necessità di raffronto comparato dei reperti.

E' stato quindi proposto in relazione alle caratteristiche intrinseche del reperto e alla percezione ipotizzata da parte del visitatore, rispettivamente tre differenti sistemi di "bacheca" espositiva:

pareti espositive (dimensioni standard 40x100 cm circa affiancabili)

esposizione su piedistalli isolati (dimensione in relazione al reperto da esporre)

espositori verticali o orizzontali per i plastici (dimensione variabile in relazione al reperto da collocare)

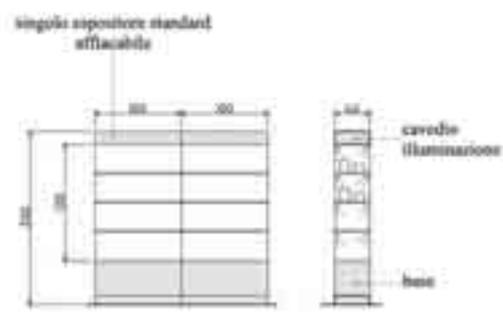


Una simile schematizzazione, sebbene può apparire riduttiva, risulta molto utile per poter effettuare un dimensionamento di massima delle sale espositive per ogni singola area tematica principale, in relazione al numero dei pezzi da esporre e al sistema di espositore da utilizzare.

Sintesi del sistema espositivo utilizzato per ogni percorso tematico principale

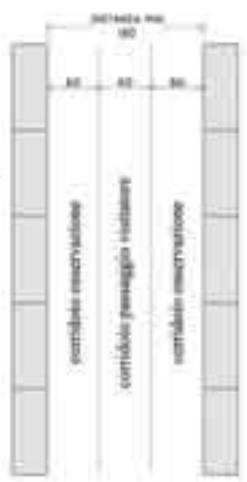
| AREA TEMATICA | SISTEMA ESPOSITIVO IPOTIZZATO |
|---------------------------|-------------------------------|
| Percorsi Paleontologico | a parete espositiva |
| Percorsi Litomineralogici | a vetrine orizzontale |
| Rilievi Geologici | a parete – a leggio inclinato |

SCHEMA IPOTESI SISTEMAZIONE DEI REPERTI
 Area Paleontologica - Sistema a bacheca: "parete espositiva"



capacità di ogni espositore
 (dimensioni ripiani 0.40 x 1.00 m)
 dimensioni tipo dei campioni esposti = piccola
 (15 cm circa)

circa 10 campioni per ripiano
 4 ripiani
 totale singolo espositore=40 pezzi esposti



Schema distributivo planimetrico "parete espositiva"

DIMENSIONAMENTO DI MASSIMA
 sale espositive:

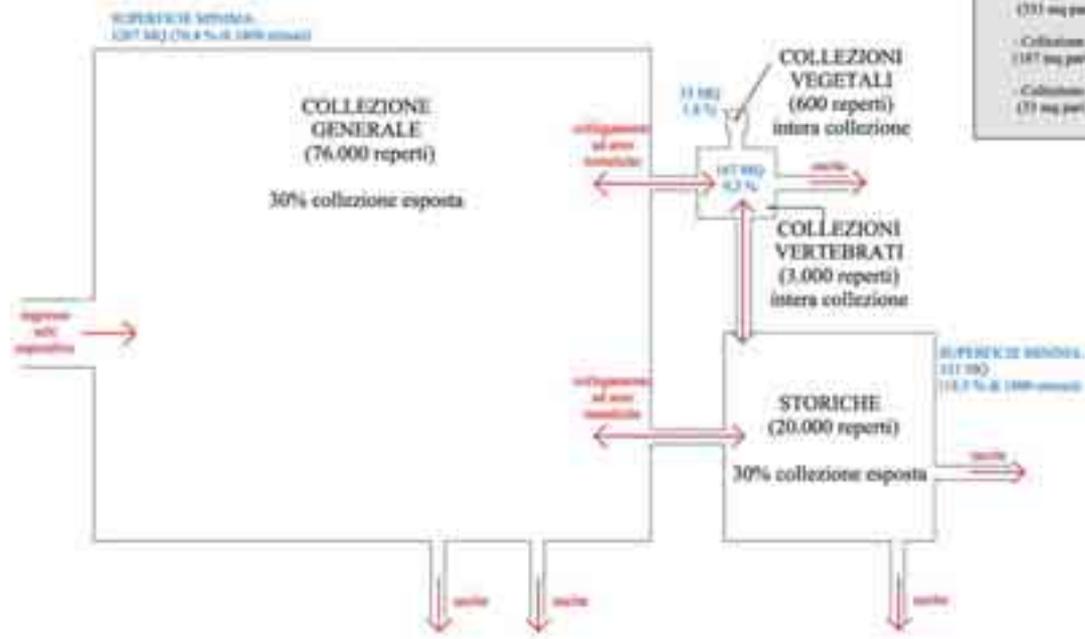
In considerazione del numero elevato dei campioni facenti parte delle collezioni Area Paleontologica dell'APAT, per un totale di circa 100.000 pezzi, per le più di ridotte dimensioni, presupponendo di poter esporre almeno il 30% dei reperti più significativi da un punto di vista storico e culturale, solo per l'Area Paleontologica è stato calcolato un numero di reperti destinato alla fruizione pubblica pari a circa 30.000 reperti.

Il resto della collezione, almeno in questa fase, viene ipotizzata venga conservata e catalogata in appositi depositi, con fruizione organizzata da parte di studiosi e tecnici del settore.

Da un calcolo di massima per poter esporre circa il 30% di tutta la collezione dell'Area Paleontologica in scaffali a "parete espositiva" occorrerebbero circa 750 espositori standard (dimensioni 40x100 cm di altezza di circa 2 metri), per un totale di circa 750 metri di parete espositiva, considerando uno spazio minimo di corridoio espositivo (1,20 m) per lato: 750x2,40=1800 mq

SUPERFICIE MINIMA
 sale espositive: 1800 mq

AREA PALEONTOLOGICA
 Schema distributivo dei 4 percorsi tematici e dimensionamento

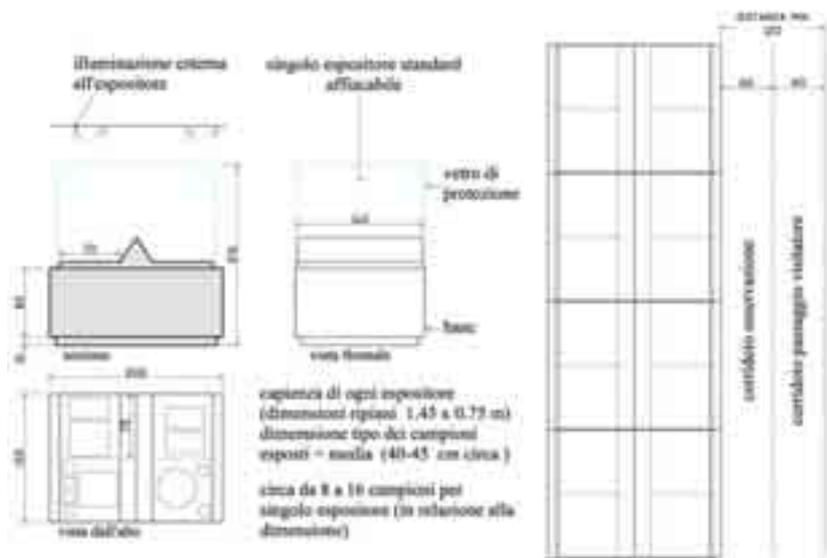


AREA PALEONTOLOGICA
 superficie totale stimata: 1800 mq

- Collezione generale (1.247 mq pari al 70,4%)
- Collezione storica (111 mq pari al 6,2%)
- Collezione vertebrati (107 mq pari al 0,6%)
- Collezione invertebrati (187 mq pari al 1,0%)

SCHEMA IPOTESI SISTEMAZIONE DEI REPERTI

Area Litomineralogica sistemazione in "vetrine orizzontali"



DIMENSIONAMENTO DI MASSIMA: sale espositive

In considerazione del numero elevato dei campioni facenti parte delle collezioni Area Litomineralogica dell'APAT, per un totale di circa 55.000 pezzi, per lo più di medie dimensioni, presupponendo di poter esporre almeno il 30% dei reperti più significativi da un punto di vista storico e culturale, solo per l'Area Litomineralogica è stato calcolato un numero di reperti destinato alla fruizione pubblica pari a circa 16.500 reperti.

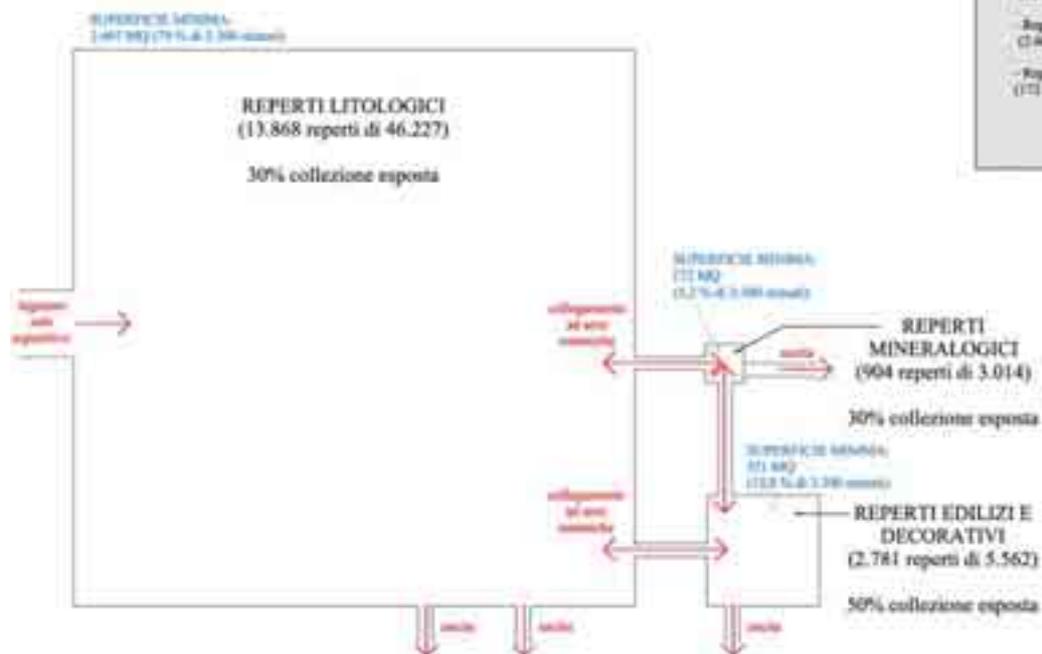
Il resto della collezione, almeno in questa fase, viene ipotizzata venga conservata in appositi depositi, con fruizione limitata ai soli tecnici del settore.

Da un calcolo di massima per poter esporre circa il 30% di tutta la collezione dell'Area Paleontologica in scaffali a "vetrine orizzontali" occorrerebbero circa 1.375 espositori standard (dimensioni 150x200 cm) di altezza di circa 2,10 metri, per un totale di circa 2062 metri di parete espositiva, considerando uno spazio minimo di corridoio espositivo (1,20 m) per lato: 1.375x2,40=3.300 mq

SUPERFICIE MINIMA
sale espositive: 3.300 MQ

AREA LITOMINERALOGICA

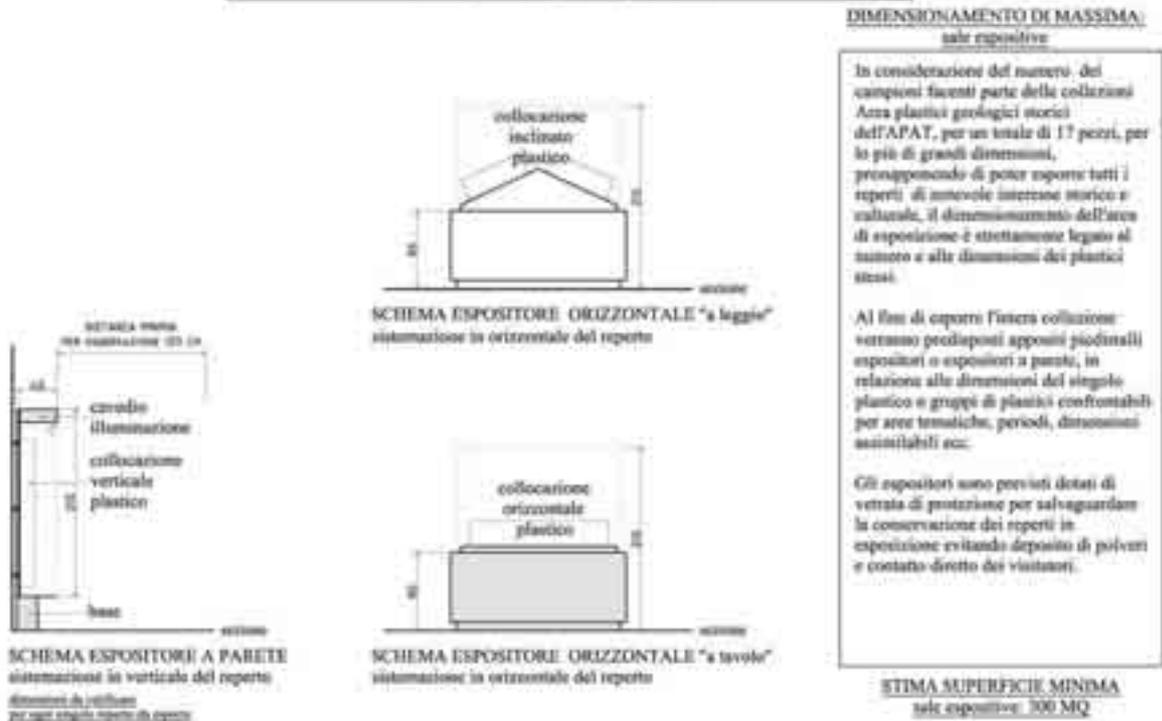
Schema distributivo dei 3 percorsi tematici e dimensionamento



AREA LITOMINERALOGICA
superficie totale stimata: 3.300 mq

- Edilizi e decorativi (171 mq pari al 5,2%)
- Reperti litologici (1.467 mq pari al 44,7%)
- Reperti mineralogici (171 mq pari al 5,2%)

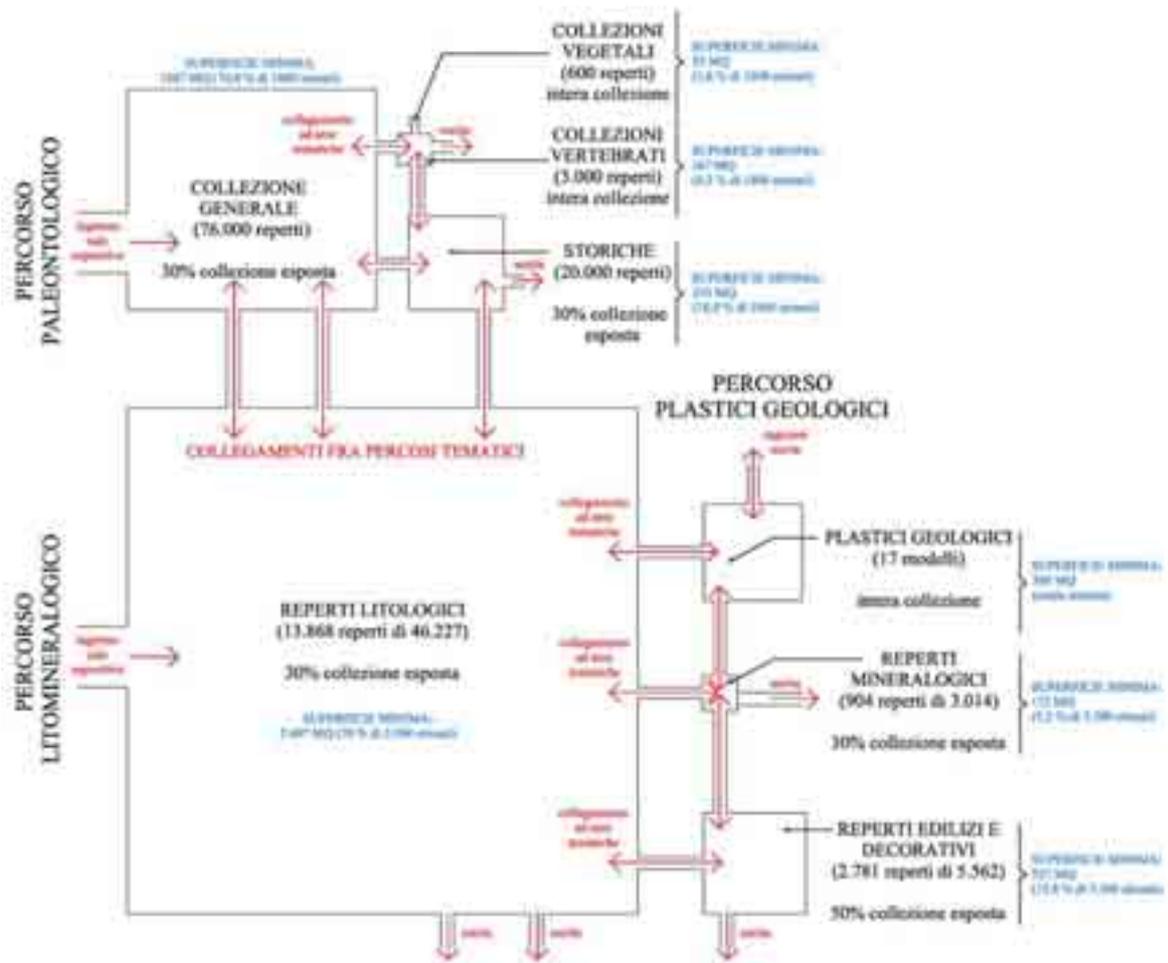
SCHEMA IPOTESI SISTEMAZIONE DEI PLASTICI
Area plastici geologici storici



Schema sintetico delle superfici minime da destinarsi a esposizione scientifica permanente dei reperti più rappresentativi dell'intera collezione dell'APAT

| AREA TEMATICA | SUPERFICIE ESPOSITIVA MINIMA |
|--|-------------------------------------|
| Percorsi Paleontologico | 1800 mq (30% dei reperti) |
| Percorsi Litomineralogici | 3300 mq (30% dei reperti) |
| Rilievi Geologici | 300 mq (intera collezione) |
| Totale superficie sale espositive | 5400 mq |

Lo schema sintetizza il dimensionamento di massima delle sale espositive. La superficie stimata rappresenta quella strettamente necessaria alla parte espositiva, considerando l'ingombro degli espositori e i percorsi minimi di distribuzione in relazione alla corretta percezione dei reperti contenuti nelle bacheche. Non è stata presa in esame nella stima di massima l'incidenza di superficie derivante da spazi di servizio, accoglienza, deposito necessari al corretto funzionamento di un museo, che non verranno valutati in questa specifica sede in quanto rappresentano lo sviluppo successivo di un progetto museale nella sua interezza.



Schema generale delle sale espositive dei tre percorsi tematici principali e collezioni specifiche

2.3_ L'idea progettuale – Il progetto di un itinerario museale per le collezioni geologiche e storiche dell'APAT

Dall'analisi del numero dei pezzi dell'intera collezione geologica e storica dell'APAT è stato delineato uno schema sintetico di schede al fine di individuare lo spazio necessario per la realizzazione di un museo che potesse contenere nella quasi totale interezza la collezione geologica e storica dell'APAT.

Il dimensionamento è stato stimato in relazione al numero totale dei reperti da esporre e alla tipologia degli espositori ipotizzati in relazione alla natura, caratteristiche e dimensione dei reperti.

Lo schema generale evidenzia, attraverso la lettura della stima delle superfici necessarie per la sistemazione dei reperti in sale espositive, quanto la realizzazione di un futuro Museo Paleontologico e Litomineralogico che possa esporre l'intera collezione dovrà avere caratteristiche di un museo scientifico di notevoli dimensioni.

L'organizzazione di un museo di questo tipo, per la sua complessità di aspetti, prescinde da questo studio specifico di analisi.

L'esigenza di poter esporre la parte più rappresentativa dei reperti delle tre principali aree tematiche facenti parte della collezione dell'APAT, ha fatto ipotizzare la realizzazione di un Museo "provvisorio" all'interno della sede romana dell'APAT in via Curtatone, attraverso la riorganizzazione degli spazi già destinati a esposizione e l'ampliamento dell'area a destinazione museale dotandola di servizi più idonei ad uno spazio espositivo aperto al pubblico anche attraverso la dotazione di sistemi multimediali di informazione per i visitatori.

Sebbene ipotizzato come un museo "parziale e provvisorio" l'articolazione dello schema di progetto vuole mettere in evidenza un serie di specificità nella organizzazione e articolazione di un moderno spazio museale e vuole essere una occasione di riflessione sulla organizzazione di un auspicabile Museo Paleontologico a carattere scientifico che possa dare degna collocazione ad un patrimonio tanto cospicuo e importante da un punto di vista storico, scientifico e culturale per il nostro paese.

2.4_ L'articolazione degli spazi del Nuovo Museo dell'APAT

Il Progetto

L'area espositiva del Nuovo Museo è stata individuata, all'interno della sede APAT, al piano terreno negli attuali spazi adibiti a esposizione e al piano primo, in parte negli stessi spazi già destinati a questa finalità e in parte in ambienti adiacenti, in modo da aumentare la superficie destinata a esposizione dotando il Nuovo Museo di una serie di servizi funzionali che non erano stati previsti per la natura stessa di provvisorietà di questo spazio espositivo.

Attraverso questo intervento, seppur ricalcando la stessa idea di provvisorietà per il quale l'attuale spazio espositivo è nato, vuole essere una riflessione sulle nuove tecniche di comunicazione di una struttura museale moderna.

Al piano terra l'area destinata all'esposizione sostanzialmente ricalca, anche per ragioni funzionali e di disponibilità di spazio all'interno della sede dell'APAT, la stessa superficie già destinata a tale scopo. Ma da un punto di vista concettuale si è cercato di fare un ragionamento non solo sullo spazio "fisico" a disposizione, ma ponendo l'attenzione sul concetto di spazio concettuale, che i mezzi di comunicazione di una moderna tecnologia possono offrire.

COLLOCAZIONE DEL MUSEO

ALL'INTERNO DELLA SEDE DELL'APAT

EDIFICIO DELL'APAT
Via Curtatone
pianta piano terra



area sede Apat

area museo

area non facente parte dell'Apat

COLLOCAZIONE DEL MUSEO

ALL'INTERNO DELLA SEDE DELL' APAT

EDIFICIO DELL'APAT
Via Curtatone
pianta piano primo

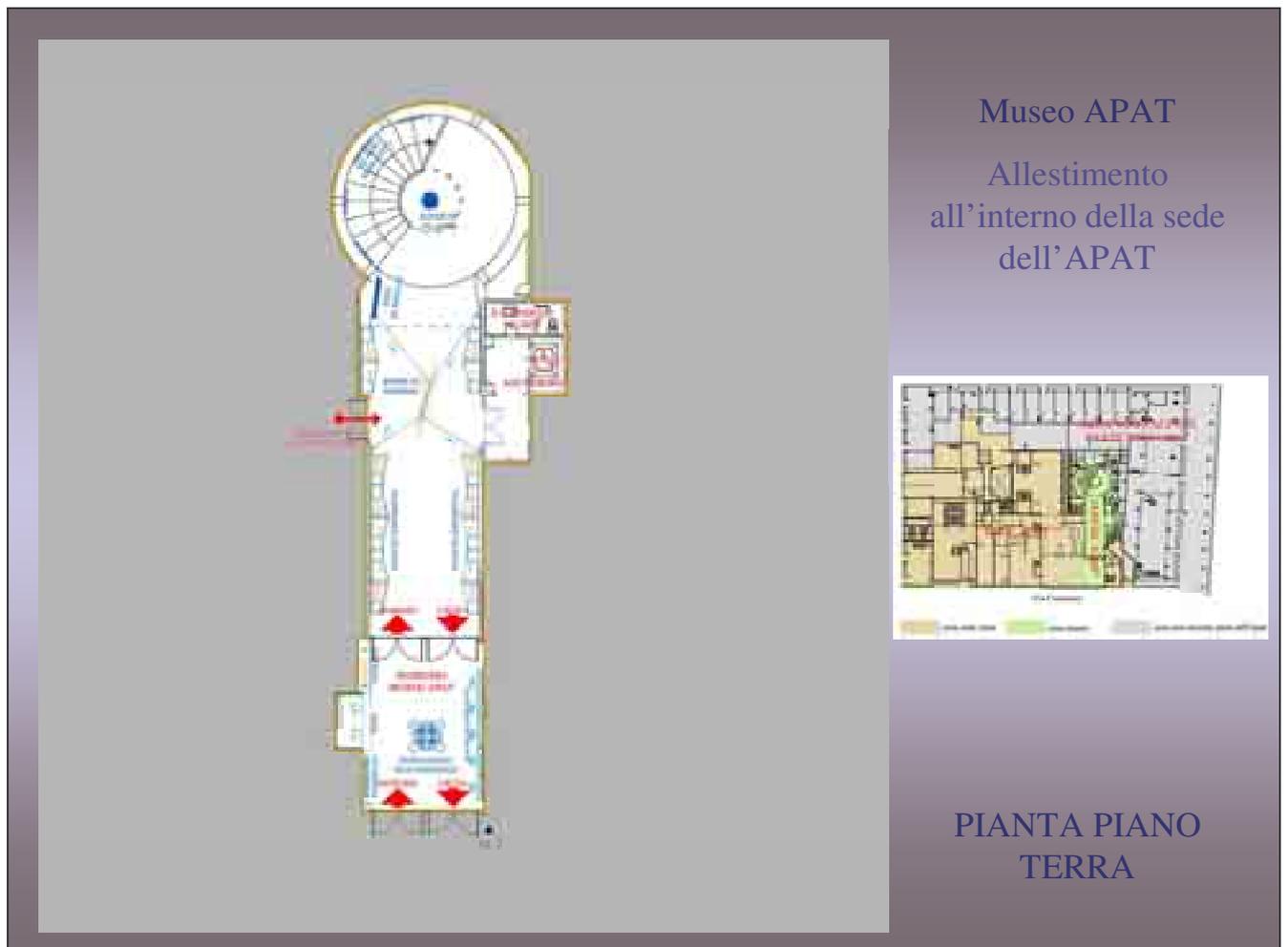


Via Curtatone

area sede Apat area museo

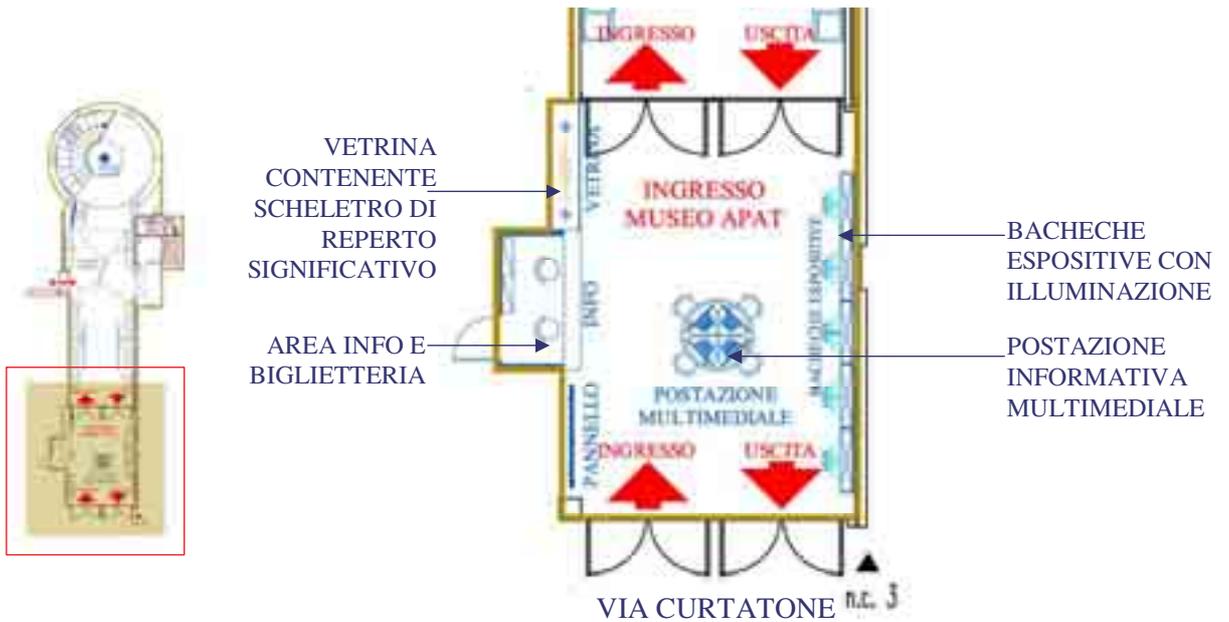
Di fatto la riorganizzazione dello spazio espositivo per il Nuovo Museo dell'APAT, vuole essere una riflessione mirata al racconto di un percorso di conoscenza dei reperti delle collezioni, attraverso non solo la visione diretta degli oggetti esposti, ma anche e maggiormente attraverso la visione di tutti gli altri che non trovano posto materialmente all'interno delle sale espositive.

Su questo concetto è stata progettata la galleria al piano terra, che fa da ingresso al museo, una sorta di tunnel multimediale in cui la conoscenza deve avvenire non solo attraverso la visione diretta dei reperti, ma anche tramite schermi di proiezione, postazioni multimediali, che affiancano i reperti esposti.



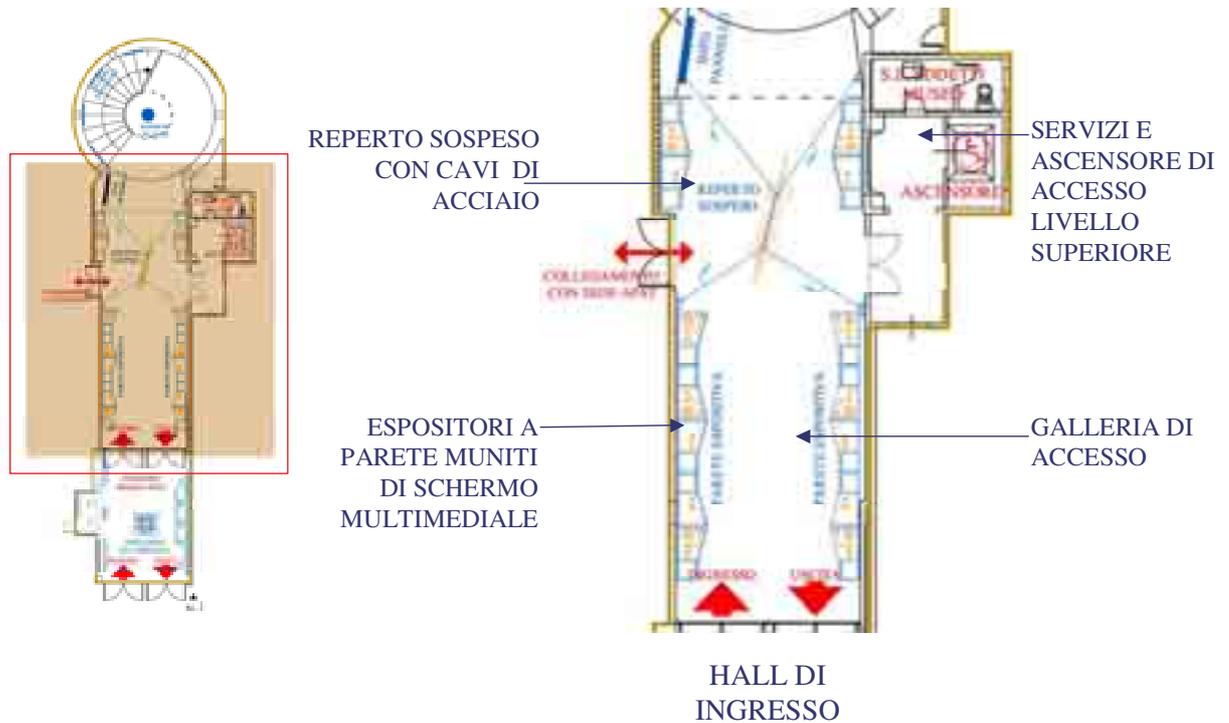
Museo Paleontologico e Litomineralogico dell' APAT

LA HALL DI INGRESSO



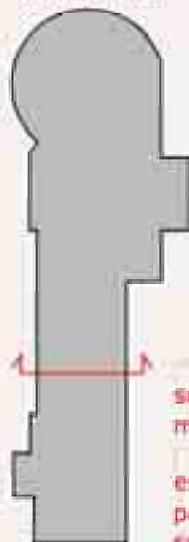
Museo Paleontologico e litomineralogico dell' APAT

GALLERIA DI INGRESSO



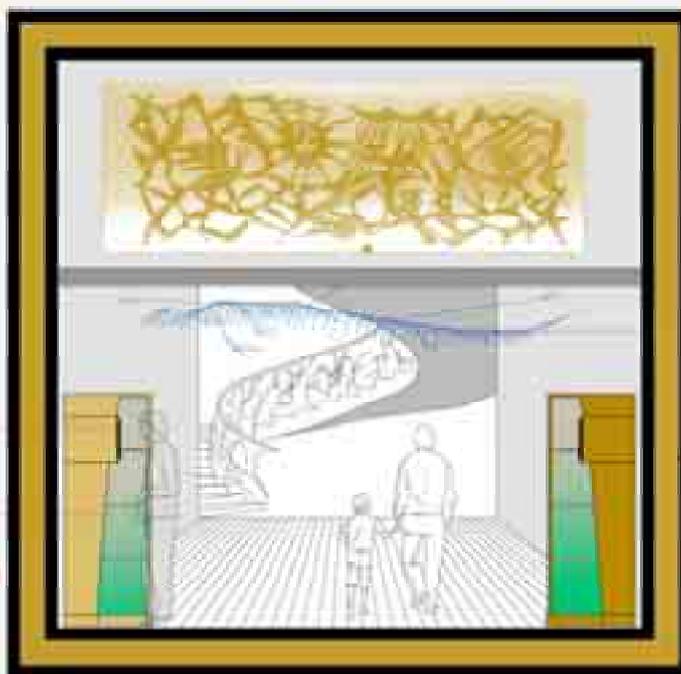
Le pareti espositive ai lati della galleria di ingresso sono state concepite ad andamento sinusoidale e alternano bacheche espositive con reperti in esposizione e schermi interattivi computerizzati con cui il visitatore può interagire, attraverso la visione, l'ascolto, la possibilità di approfondire e deviare la conoscenza dal reperto che sta osservando al confronto con altri reperti "virtuali" non esposti ma che in tal senso diventano accessibili, visionabili e confrontabili.

schema pianta museo
piano terra



schermo info
multimediale

espositore a
parete munito di
schermo di
informazione

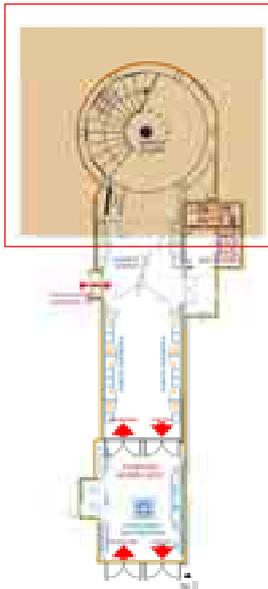


reperito di
scheletro
sospeso con
cavi in acciaio
di grande
effetto
scenografico
lungo la
galleria di
ingresso

SEZIONE SULLA GALLERIA
DI INGRESSO

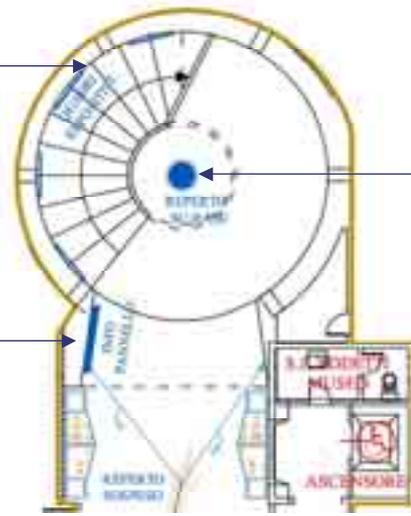
Museo Paleontologico e litomineralogico dell' APAT

LA SCALA DI ACCESSO (disegno Ing. Nervi)



SCHERMI
ESPOSITIVI
MULTIMEDIALI
COLLOCATI
LUNGO LE PARETI
DELLA SCALA

PANNELLO
INFORMATIVO
VISITA MUSEO

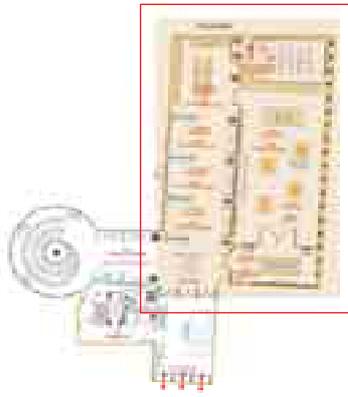


REPERTO DI
BUSTO DELLA
COLLEZIONE
OGGETTI
DECORATIVI

GALLERIA

Museo Paleontologico e litomineralogico APAT

SALE ESPOSITIVE livello primo



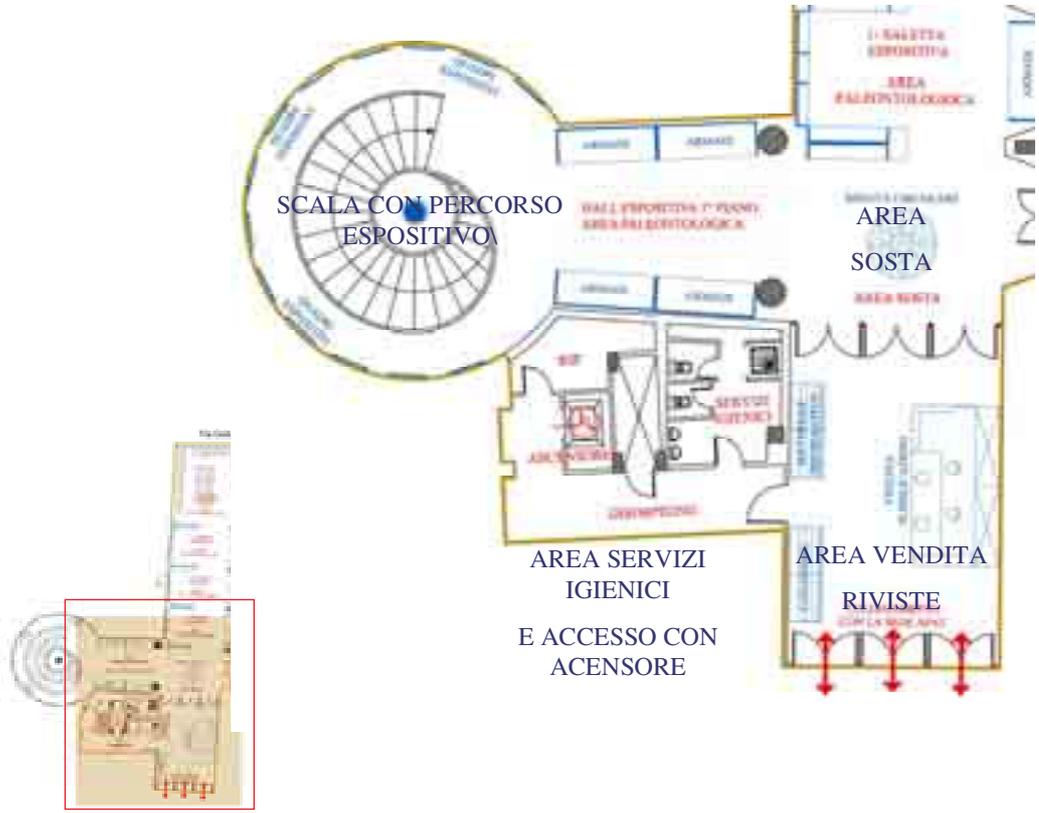
LEGENDA ESPOSITORI

| | |
|--|--|
| | espositore verticale utilizzato come separazione |
| | espositore orizzontale tavolo |
| | espositore orizzontale tavolo |
| | espositore verticale tavolo a parete |



Museo Paleontologico e litomineralogico APAT

SERVIZI - livello primo



Conclusioni

Lo spazio espositivo del nuovo Museo dell'APAT ha come finalità la riorganizzazione funzionale dello spazio già esistente all'interno delle sede dell'APAT, destinato all'esposizione dei reperti più significativi dell'intera collezione museale, mancando al momento la possibilità di poter esporre in modo sistematico tutti i reperti in un Museo scientifico di grandi dimensioni che possa accogliere nella loro interezza i reperti delle numerose collezioni Paleontologiche, Mineralogiche e Geologiche.

È stato ipotizzata a conclusione di questa ricerca una proposta di nuovo allestimento dell'attuale area espositiva, che ha come obiettivo la possibilità di permettere di poter visionare, da parte del pubblico, non solo di studiosi del settore, i reperti più significativi delle collezioni, attraverso un percorso museale anche multimediale di visione dei reperti.

Attraverso questo intervento, seppur ricalcando la stessa idea di provvisorietà per il quale l'attuale spazio espositivo è nato, vuole essere una riflessione sulle nuove tecniche di comunicazione di una struttura museale moderna.

Al piano terra l'area destinata all'esposizione sostanzialmente ricalca, anche per ragioni funzionali e di disponibilità di spazio all'interno della sede dell'APAT, la stessa superficie già destinata a tale scopo. Ma da un punto di vista concettuale si è cercato di fare un ragionamento non solo sullo spazio "fisico" a disposizione, ma ponendo l'attenzione sul concetto di spazio concettuale, che i mezzi di comunicazione di una moderna tecnologia possono offrire.

L'idea è quella, in considerazione del ridotto spazio a disposizione se rapportata al numero elevatissimo di reperti delle collezioni, di "allargare" lo spazio attraverso l'uso della tecnologia informatica, multimediale.

Il concetto di "museo virtuale" che in parte è già un progetto che l'APAT ha già intrapreso. Di fatto la riorganizzazione dello spazio espositivo per il Nuovo Museo dell'APAT, vuole essere una riflessione mirata al racconto di un percorso di conoscenza dei reperti delle collezioni, attraverso non solo la visione diretta degli oggetti esposti, ma anche e maggiormente attraverso la visione di tutti gli altri che non trovano posto materialmente all'interno delle sale espositive. Questo può avvenire grazie alla proiezione di immagini, alla consultazione tramite postazioni multimediali, alla ricostruzione tridimensionale computerizzata di spazi "virtuali" che possano

proiettare il visitatore in un viaggio di conoscenza, che grazie alle moderne tecnologie possa dilatarsi nel tempo e nello spazio.

Su questo concetto è stato riorganizzato l'area del Museo esistente all'interno dell'APAT, ponendo le basi per una riflessione sul concetto di spazio museale, auspicabile nella definizione di un futuro museo scientifico di grandi dimensioni che possa accogliere le numerose collezioni dell'APAT. Uno spazio espositivo concepito come spazio multimediale "allargato", in cui la conoscenza deve avvenire non solo attraverso la visione diretta dei reperti, ma anche tramite schermi di proiezione, postazioni multimediali, sistemi di interazione che affiancano i reperti esposti, con cui il visitatore può interagire, attraverso la visione, l'ascolto, la possibilità di approfondire e deviare la conoscenza dal reperto che sta osservando al confronto con altri reperti "virtuali" non esposti ma che in tal senso diventano accessibili, visionabili e confrontabili.

Bibliografia

L'elenco riporta le opere principali a cui si è fatto riferimento e su cui è possibile approfondire le tematiche generali e/o gli argomenti più specialistici qui sintetizzati o solo accennati.

AA. VV., Marco Vaudetti - EDILIZIA PER LA CULTURA – MUSEI BIBLIOTECHE - Utet Scienze e tecniche

Sandro Ranellucci - IL PROGETTO PER IL MUSEO - Museum Design- Dei tipografia del Genio Civile – Roma 2007

Irma Arestizabel / Antonio Piva - MUSEI IN TRASFORMAZIONE Prospettive della museologia e della museografia - Mazzotta Editore - 1991

Laurence allégret - MUSEI - edizione italiana a cura di Marco Albini- Tecniche nuove Editore - Milano 1992

Alfredo Forti – ORIENTAMENTI DI MUSEOGRAFIA – Angelo Pontecorboli Editore - Firenze 1998

Josep M. Montaner – NUOVI MUSEI Spazi per l'arte e la cultura – Jaka Book Editore - Spagna 1990

Luca Basso Peressut – MUSEI PER LA SCIENZA – Spazi e luoghi dell'esporre scientifico e tecnico – Libra Edizioni – Milano 1998

Saverio Ciancia – ALLESTIMENTO MUSEALE – Questioni di dettaglio – Clean Edizioni – Napoli 1998

Antonio Piva – LA COSTRUZIONE DEL MUSEO CONTEMPORANEO – Gli spazi della memoria e del lavoro – Jaka Book Editore – Milano 1983

Bianca Alberini, Sandro Bagnoli – SCARPA – Musei ed Esposizioni – Jaka Book editore – Milano 1992