

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 3 - 30 aprile 2011

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 3 - 20 maggio 2011

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi storici e artistici



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

<http://www.unipa.it/tecla>

© 2010 Università degli Studi di Palermo



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 3 - 20 maggio 2011

48 ■ **Simonetta La Barbera**
Presentazione

12 ■ **Carmelo Bajamonte**
L'iter editoriale del "Mercurio siculo o sia collezione enciclopedica di materie, e argomenti relativi alle arti, scienze, e belle lettere" (1818)

26 ■ **Nicoletta Di Bella**
Musica nel "Poliorama pittoresco"

50 ■ **Jolanda Di Natale**
La modernità raggiunta: il rinnovamento della vita musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la nuova stampa periodica specializzata ("La Sicilia musicale" 1894-1910; "L'arte musicale" 1898; la "Rassegna d'arte e teatri" 1922-1936)

86 ■ **Marcella Marrocco**
Stefano Bottari direttore di "Arte antica e moderna" (1958-1966). Note sull'arte meridionale

108 ■ **Monica Preti-Hamard**
"Collage": un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta

180 ■ **Roberta Priori**
"Collage": un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 633.

Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate.

I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLA". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

L'idea di fondo da cui nasce questo progetto editoriale è chiaramente dichiarata nella home page. Essa è rivolta, in modo particolare, ai giovani studiosi che non sempre hanno la possibilità di dare la giusta diffusione ai loro studi.

Infine, un affettuoso ringraziamento ai miei allievi, Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, oggi giovani e validi studiosi, che hanno collaborato con entusiasmo ad ogni fase di realizzazione e che continueranno a farlo anche nel loro ruolo di componenti della segreteria scientifica. Una citazione particolare per Nicoletta Di Bella che con intelligenza e passione ha praticamente realizzato la mia idea di teCLA, e per Roberta Santoro, sempre pronta e disponibile con intelligenza nel suo ruolo di content writer.

Infine, un affettuoso ringraziamento ai miei allievi, Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, oggi giovani e validi studiosi, che hanno collaborato con entusiasmo ad ogni fase di realizzazione e che continueranno a farlo anche nel loro ruolo di om-



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

ponenti della segreteria scientifica. Una citazione particolare per Nicoletta Di Bella che con intelligenza e passione ha praticamente realizzato la mia idea di teCLa, e per Roberta Santoro, sempre pronta e disponibile con intelligenza nel suo ruolo di content writer.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

L'idea di fondo da cui nasce questo progetto editoriale è chiaramente dichiarata nella home page. Essa è rivolta, in modo particolare, ai giovani studiosi che non sempre hanno la possibilità di dare la giusta diffusione ai loro studi.

Infine, un affettuoso ringraziamento ai miei allievi, Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, oggi giovani e validi studiosi, che hanno collaborato con entusiasmo ad ogni fase di realizzazione e che continueranno a farlo anche nel loro ruolo di componenti della segreteria scientifica. Una citazione particolare per Nicoletta Di Bella che con intelligenza e passione ha praticamente realizzato la mia idea di teCLA, e per Roberta Santoro, sempre pronta e disponibile con intelligenza nel suo ruolo di content writer.

Infine, un affettuoso ringraziamento ai miei allievi, Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, oggi giovani e validi studiosi, che hanno collaborato con entusiasmo ad ogni fase di realizzazione e che continueranno a farlo anche nel loro ruolo di om-



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

ponenti della segreteria scientifica. Una citazione particolare per Nicoletta Di Bella che con intelligenza e passione ha praticamente realizzato la mia idea di teCLa, e per Roberta Santoro, sempre pronta e disponibile con intelligenza nel suo ruolo di content writer.



IL MUSEO NEGLI SCRITTI DI GIULIO CARLO ARGAN

di Marcella Marrocco

I musei, il loro allestimento, la loro funzione sociale sono oggetto di studio e di interesse da parte di Giulio Carlo Argan sin dai primi anni della sua attività di critico e di funzionario delle Belle Arti, impegnato, sotto il ministero Bottai, nella tutela del patrimonio artistico¹, ma avranno un ruolo centrale anche negli anni più maturi della sua riflessione critica, quando l'attività di studioso prima, e di politico poi, lo porterà ad occuparsi della città *Gesamtkunstwerk* come oggetto estetico e come soggetto politico. Nella definizione della sua *imago urbis*, di un'estetica urbana che ha i suoi assi portanti nell'identificazione tra storia dell'arte e storia della città, nel riconoscimento di un "sistema urbano"

delle arti fondato sulla prospettiva, e di un valore metaforico dell'immagine urbana, Argan assegnerà un ruolo centrale proprio ai musei, che come luogo di incontro tra istanze storiche e istanze estetiche; ma anche dell'autenticità dell'opera, si pongono a suo parere come spazio didattico privilegiato in cui il cittadino ha la possibilità di educarsi all'esercizio del giudizio di valore che, come sottolinea lo studioso, è atto critico, esercizio di libere scelte, in ultima analisi "atto politico". Musei scuola certo, ma anche nuova scena urbana, nuova piazza, luogo di incontro e di scambio culturale, metafora dei valori della società, nuovo "centro" capace di esercitare sulla città e sulla *civitas* un forte potere seduttivo, assumendo all'interno dello spazio urbano il ruolo un tempo svolto dal tempio, dalla cattedrale, dal palazzo comunale.



Già nel 1938, in occasione di una recensione sul nuovo ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro, Argan individua nella funzione educativa il fine principale del museo, osservando che l'allestimento museografico, mai mero intervento tecnico, si configura

come frutto di giudizio di valore, di atto critico. Il museo è il luogo in cui l'opera viene ricondotta al suo originale valore e torna ad essere testimonianza storica «dei rapporti che possono e devono esserci tra l'arte del passato e l'odierna»². Alla base delle sue considerazioni museografiche espresse tra gli anni Trenta e Cinquanta³ è dunque la ferma convinzione della funzione pedagogica del museo, concepito non solo come luogo in cui si

conservano le opere, ma nel quale soprattutto lo storico, secondo il suo metodo⁴, mette in atto giudizi critici, opera una selezione, che è atto critico, non di manufatti ma appunto di valori.

Pur riconoscendo validità teorica all'analisi di Benjamin⁵, Argan si discosta dalle conclusioni del filosofo tedesco, evidenziando

che le varie penalizzazioni cui l'opera è sottoposta all'interno dei musei, soprattutto l'allontanamento dal luogo per essa pensato e immaginato dall'artista, con la conseguente perdita della funzione sociale originaria, sono una sorta di male necessario in nome della

salvaguardia e della tutela.

Sin da questa prima fase della sua attività di critico e di storico dell'arte Argan dunque riconosce ai musei il ruolo fondamentale di luoghi promotori di cultura, in quanto «luogo di ricerca scientifica e di attività didattiche organizzate»⁶, luogo di educazione collettiva⁷ e centro nevralgico della città moderna, terreno di incontro tra l'arte e la *civitas*, luogo di crescita culturale e civile, naturalmente

deputato alla formazione di tutti coloro che, a vari livelli, si occupano della progettazione della città.

Alla base di quest'idea del museo come scuola⁸, certamente derivata dal pensiero di Read⁹ e da suggestioni che rimandano ad una lettura dell'opera di Dewey, *Art as experience*, tra gli anni Quaranta e Cinquanta,



Parigi, Louvre, veduta esterna.



Intervista sulla fabbrica dell'arte di Giulio Carlo Argan, a cura di T. Trini, Laterza, Bari 1980.

qui la funzione sociale dell'arte e del museo, sottolinea Argan, e la consapevolezza che si possa non solo «educare attraverso l'arte» ma anche – e qui la differenza con Read – «educare all'arte»¹².

c'è il riconoscimento della validità di un'educazione basata sull'esperienza diretta dell'opera d'arte, ovvero sul ripercorrere in maniera attiva la storia dell'esperienza estetica¹⁰.

L'arte in tal modo si configura come foriera di un processo educativo di tipo formale ed estetico che, non più passivo ma basato sull'esperienza, è il solo che possa portare l'uomo, e il cittadino, ad una matura consapevolezza del proprio agire nello spazio e nel tempo, quindi del proprio agire storico¹¹. Da

Il museo allora non può più essere concepito come luogo della contemplazione estatica, ma come organismo vivo, vitale, attivo, capace di coinvolgere il visitatore, di farlo diventare attore, non più solo spettatore, di un processo comunicativo; esso diviene lo spazio della presa di coscienza e della memoria dei valori sui quali si riconosce una determinata civiltà e all'interno del quale il cittadino può ancora cercare la propria identità politica e culturale. Spazio essenziale all'interno della città contemporanea, contribuisce al costituirsi della *polis*, può influenzarne le scelte etiche e le strategie di sviluppo¹³. Esiste però un divario profondo tra la funzione che i musei sono chiamati ad assolvere e lo stato dei musei italiani.

Nell'esercizio del suo ruolo di Ispettore centrale, Argan ne denuncia la crisi, la loro incapacità di portare avanti il compito educativo e la funzione socio-politica cui sono chiamati.



Roma, Centrale Montemartini, veduta esterna.



Rovereto, MART, ingresso.

Una delle cause è da rintracciarsi, secondo il critico, nella stessa natura delle istituzioni museali italiane, spesso ospitate in edifici storici all'interno dei quali ragioni conservative e di sal-

vanguardia finiscono per limitare fortemente la flessibilità dello spazio interno e la sua strutturazione funzionale¹⁴.

Già alla fine degli anni Quaranta, in un documento dal titolo *I Musei d'arte moderna e il loro moderno ordinamento*¹⁵, rimasto inedito e recentemente pubblicato in un saggio di Valentina Russo, Argan insiste sulla necessità di costruire nuovi musei come atto necessario alla valorizzazione delle opere, non più per la loro salvaguardia e tutela ma come riconoscimento critico della capacità che le opere stesse hanno di farsi foriere di valori ancora attuali e moderni, della loro capacità di collocarsi, anche spazialmente e temporalmente, all'interno di strutture moderne, realizzate secondo codici comunicativi contemporanei.

Da qui la necessità, accanto alle sale espositive, di laboratori per la ricerca e il restauro, biblioteche, fototeche, sale di consultazione e di studio, ovvero di tutte quelle strutture indispensabili allo studio dell'opera come complesso documento storico. Poiché la ricerca storica è per definizione continuamente *in fieri*, anche le strutture museali dovranno allora essere pronte ad accogliere, attraverso un'organizzazione funzionale e variabile degli spazi, i risultati dell'attività scientifica, mettere in atto un'esposizione flessibile, da modificare ed aggiornare coerentemente con gli sviluppi della ricerca¹⁶.

In occasione della II Conferenza generale dell'*International Council of Museums*, tenutasi a Londra dal 17 al 22 luglio 1950, Argan

afferma con forza questo concetto: «È certo che il carattere monumentale dell'edificio rappresenta sempre un impedimento

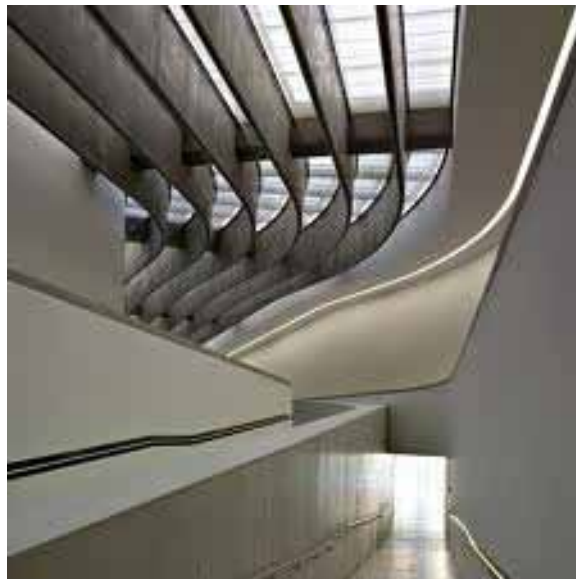


Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, cortile interno.

allo sviluppo di un museo secondo un razionale programma scientifico e museografico. È perciò necessario stabilire i limiti entro i quali la simbiosi di un monumento e museo deve essere accettata come un'esigenza o un mezzo per la protezione del patrimonio artistico, e al di là dei quali deve essere respinta come un'assurda mortificazione dell'attuale coscienza dei valori artistici. In altri termini si tratta di distinguere i casi in cui l'unità di monumento e museo, nelle sue varie gradazioni, costituisce un vero e proprio documento storico, e i casi in cui è affatto occasionale o ricercata artificiosamente in forza del decaduto e deprecabile

criterio museografico dell'ambientamento storico dell'opera d'arte»¹⁷.

Argan ovviamente distingue tra edifici il cui apparato decorativo costituisce già esso stesso un museo (la cui efficacia educativa risulta alquanto limitata, ma per i quali risulta prevalente, nell'interesse



Roma, MAXXI, interno.

dei curatori, la conservazione dell'integrità del documento»¹⁸, e quelli le cui collezioni sono *ab antiquo* legate ad un edificio monumentale, per i quali va

rispettato l'ordinamento originario (ma solo laddove esso si è mantenuto perfettamente integro), perché testimonianza storica del «gusto raffinatissimo» del tempo¹⁹, pur riconoscendo però la possibilità di migliorare, senza stravolgere, gli allestimenti museografici di grandi musei, come per esempio il Louvre o gli Uffizi, attraverso nuovi sistemi di illuminazione e sempre mirando alla costituzione di un «ambiente neutro»²⁰. La terza tipologia è quella di musei recentemente allocati in edifici storici, senza che vi sia alcuna relazione tra le collezioni e il contesto nel quale sono ambientate, collocazione giustificabile solo se si voglia sottrarre gli edifici al degrado e all'abbandono, e che può risultare comunque un'operazione di grande rilievo scientifico, se eseguita con metodo



New York, MOMA, interno.

critico e con rigore filologico. Apprezza, ad esempio, la sistemazione di Palazzo Abatellis, nell'antico quartiere palermitano della Kalsa, sede dell'allora Museo Nazionale, oggi Galleria Regionale della Sicilia, ad opera dell'architetto Carlo Scarpa²¹.

Diverso il discorso per i nuovi musei che dovrebbero essere ospitati invece in architetture appositamente realizzate secondo i più moderni criteri, tenendo presenti le principali funzioni, quella scientifica e quella didattica, che sono chiamati ad assolvere²².

Nella maggior parte dei casi i grandi musei italiani, lamenta Argan, sono rimasti fermi nella rigida custodia di determinati valori estetici, non hanno aperto le porte alla cultura novecentesca, non hanno messo in atto una politica mirata all'acquisizione di opere di artisti contemporanei, come è accaduto invece nelle principali istituzioni museali straniere, sono rimasti volutamente chiusi alle nuove tendenze della cultura mondiale, e non per mancanza di fondi, ma per «difetto di cultura».

Piccola eccezione per tanti anni, nell'arretrato panorama italiano, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, grazie al personale impegno e alla trentennale direzione di Palma Bucarelli²³.



Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, esterno.

La vitalità della Galleria ha avuto per tanti anni un effetto coinvolgente e trainante sulla vita culturale di Roma²⁴. Un impegno, quello della Bucarelli per la GNAM, che in non poche occasioni, denuncia Argan, si è dovuto scontrare però con l'ostruzionismo non solo della politica ma anche di tanti esponenti del mondo della cultura che non hanno compreso come, per realizzare un grande museo d'arte contemporanea, fosse indispensabile una coraggiosa e impegnativa strategia culturale,

sostenuta da ingenti investimenti²⁵.

Lo stesso ostruzionismo alcuni anni più tardi avrebbe incontrato Argan, divenuto sindaco di Roma, nel promuovere il progetto di ampliamento della GNAM, che avrebbe reso il museo «moderno anche nel disegno e nella funzione»²⁶. Argan fu accusato in



quell'occasione di voler realizzare un Beauborg romano. Come lui stesso ribadisce, non si trattava di avversione «contro l'arte moderna ma contro l'ipotesi di un museo moderno. In realtà, fin dal primo disegno, l'ingrandimento della Galleria non era pensato come la semplice aggiunta di un certo numero di stanze ma come un organismo strutturalmente nuovo, in cui l'apparato informativo, didattico, sociale di animazione sarebbe stato anche quantitativamente prevalente rispetto alla zona espositiva»²⁷. Come sottolinea nell'intervista rilasciata ad Achille Bonito Oliva, il progetto rimase per tanti anni bloccato e l'attività della Galleria penalizzata.

La vicenda della Galleria Nazionale d'Arte Moderna è esemplare per comprendere l'orientamento ideologico - culturale di quegli anni sui musei. Se il museo moderno, ribadisce Argan, deve essere un luogo dove si fa esperienza diretta dell'arte, esso non può essere estraneo ai fermenti culturali della modernità né può trascurare l'importanza metodologica del confronto. Da qui la necessità di una politica museale che incentivi i lasciti, le donazioni di privati, gli investimenti nell'acquisizione di opere d'arte straniera²⁸, nella precisa convinzione che «al museo sacrario e al museo forziere non deve succedere il museo-collettore, ma il museo laboratorio che documenterà l'arte come oggetto di ricerca scientifica e la ricerca

scientifica stessa, nel comune rigore delle diverse metodologie»²⁹.

Dunque un museo che non teme di «utilizzare» la cultura e l'arte, che non considera le opere come venerabili reliquie, ma che aspira a diventare esso stesso propulsore di vita³⁰.

In tal senso apprezza anche i musei americani (una particolare menzione va al Museum of Modern Art di New York, definito «esemplare»³¹ e ad Alfred Barr che ne fu il direttore negli anni precedenti la seconda guerra mondiale³²), i quali, pur essendo strutturati su modelli distanti da quelli europei, si rivelano organismi funzionanti, «centri vivi di cultura, scuole di educazione estetica, fortemente legati alla vita della comunità»³³.

Argan sostiene a gran voce l'idea di aprire i musei alle città, di farli divenire luogo di incontro e di crescita, di studio e di confronto, arricchendoli di strutture adeguate alle nuove funzioni³⁴, privilegiando in particolare un apparato comunicativo non rigido e statico, ma problematizzato e interattivo, strutturato secondo criteri simili a quelli seguiti nelle mostre, che risultano più coinvolgenti nei confronti del pubblico.

La validità di una mostra sta, a suo avviso, proprio nel suo essere costantemente supportata da un serio lavoro di ricerca; la sua



funzione è quella di porre dei quesiti, dei problemi, di far parlare l'opera d'arte, di farla dialogare con altre opere d'arte, ma anche con il pubblico e con gli studiosi. La mostra dovrebbe essere il luogo in cui si cerca di dare delle risposte ai quesiti che le opere hanno già posto e ove si pongono altre domande (come avviene in un sistema comunicativo che funzioni realmente e che abbia come fine l'accrescimento generale delle conoscenze). La sua validità, come tale, secondo Argan, sta tutta nella capacità che essa ha di funzionare come ulteriore laboratorio di ricerca e di sperimentazione, oltre che come spazio educativo.

Anche a livello espositivo, l'allestimento di una mostra può avere utili ricadute sulla sistemazione stabile del museo, nel momento in cui il lavoro preparatorio e le strategie espositive sperimentate per le esposizioni temporanee fungano da laboratorio di ricerca museografica, in modo tale da rendere sempre più coinvolgente, e

allo stesso tempo scientificamente pertinente, lo spazio espositivo museale³⁵.

Si comprende facilmente a questo punto perché Argan avversi, seppure con accenti meno drastici del suo collega ed amico Cesare Brandi³⁶, o del francese André Chastel³⁷, tutte quelle mostre che non siano supportate da un serio lavoro scientifico e che non abbiano come fine ultimo il progresso degli studi e l'avanzamento della ricerca³⁸. Proprio perché il fine del museo deve essere quello di promuovere la crescita culturale della comunità, Argan sottolinea l'importanza di uno stretto collegamento tra museo e università, luogo privilegiato della ricerca, da un lato, museo

e tessuto produttivo della città dall'altro. Il riconoscimento del museo anche come istituzione capace di determinare importanti ricadute sulla vita produttiva della città potrà, secondo Argan, non solo sottrarre alla crisi i musei italiani, ma riconoscere il loro ruolo



Londra, Tate Modern, Turbine Hall.

attivo nella valorizzazione dell'immagine urbana³⁹, come egli stesso chiarisce nel corso di una celebre intervista rilasciata nel 1980. In questa attribuisce al museo la possibilità di essere, all'interno della città intesa come opera d'arte totale, un centro propulsore di crescita per l'intera comunità, luogo dell'educazione estetica nel quale è possibile ripercorrere criticamente la storia delle forme attraverso le quali l'uomo ha organizzato la sua esistenza civile e storicizzata⁴⁰.

Il museo in tal senso esercita una precisa funzione "politica", collabora cioè alla costruzione di una *polis* moderna e funzionale nella quale è ancora possibile l'incontro tra il cittadino e i valori estetici e civici sui quali si fonda il divenire storico di una comunità. Perché questo possa avvenire è però necessario che i musei si adeguino all'altezza del loro compito, rendano possibile al loro pubblico l'esercizio alla comparazione e al confronto, senza i quali non possono esserci né critica né giudizio di valore, che sono i fondamenti di una cultura libera e socialmente consapevole, è inoltre indispensabile che si aprano alla cultura contemporanea e compiano una necessaria trasformazione da «musei patrimoniali» a «musei funzionali»⁴¹.

Il museo patrimoniale, basato sull'accrescimento delle collezioni, aveva una sua ragion d'essere all'interno di un sistema capitalistico

che guardava all'opera d'arte da un lato come importante e sicura forma d'investimento, dall'altro come ad uno strumento di promozione, da parte delle società imprenditoriali, della propria immagine, vera e propria operazione di marketing. Entrato in crisi quel tipo di organizzazione sociale, non avrebbe più senso un museo, specie se d'arte contemporanea, basato su un valore, quello della proprietà dell'oggetto, non più attuale.

Inevitabilmente il nuovo museo deve rispecchiare le nuove dinamiche della società, che investono tutti i settori della cultura, e in primo luogo puntare sulla capacità di comunicazione e sull'attivazione di servizi.

Ad Argan è perfettamente chiaro come il potere del futuro non stia più nel possesso materiale di beni, ma nella capacità di controllare e guidare l'informazione e la comunicazione. Il museo, può ancora educare alle libere scelte, al confronto, all'esercizio della critica come strumento di libertà. Il problema, avverte, non è quello di educare dall'alto le masse ai valori della cultura e dell'arte contro l'impoverimento spirituale dilagante e contro la mercificazione della cultura stessa. Il compito del museo moderno non è quello di fornire delle alternative di gusto ma di educare all'esercizio della critica, di porsi come attivatore di crescita e di sviluppo culturale nei confronti della città. Esso sarà strutturato come una «attrezzatura



scientifica specializzata per la ricerca estetica»⁴² e come uno spazio in cui si possa ancora realizzare un incontro reale tra l'artista e il suo pubblico, una nuova scena urbana che consenta di utilizzare le moderne tecnologie per fare esperienza viva della storia, spazio nel

quale il visitatore «è costretto a sperimentare, a compiere atti percettivi predisposti e controllati da quel tecnico della percezione che è, oggi l'artista»⁴³. E ancora: «Il museo deve elaborare la metodologia, mettere a punto l'attrezzatura della sperimentazione estetica, ma deve anche fissare i precedenti storici della ricerca; dimostrare che non da oggi gli artisti contestano il sistema,

anzi hanno sviluppato entro il sistema (prima che fosse il sistema a metterli fuori) una critica del sistema»⁴⁴.

Da questo punto di vista Argan è certamente un precursore. Giunge addirittura a preconizzare un museo nel quale non vi sia alcuna esposizione permanente⁴⁵ e, senza mettere in discussione

la proprietà pubblica del patrimonio culturale, tende a svincolare l'istituzione museale da un rigido controllo statale, e a prevedere un sistema di musei collegati tra loro e con più avanzati istituti e centri di cultura. Un luogo di incontro, sperimentazione e ricerca. La nuova

scena urbana dell'incontro tra l'artista e il suo pubblico, tra l'opera e il suo fruitore, ma anche e soprattutto, luogo di incontro della *civitas*, nuova piazza, centro di una *polis* moderna e funzionale, che recupera all'interno del museo il suo rapporto con le radici storiche e umanistiche della propria cultura.

Ciò da cui il museo moderno non può prescindere, tanto

più nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, è il rapporto con gli originali. Il museo deve rimanere il luogo in cui si fa esperienza dell'originale, dell'autenticità come valore, il luogo in cui l'*unicum* che è l'opera continua a intercettare nel presente la nostra coscienza⁴⁶.



Londra, *Tate Modern*



Roma, MAXXI, interno.

Perché il museo d'arte contemporanea possa assolvere il suo difficile compito e diventare però realmente un centro propulsore di vita, cioè non

soltanto un contenitore di opere ma un organismo dinamico, capace di attivare spinte culturali forti sul tessuto urbano, e dotato come tale di una sua precisa azione urbanistica, fondamentale è la sua «localizzazione»⁴⁷. Argan non ha dubbi sul fatto che il museo funzionale, contrariamente al museo d'arte antica, tradizionalmente collocato nei centri storici, possa assolvere al meglio la sua funzione se collocato in zone periferiche della città. Il museo può divenire allora non solo luogo di crescita e di formazione, ma una struttura capace di attivare sul territorio un'intensa attività culturale e di contrastare l'isolamento delle periferie. Si tratta di un compito

difficile, la cui riuscita non sempre è proporzionale agli investimenti, sia economici che organizzativi. Anche musei imponenti per il progetto che li sosteneva e per gli investimenti che vi sono stati destinati, hanno spesso fallito questo fondamentale obiettivo.

Non a caso egli cita, come esempio significativo, il Beaubourg. Per molti anni il Centre George Pompidou, perché corsivo? con la sua natura volutamente irriverente, provocatoria, capace di segnare una cesura profonda con un certo monumentalismo tipico dell'architettura museale⁴⁸, è stato l'icona del museo contemporaneo, tappa fondamentale, come sottolinea Franco Purini, del passaggio dal museo tradizionale, patrimoniale e conservatore, all'odierno museo dell'iperconsumo⁴⁹.

E, come ogni icona, è divenuto oggetto di un acceso dibattito culturale.

Argan considera il Centre Pompidou una grande macchina organizza-



Parigi, Centre George Pompidou, esterno.

tiva, un luogo in cui si fa un'importante e meritoria operazione di divulgazione culturale, ma dove l'arte viene «consumata», non «prodotta». Il museo parigino cioè, secondo il critico, a dispetto della sua struttura polifunzionale e della sua immagine aperta alla multiculturalità, non è riuscito a proporsi come spazio critico in cui l'arte «si fa», non è riuscito a trasformarsi in luogo della creatività in atto.

A partire dalla sua collocazione urbana, nel centro storico di Parigi, assolutamente dissonante con la sua struttura in acciaio e cemento, secondo Argan, il Beaubourg non interagisce veramente con la natura del quartiere parigino, non attivando un dialogo costruttivo con lo spazio urbano, non ha compiuto il salto da istituzione culturale,

comunque benemerita, a «direttrice urbana»⁵⁰; è risultato incapace di porsi come «centro» urbano, come «faro che irradia»⁵¹ la città circostante⁵².



Guggenheim, Bilbao.

nel contesto urbano sono radicalmente mutate. Oggi l'idea di una localizzazione decentrata dei musei d'arte contemporanea è considerata in parte superata.

Angelo Trimarco ha sottolineato a tal proposito come Argan sia stato poco favorevole a quei musei definiti «archisculture» che si impongono sul tessuto urbano con la forza imponente della loro immagine, finendo per offuscare, con la loro capacità seduttiva, la percezione delle opere che vi si conservano⁵³.

Negli ultimi venti anni l'immagine e la funzione del museo

L'architettura dei nuovi musei, o gli interventi di ammodernamento e ristrutturazione degli antichi, sono quasi tutti volti al recupero, anche urbanistico, della centralità della funzione museale⁵⁴.

La tendenza più diffusa è quella della costruzione di vere sculture urbane, architetture che si impongono per l'originalità delle loro forme, per la forza comunicativa della loro immagine e talvolta sembrano ingaggiare una sfida con le opere che sono chiamate ad esporre, quasi volessero divenire musei di se stesse⁵⁵. Proprio il contrario di quella essenzialità, di quella discrezione formale più volte invocata da Argan. Dunque nel momento in cui si celebra il centenario della nascita del grande critico torinese viene spontaneo interrogarsi sull'attualità della concezione arganiana dei musei. In attesa di leggere gli atti dei numerosi convegni che si sono succeduti su questi temi⁵⁶, ritengo che l'attualità delle tesi arganiane stia tutta proprio nel riconoscimento di una funzione "urbanistica" del museo quale possibile «attivatore» di crescita morale e civile della città, idee forse attuali proprio in quanto allora erano «troppo avanti», utopistiche⁵⁷. Lo dimostra lo spazio sempre più ampio che alla questione del rapporto museo-città viene riservato nell'ambito del dibattito culturale contemporaneo⁵⁸.

Qualunque sia l'idea di museo che si voglia portare avanti oggi, asettico contenitore architettonico, laboratorio scientifico e di ricerca o archiscultura che si impone come "logo urbano", è indubbio che il museo rappresenti attualmente una delle poche istituzioni capaci ancora di far valere la propria forza simbolica positiva. Come scrive Angelo Trimarco sulla scia delle tesi arganiane, il museo come luogo d'incontro e di crescita civile ma anche di svago e di divertimento, ha preso il posto un tempo occupato dalle cattedrali o dai palazzi del potere ed è divenuto il luogo a partire dal quale è stata spesso ripensata la forma di una città; agisce così da "catalizzatore", capace di attivare una ricostruzione dell'identità cittadina⁵⁹.

In alcune circostanze l'intervento, non stravolgendo e non modificando completamente la percezione dell'immagine urbana, è riuscito a porsi come un elemento aggregante e risignificante⁶⁰. In molti casi poi la nuova architettura museale è divenuta l'occasione per attuare un'opera di risanamento del tessuto urbano, recuperando architetture industriali dismesse e attivando un processo d'interazione con il territorio circostante, creando all'interno delle città nuovi percorsi culturali, alternativi rispetto a quelli storici e tradizionali. Esempio tra i più riusciti di questa nuova tipologia di architettura museale la Tate Modern di Londra⁶¹. Oggetto di analogo intervento di riuso, anche se di proporzioni più limitate è stata in



Italia la Centrale Montemartini, oggi polo decentrato dei Musei Capitolini, realizzato nei locali della prima centrale termoelettrica di Roma. Scelto nel 1997 come sede per un'esposizione temporanea dal titolo *Le macchine e gli dei*, è poi divenuto, a partire dal 2005, sede espositiva permanente delle nuove acquisizioni dell'istituzione capitolina e si pone, insieme alla vicina sede universitaria di Roma Tre, come importante centro di sviluppo e di rivalutazione del quartiere Ostiense.

Dopo anni di stasi, durante i quali l'appello di studiosi come Argan era rimasto inascoltato, anche l'Italia ha visto il nascere di nuovi spazi museali destinati all'arte contemporanea (dal MART di Rovereto al MADRE di Napoli, dal Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli all'ampliamento della GNAM, più volte auspicato, come si è già detto, dallo stesso Argan, e per il quale si era battuto da storico dell'arte e da sindaco). Negli ultimi mesi Roma, proprio mentre le veniva riconosciuto il nuovo *status* giuridico di Roma Capitale, è tornata a ricoprire quello

che Argan considerava l'unico ruolo possibile per l'*Urbs*, quello di capitale culturale, con l'apertura di due nuovi grandi musei, il MAXXI e l'ampliamento del MACRO.



Giulio Carlo Argan in un'immagine degli anni '50.

La struttura architettonica del MAXXI, aperto al pubblico nel maggio 2010, ma già da anni fruibile come *work in progress*, primo museo in Italia destinato all'architettura e alle arti del XXI secolo, va ad innestarsi sul preesistente complesso militare dell'ex caserma Montello e va ad inserirsi in un quartiere di Roma, il Flaminio, oggetto negli ultimi anni di una forte opera di risemantizzazione⁶². Non opera isolata il MAXXI, ma inserita all'interno di una riqualificazione dell'area, che coinvolge anche gli importanti impianti sportivi che vi sorgono, può contare soprattutto sulla forte attrazione esercitata dall'Auditorium di Renzo Piano. Il Parco della Musica,

sede della prestigiosa Orchestra Santa Cecilia, infatti, con le sue tre sale, vere casse di risonanza che si aprono nel cielo della capitale, affiancate da biblioteche, spazi multimediali, spazi espositivi, ma



anche bar, ristoranti, bookshop, tende a porsi oggi come uno dei principali poli culturali della città, luogo di incontro tra la cultura tradizionale e nuove forme di sperimentazione e di ricerca e sempre più connotato come spazio ove si attua una continua fusione tra le varie forme d'arte. In questo contesto, la realizzazione del MAXXI si inserisce come polo dialettico, capace di dialogare con la prestigiosa istituzione, come spazio fluido, di passaggio e interconnessione, capace di determinare insieme ad essa, una forte concentrazione di funzioni culturali aperte al contemporaneo, in un'area storica della città⁶³.

Altro grande evento per Roma l'ampliamento del MACRO, il Museo dell'Arte Contemporanea di Roma, già inaugurato, ma la cui apertura definitiva al pubblico è avvenuta il 4 dicembre 2010. Il nuovo museo progettato da Odile Decq, un parallelepipedo trasparente dal "cuore rosso", ha il suo punto di forza nelle terrazze, concepite, come ha lei stessa dichiarato, come delle piazze-giardini, come luogo di incontro aperto ai cittadini della capitale. «Ho voluto regalare loro un modo di star bene e d'incontrarsi. Una nuova forma di piazza, che ricorda le terrazze romane e

che emoziona. Uno spazio che, grazie all'incontro con la cultura, spinge a farsi delle domande. Non un luogo morto»⁶⁴ ha dichiarato l'architetto francese. Nell'intento della progettista c'era l'intenzione di creare un luogo di svago e di divertimento, che fosse allo stesso tempo luogo di crescita culturale per i cittadini, offrendo loro un'alternativa concreta e possibile ai "non luoghi" dei centri commerciali. Il museo, che non teme di utilizzare materiali moderni come l'acciaio e il vetro e colori come il rosso, vuole tuttavia dialogare con la città, creare con essa un *continuum*, a partire dall'uso del basalto per la pavimentazione delle terrazze, lo stesso materiale con cui sono realizzati i marciapiedi di Roma, e dalla presenza sul tetto di fontane a sfioro, con un richiamo evidente ad "altre" fontane che da secoli segnano fortemente *l'imgo urbis*.

Ma se musei come la Tate Modern, il British, la nuova sede del MACRO e per certi versi lo stesso MAXXI, hanno mantenuto, nonostante la modernità dell'architettura, un rapporto di dialogo con la storia e il contesto urbano nel quale sono inseriti, diversa è la valutazione che si può fare a proposito delle cosiddette «archisculture», architetture museali che tendono invece a rompere, almeno sul piano architettonico, e quindi visivo, un legame con la struttura dei vecchi centri urbani e a imporsi con la forza dirompente del loro impatto estetico.

Certamente il museo che più di tutti ha fatto e fa discutere in tal senso è il Guggenheim di Bilbao. Simbolo del museo-logo, opera architettonica che certamente è riuscita ad imporsi nell'immaginario collettivo con una forza dirompente, esso è stato tuttavia oggetto di accesissimi dibattiti e di critiche infiammate. Secondo Joseph Rykwert, è riuscito a costituirsi non solo come luogo di attrazione turistica ma addirittura ha avuto un effetto altamente positivo nel controllo del separatismo basco⁶⁵. Eppure il "caso Bilbao" viene considerato da molti studiosi come punto di arrivo di una crisi d'identità della tradizionale funzione museale, e di conseguenza della stessa istituzione museo, sempre più avviata da un lato verso operazioni di marketing turistico e di utilizzazione commerciale, dall'altro ormai scollegata dalla realtà urbana e dal contesto di riferimento logico, sempre più preoccupata di interagire con la



Giulio Carlo Argan in un'immagine degli anni'80.

dimensione "mondo". Si tratta di un processo che, come sottolinea Pippo Ciorra, ha avuto inizio proprio con il Beaubourg, di cui Argan aveva evidenziato l'incapacità di interazione con il contesto urbano e del quale Ciorra sottolinea il carattere autoreferenziale, processo

che ha raggiunto il livello massimo con il Guggenheim di Ghery⁶⁶. Non a caso il Beaubourg di Renzo Piano e Richard Rogers, il Nuovo Louvre, ripensato da Ieoh Ming Pei, e naturalmente il Guggenheim di Bilbao sono considerati da Franco Purini emblemi dei musei dell'iperconsumo.

Un museo, quello dell'iper-consumo, nel quale l'arte viene «consumata»⁶⁷, al pari di una merce qualunque, in qualche modo opacizzata dalla stessa architettura museale: quest'ultima tende a porsi come «edificio logo», immagine seducente ma al tempo

stesso scarnificata della città, incapace di interessare un osmotico scambio, una vera comunicazione e interazione con il tessuto urbano⁶⁸.

Questi contenitori accostano generi artistici assolutamente differenti e secondo nessun criterio scientifico o storico. Il rischio più forte, avverte Purini, per questi musei, che somigliano molto ai grandi centri commerciali, è quello della perdita dell'identità spaziale e temporale; essi non dialogano più con il contesto urbano, non lo caratterizzano ma lo dominano, divengono icone di una città metropolitana ma rimangono incapaci, come del resto sosteneva a gran voce Argan per il Beaubourg, di vivificarlo e di far sì che si attui quella che è una delle prime funzioni del museo, cioè la costituzione di uno spazio critico, luogo in cui si fa esperienza "critica" dell'arte. Viene da chiedersi a questo punto, insieme a Salvatore Settis⁶⁹, quale possa essere, nel contesto molteplice del contemporaneo, che oscilla tra musei-archisculture, macchine dell'iperconsumo dove la cultura diviene un gadget dal valore aggiunto⁷⁰ e tendenza ad una musealizzazione diffusa, che si estende al territorio e agli spazi urbani e che in nome di una politica conservativa, sottrae, talvolta con eccessiva facilità l'opera al contesto, de-storicizzandola, quale possa essere la formula che consente di mediare esigenze conservative e di tutela, istanze estetiche e funzione educativa.

L'unica risposta possibile sembra essere proprio quel rapporto con la città, che è rapporto storico, ed è rapporto osmotico e dialettico, incontro tra il futuro e il preesistente, sul quale può costituirsi la

costruzione di un'identità culturale della *civitas* moderna⁷¹. Rapporto con la città che è cosa diversissima dalla musealizzazione della città. Argan, già negli anni '70, era contrario a mettere in atto un processo di questo tipo, convinto che l'unico modo per mantenere in vita i centri storici non fosse quello di relegarli a funzioni turistiche ma di riportarvi dentro la vita, di potenziarne le funzioni culturali, di farvi tornare gli abitanti.

Nella riflessione di Settis sembrano riecheggiare, aggiornati alla situazione contemporanea, gli interrogativi di Argan non solo sulla funzione, ma addirittura sulla reale capacità di sopravvivenza dei musei, almeno nella loro forma tradizionale. L'intervento di Settis sembra muoversi su una sorta di *continuum* ideale con il percorso tracciato da Argan. Richiama infatti l'attenzione sul fondamentale rapporto tra il museo e la città, sostenendo con forza la tesi secondo cui il museo, quasi come una nuova piazza urbana, si pone come luogo dell'identità civica, luogo in cui è possibile fare esperienza del senso di appartenenza ad una comunità politica e ai suoi valori storici⁷².

Colpisce, quasi a sottolineare questo senso di continuità con l'idea arganiana di museo e di città, il riferimento ad un «sistema di relazioni» che è uno dei fondamenti su cui Argan costruisce l'intera teoria sulla città ma soprattutto l'insistenza sulla necessità di fare esperienza diretta, attraverso l'arte, dei valori della *civitas* e



sull'importanza del recupero di una coscienza storica dell'essere cittadini, certamente favorita dalla fruizione critica, e ovviamente libera, del patrimonio artistico, all'interno e fuori dai musei, come possibilità di salvezza dell'arte e della città.

Già nel 1968 Argan scriveva: «La sola possibilità che rimane all'arte di non essere assorbita e atomizzata dall'apparato tecnologico è di non perdere, di conservare attraverso il museo il contatto con la propria storia: proprio perché sia più chiara e portante la sua azione politica (nel senso di Baudelaire) nel presente. L'arte non deve porsi come recupero della perduta libertà degli istinti, ma come aspro processo di liberazione, che ha i suoi precedenti storici ed è ancora molto lontano dal suo compimento. Non vogliamo la libertà dalla civiltà-repressione, ma la liberazione della civiltà tecnocratica. Non vogliamo fermare il progresso, vogliamo che il suo ritmo batta con il ritmo storico della civiltà»⁷³.

1 La carriera di Argan come conservatore inizia nel 1933 con la nomina ad ispettore alle Belle Arti, ruolo svolto *in primis* presso la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Torino, poi, dall'agosto del 1934, presso la Regia Galleria Estense di Modena; nel 1935 è trasferito alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma, presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti e, nominato nel 1936 Soprintendente di II classe, viene comandato al Ministero, dove svolgerà la sua attività fino al 1956, anno della nomina a Professore Straordinario di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università di Palermo. Cfr. G.C. ARGAN,

Intervista sul Novecento, rilasciata a M. Perelman e A. Jaubert, Graffiti editore, Roma 2005, pp. 11-22; *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno (Roma, 26-28 febbraio 2003) a cura di S. Valeri, in "Storia dell'Arte", supplemento al n. 112, settembre-dicembre 2005; *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, Catalogo della Mostra documentaria (Roma, 28 febbraio - 30 aprile 2003), a cura di C. Gamba, Bagatto Libri, Roma, 2003, pp. 31-36; V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze 2009; M. SERIO, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, Graffiti, Roma 2002, pp. 21-27; O. FERRARI, *Dalle riforme del '39 agli anni del dopoguerra*, *ibid.*, pp. 28-38.

2 G.C. ARGAN, *L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro* (1938) ripubblicato in ID., *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari* (1930-1942), a cura di C. Gamba, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, pp. 226-230: p. 226. In particolare, del nuovo allestimento della Galleria Argan apprezza la scelta del curatore di esporre solo le opere più significative sul piano artistico, riservando delle sale didattiche a quelle aventi puro carattere documentario; loda poi le tinte neutre delle pareti che esaltano i valori cromatici delle ceramiche esposte, e ancora apprezza l'uso di materiali moderni per la realizzazione delle teche, attraverso cui si realizza l'attualizzazione delle opere. *Ibid.*, pp. 228-230.

3 ID., *Progetto di Riordinamento della Real Galleria Estense di Modena*, (1935), in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 12, 2002, pp. 147-161; ID., *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York: la mostra di Chicago*, (1940), in V. RUSSO *Promozione delle arti...*, pp. 258-261. Si veda su questi argomenti anche V. RUSSO, *Museografia e restauro*, in EAD., *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza...*, pp. 63-70.

4 In merito alla possibilità di applicare all'arte il metodo storico, fondamentale è il saggio *La Storia dell'arte* che Argan pubblicherà nel 1969 (Cfr. G. C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in "Storia dell'arte", I, nn. 1-2, 1969, pp. 5-37, ripubblicato in ID., *Storia dell'arte come Storia della città*, a cura di B. Contardi, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 19-81), vero e proprio manifesto programmatico del suo pensiero critico, dedicato «alla venerata memoria di Lionello Venturi ed Erwin Panofsky». Da Panofsky Argan trae l'assunto secondo cui lo studio dell'arte si pone come disciplina umanistica, fondata sulle categorie storiche di spazio e tempo (Cfr.



E. PANOFKY, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in ID., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999. Cfr. E. PANOFKY, *Il problema dello stile nelle arti decorative*, in ID., *La prospettiva come forma simbolica. E altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 151-154: p. 153. Per un approfondimento su questo tema si veda S. TEDESCO, *Panofsky: la scienza dell'arte e il problema del tempo storico*, in ID., *Il metodo e la storia*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006, p. 15). «La storia dell'arte è la sola possibile scienza dell'arte» scrive Argan nel 1969 (G.C. ARGAN, *La storia dell'arte...*, p. 21). Sulla scia di Panofsky, anche per Argan giudicare storicamente un fatto, e l'opera d'arte si pone come il più elevato esito del fare umano, significa in primo luogo analizzarne la capacità di funzionare all'interno di un determinato contesto culturale, cogliere il rapporto tra quel fatto che è l'opera, e innumerevoli altri fatti, evidenziare il rapporto di necessità intercorrente tra l'opera e la dimensione spazio-temporale di cui è espressione, riconoscere l'opera d'arte come una struttura complessa, nella quale interagiscono, con pari efficacia, una parte iconica e una semantica, entrambe inserite in un rapporto relazionale con la storia della cultura (riconoscere quindi a pieno titolo la *Kulturgeschichte* come componente essenziale della storia dell'arte), accertare se essa è ancora in grado di parlare alle coscienze, di interagire con la società. Significa quindi porre l'opera non come fatto isolato e casuale, opera del genio avulsa dal contesto, ma al contrario valutarla come esito complesso e articolato di un agire finalizzato, che, in quanto tale, si pone come agire storico, l'espressione più elevata di un complesso sistema relazionale. Il valore aggiunto dell'opera d'arte, ciò che la rende un *unicum*, è proprio il bagaglio di esperienze e conoscenze che è insito nel fare umano, che è un fare storico. «La materia supera così la propria inerzia, il proprio limite fisico originario; entra in rapporto col mondo, diventa portatrice di esperienza storica», scrive Argan in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 21. Mentre però Panofsky, come sottolinea Salvatore Tedesco, riconosce all'opera d'arte una doppia natura, che è insieme storica, e quindi come tale condizionata dal tempo storico, e al tempo stesso sovrastorica, ovvero proiettata idealmente verso la ricerca di universali e incondizionate condizioni di validità (Cfr. S. TEDESCO, *Panofsky: la scienza dell'arte...*, p. 18), l'analisi metodologica di Argan sembrerebbe restringere il proprio campo e limitarsi a considerare la dimensione storica, spazialmente e temporalmente determinata, dell'opera d'arte. Mentre quindi Panofsky mira alla costruzione di una teoria

dell'arte che coincida idealmente con la storia dell'arte, il metodo di analisi proposto da Argan si muove esclusivamente sul piano dell'analisi storica. Scopo del giudizio storico, scrive Argan, non è l'accertamento dell'artisticità dell'arte, ma della sua capacità di funzionare all'interno di un dato sistema culturale, che è un sistema relazionale, della capacità di farsi portatrice di valori che sono valori culturali di un dato luogo e di un dato tempo, e di verificare la validità o meno di quei valori ogni qual volta l'opera si sottopone al giudizio della coscienza, ovvero pretende di costituirsi come «assoluto presente». In tal senso, avverte Argan, la storia dell'arte è una storia speciale in quanto a differenza della storia politica essa non si compie in assenza bensì in presenza dell'evento. L'*Hic et nunc* dell'opera d'arte, il suo esserci e il suo attualizzarsi, il suo divenire sempre presente al presente della coscienza che la giudica, il suo «flagrante accadere» costituiscono gli elementi che differenziano la storia dell'arte dalla storia in generale (Cfr. G.C. ARGAN, *La storia dell'arte...*, p. 30).

5 Benjamin sosteneva che l'esponibilità cui l'opera era sottoposta nella cultura contemporanea, anche all'interno dei musei, aveva agevolato il processo di allontanamento del pubblico dall'opera reale in cambio di una sempre maggiore diffusione del suo valore iconico. Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 27-29. Sulla stessa linea si muove E. MIGLIORINI, *L'arte e la città*, Fiorino, Firenze 1975, pp. 27-30, per il quale il museo sancisce definitivamente la separazione non più sanabile tra l'opera d'arte e la città.

6 G.C. ARGAN, *L'arte nel quadro della cultura moderna*, in ID., *Storia dell'arte come storia della città...*, p. 96.

7 Sulla funzione educativa dei musei nel pensiero di Argan si veda pure C. DE CARLI, *Argan: L'arte di educare*, in *Rileggere Argan. L'uomo. Lo storico dell'arte. Il didatta. Il politico*, Atti del Convegno (Bergamo, 19-20 Aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Moretti & Vitale, Bergamo 2003, pp. 94-110.

8 G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949, pp. 64-66; ID., *La funzione educativa dei musei*, s.d. [ma 1951-1954], ACS, Min. Pubbl. Istr., Dir. Gen. AA.BB.AA., III Div., 1929-1960, b-307, in V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza...* Anche Lionello Venturi era stato un convinto assertore della finalità strettamente didattica del museo e dell'importanza di un'intensa collaborazione scuola-museo. Si veda in proposito L. VENTURI, *I nostri musei d'arte*

moderna, in "Ulisse", anno XI, fasc. XXVII, 1957, p. 1372-1374.

9 Il pensiero di Argan è sostanziato dalla condivisione delle tesi di Herbert Read, oltre che da una neppure troppo velata accettazione dell'impostazione didattica del *Bauhaus*, al cui interno l'artista, come nel caso di Klee, è esso stesso un educatore, proiettato verso la tensione ideale della ricerca, della continua innovazione, e per il quale l'educazione artistica non può disgiungersi dalla continua ricerca di valori, formali ma anche sociali. Cfr. G.C. ARGAN, *Arte, scuola e città*, in "Metro", n. 15, 1968, pp. 4-12; ID., *Il museo d'arte moderna*, in "Metro", n. 14 (1968), pp. 5-11. Argan fu traduttore e curatore dell'opera di H. READ, *Educare con l'arte*, a cura di G.C. Argan, Edizioni di Comunità, Roma 1954.

10 Tanto per Argan quanto per Read l'arte contribuisce a sviluppare e potenziare le capacità espressive dell'uomo, facilitando quel processo di integrazione fra l'individualità del singolo e la comunità che è caratteristica, e al tempo stesso condicio sine qua non, di una società democratica. Sulla relazione tra la concezione educativa del museo e il rapporto con le teorie di Read e Dewey si veda pure E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 150-151.

11 G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola...*, p. 65.

12 ID., *Prefazione* a H. READ, *Educare con l'arte...*, pp. 9-17.

13 Si confrontino su questo punto le tesi arganiane con gli attuali studi di museologia e si potrà constatare come la posizione del critico torinese sia ancora oggi di grande attualità. Cfr. G. PINNA, *Una storia recente dei musei*, in A. LUGLI, G. PINNA, V. VERCELLONI, *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano 2005, p. 10. Sulla funzione sociale e politica dei musei concorda pure Adalgisa Lugli, che riconosce al museo del Novecento lo status di «simbolo», «punto di riferimento culturale di prima grandezza»; cfr. EAD., *Museologia*, in A. LUGLI, G. PINNA, V. VERCELLONI, *Tre idee di museo...*, p. 48; A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 1991, pp. 147-166.

14 Argan osserva che la monumentalità degli edifici storici che ospitano importanti collezioni, quando non costituisce essa stessa un *unicum*, sul piano storico-documentario, con le opere che vi si conservano, finisce per essere fortemente limitante nella lettura e nell'interpretazione critica delle opere. Infatti, l'impossibilità di intervenire sulla distribuzione degli spazi, la loro mancata organizzazione in chiave funzionale, l'assenza frequente di laboratori, biblioteche,

strumenti didattici, sale destinate a convegni, impedisce ai musei storici italiani di assolvere alla loro funzione educativa.

15 G.C. ARGAN, *I Musei d'arte e il loro moderno ordinamento*, in V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza...*, p. 141, osserva che: «Proprio in quanto si ripropone continuamente come un problema che esige una soluzione nel presente della nostra coscienza, l'opera d'arte è veramente assoluta, universale, eterna».

16 Secondo Argan le esposizioni dovranno avere tutte le caratteristiche necessarie alla corretta visione delle opere esposte: dalla neutralità architettonica e tonale dello spazio espositivo alla presenza di pareti divisorie mobili, dalla corretta illuminazione, da adattare caso per caso alle opere, alla realizzazione di intere pareti in vetro, caratteristiche che solo «un'architettura modernissima» e progettata per tale scopo può avere.

17 G.C. ARGAN, *I musei allestiti in edifici storici*, (1950), in V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza...*, pp. 151-157: p. 151. Cfr. sullo stesso tema ID., *L'architettura del museo*, in "Casabella - Continuità", XVIII, 202, agosto-settembre 1954, p. V; ID., *Problemi di museografia*, ivi, XIX, 207, settembre-ottobre 1955, pp. 64-67.

18 Argan ritiene validi questi criteri soprattutto per i musei d'arte decorativa, perché la salvaguardia dell'unità documentaria ed estetica tra suppellettili e struttura architettonica contribuisce a sottolineare la continuità tra arti maggiori e minori; cita come esempio virtuoso il Museo di S. Martino della Certosa di Napoli, dove il mantenimento dell'unità armonica tra arti decorative e struttura del museo non risulta minimamente intaccato dall'applicazione di moderni criteri di allestimento. A tal proposito non manca di sottolineare l'importanza di incentivare la nascita e il potenziamento di musei di arte decorativa e applicata, che potrebbero trovare degno contesto in ville e palazzi di valore artistico sparsi per il territorio italiano, anch'essi esposti ad un altissimo rischio sul piano conservativo, e che costituirebbero tra l'altro, un documento importante delle varie tradizioni artistiche locali. *Ibid.*, p. 153.

19 *Ibid.*, p. 154.

20 *Ibid.*, p. 155.

21 «Per un antico edificio» scrive Argan «non v'è miglior riuso che farne un museo moderno, è giusto che il lascito storico di una città stia nei vecchi centri. Per Scarpa era questione di principio, pensava che il restauro rigorosamente filologico di un



monumento e la sistemazione modernissima di un museo potessero benissimo coesistere e collimare, il principio di metodo dell'operazione era il medesimo: si trattava sempre di riportare dei testi antichi alla condizione di perfetta attualità che era anche recupero della loro autenticità. La galleria palermitana, come dello stesso Scarpa il museo veronese di Castelvecchio, è un esempio di quella che potrebbe parere, ma non è, una coincidenza di contrari: l'antico e il moderno, Scarpa sapeva fare della puntuale critica dei testi un'invenzione artistica». Cfr. G.C. ARGAN, *Introduzione*, in G.C. ARGAN, V. ABBATE, E. BATTISTI, *Palazzo Abatellis*, Novecento, Palermo 1991, p. 8.

22 Argan, in qualità di Ispettore Centrale al Ministero della Pubblica Istruzione sottolinea la necessità di associare alla struttura conservativa dei musei italiani la funzione didattica, di dotare i musei di un direttore tecnico-scientifico con competenze didattiche, di potenziare le mostre, di collegare l'attività del museo alla produzione industriale e alle scuole d'arte, di dotare i musei italiani, sulla falsa riga di quelli americani, di uno staff tecnico specializzato nell'allestimento delle esposizioni. Cfr. ID., *La funzione educativa dei musei* (ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA.BB.AA., III Div., 1929-1960, b. 307), s.d. [ma 1951-1954], in V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan, Restauro, critica, scienza...*, pp. 145-148.

23 Alla direttrice Argan riconosce il merito di avere colto l'importanza della trasformazione del museo in uno spazio funzionale, di aver dato voce, nei limiti del possibile, e pur nel rispetto dell'italianità dell'istituzione, ad una prospettiva internazionale, l'unica possibile per un museo che aspiri a essere espressione di una cultura moderna, mondiale e globalizzata, e ancora di aver aperto le porte alle donazioni di artisti come Burri, Capogrossi, Fontana e di aver esposto Pollock, Rothko, Mondrian, Picasso, Klee e tanti altri. Per l'attività di Palma Bucarelli cfr. *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, 26 giugno 2009 - 17 gennaio 2010), a cura di M. Margozzi, Electa, Milano 2009.

24 A. BONITO OLIVA, *Care istituzioni. Intervista a Giulio Carlo Argan*, in "Figure", fasc. 2-3, 1982 pp. 19-25.

25 G.C. ARGAN, *Musei d'arte moderna*, in *Museo perché, museo come*, De Luca, Roma 1980, pp. 39-40, osserva che non era stata compresa l'importante funzione di un museo d'arte contemporanea per la crescita culturale della Capitale. L'Italia era rimasta per decenni indifferente davanti alle opere dei grandi maestri dell'arte contemporanea e si era lasciata spesso sfuggire opere di Manet, di Cézanne, di

Matisse, di Picasso, e non solo per colpa dello stato ma per la responsabilità di tanti studiosi che non avevano fatto propria la battaglia per l'arte moderna, che non avevano aperto le porte del museo alle donazioni private dei grandi industriali del Nord.

26 *Ibid.*, p. 41.

27 *Ibid.*

28 Argan osserva che un museo d'arte contemporanea che non sia in grado di offrire al suo visitatore, occasionale o abituale, un quadro rappresentativo della cultura contemporanea che è, per se stessa internazionale e multiculturale, è un museo che ha fallito la sua primaria funzione, quella educativa e formativa.

29 G.C. ARGAN, *Un Museo non è un deserto*, in "L'Espresso", XXI, n. 10, 9 marzo 1975, ripubblicato col titolo *Musei Italiani* in ID., *Occasioni di critica*, a cura di B. Contardi, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 48-49. Su questo tema si veda A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei...*, pp. 147-166. La studiosa cita più volte le opinioni di Argan (*ibid.*, p. 157; p. 162) in merito all'indebolimento delle funzioni culturali del museo, determinato dalle sempre più pressanti esigenze turistiche, e alla necessità di potenziarne la «funzione scientifico - culturale - didattica». Non condivide però l'idea arganiana del museo come scuola. Cfr. *ibid.*, p. 129.

30 ID., *La crisi dei musei italiani*, in "Ulisse", anno XI; fasc. XXVII (1957), pp. 1397-1410, p. 1398.

31 ID., *I musei d'arte e il loro moderno ordinamento...*, p. 144.

32 ID., *Musei d'arte moderna*, in *Museo perché, museo come...*, p. 39.

33 ID., *La crisi dei musei italiani...*, p. 1399.

34 Argan avanza anche l'ipotesi di dotare i musei di mense, luoghi di ristoro, librerie che possano rendere più confortevole la permanenza degli studiosi all'interno dei musei, precorrendo per certi aspetti la Legge Ronchey sui servizi aggiuntivi. Si veda in proposito G.C. ARGAN, *Il museo come problema architettonico e urbanistico*, s.d., in V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza...*, pp. 158-161.

35 ID., *Musei d'arte moderna...*, p. 45. Cfr. ID., *La crisi dei musei italiani...*, pp. 1400-1401: «Ma è certamente possibile avvicinare la struttura interna del museo a quella della mostra: evitare le sistemazioni fisse e monumentali, gli ordinamenti rigidi, le presentazioni solenni e immutabili».

36 C. BRANDI, *Il problema delle esposizioni*, in "Ulisse", anno XI; fasc. XXVII,

(1957), pp. 1383-1391.

37 A. CHASTEL, *L'uso della storia dell'arte*, Laterza, Roma - Bari 1982, pp. 94-102.

38 Lo studioso condivide con Brandi la convinzione che, in ogni caso, l'organizzazione di una mostra debba essere subordinata alla messa in stato di sicurezza e alle ragioni di conservazione dell'opera. Cfr. G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani...*, pp. 1397-1410, in particolare pp. 1400-1401.

39 *Ibid.*, pp. 1406-1407. Sul ruolo riconosciuto da Argan ai musei scrive M. CALVESI, *Giulio Carlo Argan*, in *Giulio Carlo Argan. 1909-1992. Storico dell'arte, critico militante...*, p. 14: «Al vertice della visione estetica di Argan si collocava l'idea (utopica se confrontata al presente, ma storicamente incarnata nei grandi modelli del Rinascimento) della città dell'uomo. Non una città-museo, ma una città dove i musei-scuola fossero il documento della gravidanza storica e civile dell'arte, e dell'arte mostrassero l'organico sistema, ovvero un sistema-guida della produzione, dal dipinto o dalla scultura all'oggetto di arredo e delle arti minori, e da queste matrici formali all'organizzazione dello spazio architettonico e urbanistico, e cioè appunto della città».

40 «[I musei] non devono servire a ricoverare opere d'arte sfrattate o costrette a battere il marciapiede del mercato. Non avrebbero spazio bastante e non è questo il loro compito. Dovrebbero essere istituti scientifici o di ricerca, con una funzione didattica aggiunta; ed essere i grandi e i piccoli nodi della rete disciplinare dell'archeologia e della storia dell'arte. Poche opere esposte permanentemente, anche nessuna; molto personale scientifico, ma studiosi aperti e non «conservatori»; molte mostre piccole e grandi, a rotazione, con il materiale dei musei integrato da prestiti. Nessuna dipendenza da ministeri e direzioni generali: gestione diretta da parte di uno scelto personale tecnico-scientifico. Modello per l'uso di quella veramente *Gesamtkunstwerk* che è la città. In altre parole il museo non dovrebbe essere il ritiro o il collocamento a riposo delle opere d'arte ma il loro passaggio allo stato laicale, cioè allo stato di bene della comunità: il luogo in cui davanti alle opere non si prende una posizione di estasi ammirativa, ma di critica o di attribuzione di valore». G.C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 124-125.

41 *Id.*, *Musei d'arte moderna...*, p. 43. Cfr. *Id.*, *Il museo d'arte moderna*, in “Metro”, n. 14 (1968), pp. 5-11; *Id.*, *Un'idea di Roma*, intervista di Mino Monicelli, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 76.

42 *Id.*, *Il museo d'arte moderna...*, p. 9.

43 *Ibid.*, p. 10: «Il museo di domani, il museo di massa, non sarà più una mostra permanente di oggetti riscattati dal piano della merce a quello di modello di valore, dalla proprietà del privato a quella della comunità; e proposti ad un'amministrazione che, in ultima analisi, sarà soltanto la sublimazione del compiacimento della proprietà. Sarà un luogo attrezzato per la sperimentazione ad alto livello sui processi della comunicazione; dotato di apparecchiature scientifiche moderne, di un'estrema adattabilità, di una grande disponibilità di spazio e di mezzi. Sarà manovrato da una numerosa équipe di specialisti e di ricercatori. Sarà in rapporto con tutti i rami della ricerca scientifica e tecnologica. Sarà, infine, un centro di ricerca al cui funzionamento (e non gestione, come vorrebbero alcuni artisti ragionieri) dovranno partecipare, come nella scuola, tutte le “componenti”: artisti, critici, tecnici, consumatori. Sarà dunque una struttura capace di rinnovarsi continuamente, col proprio movimento stesso».

44 *Ibid.*

45 *Id.*, *Un'idea di Roma...*, pp. 75-76.

46 *Id.*, *Musei d'arte moderna...*, p. 43. Cfr. *Id.*, *La Storia dell'arte...*, p. 30.

47 *Id.*, *Musei d'arte moderna...*, p. 43.

48 Sul valore urbanistico del *Beaubourg* si veda R. PIANO, *Giornale di bordo*, Passigli Editore, Firenze 2005, p. 28.

49 F. PURINI, *I musei dell'iperconsumo*, in *Museums. Next generation. Il futuro dei musei*, Catalogo della Mostra (Roma 21 settembre 2006 - 29 ottobre 2007), a cura di P. Ciorra, D. Tchou, Electa, Milano 2006, pp. 51-55: p. 5; un'interpretazione analoga del *Beaubourg* è quella che si può leggere in S. SUMA, *Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia*, in *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, a cura di S. Zuliani, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 103-109.

50 Diversa è l'opinione di A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei...*, p. 239.

51 G.C. ARGAN, *Musei d'arte moderna...*, p. 39.

52 Laddove invece la vocazione urbanistica è fortemente rivendicata da Renzo Piano: l'architetto ne sottolinea la capacità incisiva sul territorio e, al contrario di Argan, considera la collocazione del museo al centro della città indispensabile allo svolgimento della sua funzione urbana. Cfr. R. PIANO, *Giornale di bordo...*, p. 30.

53 «Agli inizi degli anni Ottanta dell'altro secolo – e dunque sul limitare dei due millenni – ad Argan il nesso arte- architettura-città è sembrato ineludibile a



condizione appunto che il museo diventi scena urbana, uno spazio vitale della città. Essenziale diviene perciò, nella sua riflessione la scelta del luogo. La sua speranza – è anche utopia – è che il museo della nostra contemporaneità, che distingue da quello d'arte antica, ospitato nei palazzi antichi del centro storico, nato dal farsi del lavoro quotidiano degli artisti, deve abitare una zona residenziale di massa, prossima alla città, un'area ampia e disseminata nel sociale. Per Argan è dunque più importante la collocazione urbanistica che l'immagine architettonica del museo, da pensarsi invece come «effimera, labile, volumetrica», in grado di accogliere funzioni e servizi informativi sempre più complessi». Cfr. A. TRIMARCO, *Il museo. Arte e decostruzione*, in ID., *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 2004, p. 67.

54 M.C. TAYLOR, *Dalla semplicità alla complessità: come cambia l'architettura museale*, in *Capolavori del Guggenheim. Il grande collezionismo da Renoir a Warhol*, Catalogo della Mostra (Roma, 4 marzo - 5 giugno 2005), a cura di E. Siciliano, L. Dennison, Skira, Milano 2005, pp. 33-41; F. DAL CO, *Il Guggenheim Museum: da tempio dell'arte non-oggettiva a museo globale*, *ibid.*, pp. 43-51.

55 Si veda in proposito anche A. TRIMARCO, *Post-storia...*, p. 64: «Così il *Guggenheim Bilbao Museoa*, oltre ad essere un'archiscultura, in antagonismo, si è detto riduttivamente, con l'arte – espone in maniera flagrante se stesso piuttosto che rispettosamente, il lavoro dell'arte – si pone anche, al culmine di una parabola inaugurata negli anni Settanta dal *Centre Pompidou*, come «catalizzatore delle trasformazioni urbane».

56 Si fa riferimento alle iniziative e ai convegni promossi dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan e in particolare al *Convegno in onore di Giulio Carlo Argan*, promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei, tenutosi a Roma il 19 novembre 2009 (con interventi di Salvatore Settis e Marisa Dalai Emiliani su Argan, il museo e la conservazione dei Beni Culturali); il *Convegno Arte, Città, Politica. La battaglia per la cultura di Giulio Carlo Argan*, Roma, 16 giugno 2010, promosso dall'associazione Bianchi Bandinelli; il *Convegno internazionale* promosso sempre dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario e dalla Fondazione Bruno Zevi sul tema: *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, tenutosi a Roma il 28 settembre 2010 presso l'Auditorium del MAXXI.

57 Cfr. M. CALVESI, *Giulio Carlo Argan...*, p. 14; E. BONFANTI, M. PORTA, *Città,*

museo e architettura..., p. 151 e nota 154; A. TRIMARCO, *Post-storia...*, p. 67.

58 Si ricordino, fra le numerose iniziative, registrate negli ultimi anni, la mostra *Musei per un nuovo millennio. Idee, progetti edifici* (Cfr. *Musei per un nuovo millennio, Idee, Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachsa, Monaco - Londra - New York 2001); la ricerca e il convegno su *I musei dell'iperconsumo*, promosso nel 2002 dall'Accademia Nazionale di S. Luca in collaborazione con la DARC e la Triennale di Milano e coordinata da Franco Purini (si vedano *I musei dell'iperconsumo. Materiali di studio*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 21 marzo 2002), a cura di P. Ciorra, S. Suma, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2003); il convegno *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, tenutosi a Salerno il 25-26 novembre 2005, promosso dalla Cattedra di Museologia dell'Università degli Studi di Salerno e dalla Fondazione Filiberto Menna; il convegno *Il Futuro dei Musei* tenutosi a San Pietroburgo il 30 giugno 2006; la mostra tenutasi dal 21 settembre al 29 ottobre 2006 al MAXXI di Roma dal titolo *Musei nel XXI secolo. Idee, progetti, edifici* (su quest'ultima si veda *Museums. Next generation...*).

59 Cfr. A. TRIMARCO, *Post-storia...*, pp. 64-65.

60 Si pensi alla cupola di vetro e acciaio del *British Museum*, realizzata nel 2000 da Norman Foster, che mentre realizza all'interno del celebre museo londinese spazi destinati ai cosiddetti servizi aggiuntivi, crea al contempo una forma architettonica che, attraverso la trasparenza del vetro, pone in comunicazione le rovine greche con il cielo della metropoli contemporanea e realizza una sorta di *agorà* interna al museo, luogo di incontro e di comunicazione.

61 La *Tate Modern*, a Londra, realizzata nel 2000 da Herzog e de Meuron recuperando la struttura della dismessa centrale elettrica di Bankside, è riuscita ad attivare una ri-segnificazione del territorio – la realizzazione è parte di un più ampio progetto di riqualificazione del *Waterfront* fluviale della città, ai margini dei *Docklands* – sottolineata pure dalla contemporanea costruzione del *Millennium Bridge*, opera di Norman Foster, ponte che collega fisicamente e prospetticamente la *Tate* alla cattedrale di *St. Paul*, ma anche il tempio londinese dell'arte contemporanea alla *City*, cuore produttivo e finanziario di Londra, istituendo così un ponte ideale tra passato e futuro, tradizione e modernità, cultura ed economia. Sulla specificità dell'intervento architettonico si veda K. POWELL, *Tate Modern*, in ID., *New London architecture...*, pp. 76-77; ID., *Millennium Bridge*, *ibid.*, pp. 40-41; *Millennium Bridge*, in



N. FOSTER, *Catalogue. Foster and Partners...*, pp. 204-205. Anche F. PURINI, *I musei dell'iperconsumo...*, p. 55, riconosce alla *Tate Modern* la capacità di costituirsi come spazio capace di creare un dialogo significativo tra passato e contemporaneità all'interno del tessuto urbano londinese, un museo attivatore di cultura, «che non consuma la città».

62 A. VITTORINI, *Il contesto urbano, il concorso, l'avvio dei lavori*, in *MAXXI. Museo Nazionale Delle Arti Del XXI Secolo*, a cura di P. Baldi, Electa, Milano 2006; EAD., *Una nuova centralità per l'area flaminia*, *ibid.*, pp. 66-69.

63 Cfr. S. SETTIS, *Roma al futuro*, in *MAXXI...*, pp. 28-31; P. BALDI, *La missione istituzionale*, *ibid.*, pp. 33-35.

64 *L'incontro-Odile Decq, contro l'archistar system*, a cura di F. Giuliani, in "La Repubblica", 26 ottobre 2010.

65 Cfr. J. RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città...*, pp. 295-297. Sulla funzione svolta dal *Guggenheim* di Bilbao concorda pure M. CARTA, *Bilbao: rinnovamento urbano ad Abaidoibarra*, in ID., *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004, pp. 89-91, che considera l'edificazione del *Guggenheim* di Gehry come «l'azione pilota» di un piano di intervento volto al recupero delle aree urbane dismesse e al potenziamento della cultura urbana come risorsa per lo sviluppo e la crescita economica e sociale della città, a partire dalla riscoperta dell'identità geografica del luogo, in particolare dalla valorizzazione del *waterfront*.

66 P. CIORRA, *No Building no party? La prossima generazione di musei*, in *Museums. Next generation...*, pp. 10-15.

67 Cfr. A. BONITO OLIVA, *Musei. I supergadget nella città del 2000*, in "la Repubblica", 16 ottobre 2006.

68 F. PURINI, *I musei dell'iperconsumo*, in *Museums. Next generation...*, pp. 51-55: p. 51.

69 S. SETTIS, *Ma il museo ha un futuro?*, estratto dall'intervento al convegno *Il futuro dei musei* tenutosi a San Pietroburgo il 30 giugno 2006, in "La Repubblica", 30 giugno 2006, p. 53.

70 Si veda in proposito A. BONITO OLIVA, *Musei. I supergadget...*, pp. 34-35.

71 Esempio interessante in Italia è quello del Museo MADRE di Napoli. La scelta fortemente voluta di concepire uno spazio per l'arte contemporanea come «museo aperto» nel cuore pulsante e vivo di una città storica come Napoli si è tradotta in un intervento dal forte significato urbanistico. Il museo infatti sorge all'interno dell'antico Palazzo Donnaregina, in pieno centro storico, ristrutturato

e restaurato per l'occasione da Alvaro Siza, che ha curato un intervento discreto, quasi invisibile, dettato, come sottolinea Gravagnuolo (*L'architettura dei musei d'arte...*, p. 34) «dalla volontà di cancellare piuttosto che di aggiungere», riuscendo a realizzare uno spazio che dialoga con il centro della città, senza lacerarne il tessuto storico.

72 S. SETTIS, *Ma il museo ha un futuro?...*, p. 53.

73 G.C. ARGAN, *Il museo d'arte moderna...*, p. 10.

