



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici

Tesi di Laurea

La fruibilità dei depositi nei musei d'arte: un progetto di inclusione sociale.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Granuzzo

Correlatore

Ch. Prof. Walter Cupperi

Laureanda

Ilaria Parini

Matricola 859216

Anno Accademico

2019 / 2020

Ringraziamenti

Prima di cominciare con la trattazione, vorrei ringraziare calorosamente coloro che mi hanno sostenuta nel mio percorso di ricerca.

Un ringraziamento speciale va alla relatrice, la professoressa Elena Granuzzo, che mi ha seguita durante il percorso, ha creduto in me e mi ha fornito preziose indicazioni senza le quali questo lavoro non avrebbe potuto vedere la luce.

Desidero inoltre ringraziare il correlatore, il professor Walter Cupperi, e i professionisti museali Babet Trevisan, Elisabetta Barisoni, Michele Nicolaci, Silvia Salvini e Giorgia Bonesso, che mi hanno aiutata a dare un indirizzo più concreto alle varie trattazioni della ricerca.

Al di fuori dell'università, ho trovato grande sostegno nella mia famiglia e in particolare nei miei genitori, che mi hanno sempre appoggiata durante tutto il mio percorso di studi.

Un ringraziamento speciale va, dunque, ai miei familiari, che spero di aver reso orgogliosi.

Infine, un pensiero lo dedico anche a tutti gli amici che mi sono stati accanto durante questo periodo e che mi hanno dato preziosi consigli e incoraggiamenti.

Il museo è un deposito di emozioni.

(Alessandra Mottola Molino, Il Libro dei Musei)

INDICE

Introduzione.....	1
1. L'altro lato del museo: cenni storici	7
1.1 Settecento e Ottocento: i primi decenni del museo pubblico	11
1.1.1 La Rivoluzione Francese e Napoleone	14
1.1.2 L'imperialismo e il secolo d'oro dei musei.....	16
1.2 Il Novecento	19
1.2.1 Il confronto con i musei americani.....	20
1.2.2 I convegni internazionali	22
1.2.3 Il Terzo Reich.....	25
1.2.4 La Seconda Guerra Mondiale.....	26
1.3 L'Italia.....	27
1.3.1 Fra le due guerre.....	29
1.3.2 Il secondo dopoguerra e il periodo d'oro della museografia italiana.....	32
2. La questione dei depositi accessibili	38
2.1 <i>Visible e open storage</i>	43
2.1.1 La nascita del dibattito nei convegni internazionali.....	44
2.1.2 I primi esempi in America.....	48
2.1.3 Alcuni esempi in Europa	53
2.1.4 Alcuni esempi in Italia	61
2.2 L'evoluzione del deposito	72
2.2.1 I depositi esterni	73
2.2.2 I depositi centralizzati e i <i>collection research centers</i>	74
2.2.3 Il deposito-museo	76

3. Le collezioni come risorse	81
3.1 Le modalità di accesso alle collezioni.....	84
3.2 L'utilizzo delle collezioni artistiche come risorse nelle diverse tipologie di musei d'arte	88
3.2.1 La ricerca.....	92
3.2.2 L'educazione e la didattica.....	95
3.2.3 La memoria e l'identità	101
3.2.4 La creatività.....	103
3.3 Le Raccomandazioni di ICOM in materia di depositi museali	105
3.4 Il valore sociale e didattico della riorganizzazione del deposito secondo il metodo RE-ORG.....	109
3.5 Il deposito-museo come risorsa per la riqualificazione di aree urbane	113
3.6 Le indagini sulla percezione del pubblico nei confronti della fruizione delle collezioni museali.....	114
4. Depositi museali a Venezia: tre casi studio dal privato al pubblico	125
4.1 Il Museo della Fondazione Querini Stampalia.....	127
4.2 La Fondazione dei Musei Civici	134
4.3 Le Gallerie dell'Accademia	141
Conclusioni.....	149
Bibliografia	152
Sitografia	162
Riferimenti normativi	168

Introduzione

*“I depositi stanno al museo
come i nostri organi interni
ai nostri occhi e pelle”¹*

Come si coglie dalle parole dello storico dell’arte Antonio Paolucci, i depositi dei musei sono il luogo dove sono presenti tutte le funzioni vitali di questi complessi organismi culturali. I depositi sono il cuore del museo², il suo fondamento³ o, meglio ancora, *sono* il museo.

Nelle grandi istituzioni museali, la collezione permanente rappresenta solo una piccola frazione di un insieme più grande che per la maggior parte non vediamo. Infatti, i grandi musei – come emerge da un sondaggio di ICCROM e UNESCO⁴ condotto nel 2011 a livello internazionale – possono arrivare ad esporre anche solo l’8-10% delle collezioni che possiedono⁵. Questi dati spesso hanno creato clamore tanto che, riguardo ai depositi museali, è inevitabile imbattersi in articoli giornalistici intrisi di romanticismo sulla vastità delle collezioni che stanno dietro le quinte. Si legge talora della condizione di inaccessibilità, si allude a un “patrimonio invisibile”, parlando di tesori tenuti nascosti, spesso senza considerare che le motivazioni per cui certe opere si trovano nei depositi sono molteplici, e che talvolta risulta difficile soddisfare pienamente il solo criterio della fruibilità. Alcuni materiali possono essere

¹ C. Arduini, *Inchiesta. Le riserve dell’arte*, in «Touring Club Italiano», febbraio 2013, <http://www.touringmagazine.it/articolo/1515/inchiesta-le-riserve-dellarte> (ultimo accesso: dicembre 2020).

² S. Keene, *Study collections: the heart of a Museum*, in *Les réserves dans le Musées*, Paris, Conservatoire national des arts et métiers – Musée national des techniques, 1994.

³ M. Jaoul, *Des réserves, pour quoi faire?*, «Museum International», 188, 1995, pp. 4-7.

⁴ Tra il 2007 e il 2010, le due istituzioni assistono i musei dei Paesi in via di sviluppo a migliorare le loro competenze nell’ambito della conservazione preventiva, ponendo particolare attenzione alle collezioni in deposito. Cfr. *UNESCO-ICCROM partnership for the Preventive Conservation of Endangered Museum Collections in Developing Countries (2007-2010)*, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/unescoiccrom-re-org/unesco-iccrom-partnership-for-the-preventive-conservation-of-endangered-museum-collections-in-developing-countries-2007-2010/> (ultimo accesso: aprile 2021).

⁵ Il sondaggio, che ha raccolto le risposte di 1490 musei in 136 paesi differenti – in Europa, Nord America e Asia – ha ottenuto i seguenti risultati:

- 52% dei musei presentano dei depositi riempiti oltre la capacità;
- 46% dei musei non dispongono di un regolamento preciso nell’area del deposito;
- 49% dei musei non dispone di personale adeguatamente preparato;
- 59% dei musei mancano di un’adeguata pulizia;
- 53% dei musei manca di sufficiente spazio;
- 42% dei musei non dispone di attrezzature adeguate per i depositi.

Cfr. *International Storage Survey Results*, Paris-Rome, ICCROM-UNESCO, 2011, https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults_English.pdf; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections of western art museums: a focus on the Italian context*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019, pp. 162-163.

troppo delicati per essere esposti permanentemente, alcune opere essere qualitativamente meno interessanti, altre possono provenire da donazioni recenti e non trovare ancora spazio nella galleria permanente, altre ancora consistono in gruppi o serie di oggetti analoghi che non avrebbe senso esporre per intero. Tuttavia, è vero che i depositi contengono anche molte opere di pregio e di indiscussa qualità. L'ammirabile lavoro del fotografo Mauro Fiorese, *Treasure rooms*⁶, testimonia che i depositi italiani "inaccessibili" sono colmi di opere d'arte di prima categoria e indubbio interesse storico-artistico. Tra queste si possono trovare anche molte opere che attendono di essere studiate e che quindi non hanno ancora una voce. Ecco, dunque, che si coglie l'importanza di questo lato "nascosto" del museo, la cui esistenza legittima e avvalora la selezione dei capolavori esposti al pubblico nella collezione permanente.

I depositi svolgono quella che è la funzione principale del museo: la conservazione. Di solito, le opere che si trovano nei depositi beneficiano di una prospettiva di vita migliore rispetto a quelle esposte poiché, nel migliore dei casi, sono mantenute in ambienti dotati di microclima idoneo, al buio, e poco frequentati. Tuttavia, quelle opere che non lasciano mai i depositi e non vengono incluse in nessuna attività tesa alla valorizzazione rimangono sostanzialmente nascoste. Le opere d'arte che non sono visibili non *esistono* agli occhi delle persone, che sono le destinatarie del patrimonio conservato nei musei.

È opinione diffusa che le opere che giacciono nei depositi, sottratte al tempo e allo spazio, siano conservate per i posteri. Tuttavia, questa concezione apre un grande interrogativo: perché conservare il patrimonio per le generazioni future e non agire adesso per renderlo accessibile per le generazioni presenti? Queste opere "in attesa" potrebbero costituire una grande risorsa per pensare a molteplici attività orientate ad avvicinare il patrimonio al pubblico e a trasformare quel rapporto "patologico" tra museo e deposito – come lo chiama la museologa Anna Maria Visser Travagli⁷ – in un rapporto "fisiologico" di dialogo e di scambio continuo.

La presente ricerca si propone di indagare la questione della fruizione dell'ingente patrimonio conservato nei depositi dei musei di tutto il mondo. Questa tematica ha assunto rilievo relativamente tardi, dopo alcuni timidi tentativi di affrontare l'argomento all'interno dei convegni internazionali nei decenni centrali del Novecento, dove si sono espressi propositi che spesso sono rimasti senza eco. Ciononostante, a partire dalla necessità di migliorare la qualità degli ambienti e le condizioni conservative delle opere, la questione ha acquisito progressivamente una maggiore centralità. Questo avviene soprattutto sotto la spinta di una

⁶ *Treasure rooms*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, 5 aprile- 2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di B. Benedetti e P. Nuzzo, Modena, F. C. Panini Editore, 2019.

⁷ A. M. Visser Travagli, *Elogio dei depositi museali*, «Museo informa», 47, luglio 2013, p. 10.

democratizzazione generale delle istituzioni culturali e di una tensione verso il pubblico, dove l'aumento dell'interesse per questa tematica procede parallelamente alla crescita della consapevolezza del ruolo dei musei all'interno della società.

Una premessa all'apertura dei depositi si può riscontrare nell'esposizione delle opere "di seconda scelta" che, negli anni Cinquanta del Novecento, riempiono le quadrerie o le sale destinate agli studiosi. In questo caso, però, la fruizione è riservata ad un pubblico selezionato e la possibilità di aprire i depositi al pubblico generico è ancora lontana. Il vero cambiamento avviene negli anni Settanta quando i musei intraprendono un processo di democratizzazione e si comincia a pensare alla possibilità di aprire questi spazi ai visitatori. La prima realizzazione di un deposito completamente accessibile ha luogo in Canada, per la precisione nel museo etnografico della British Columbia University di Vancouver nel 1976, dove si sceglie di non lasciare nulla in parti del museo inaccessibili ai visitatori. Dal momento che il primo esempio risale ormai a una cinquantina di anni fa, la riflessione riguardo alla realizzazione dei primi *visible o open storage* rivolti al pubblico non specializzato non è recente ma è ancora di stringente attualità. A partire dagli anni Ottanta – inizialmente sempre in America – hanno luogo altre esperienze significative di depositi accessibili che influenzano tuttora i musei che vogliono mettere in pratica esperienze analoghe.

La ricerca sulla tematica della fruibilità dei depositi museali si sviluppa in particolare con una riflessione attorno ai musei d'arte, ma procede con un confronto continuo anche con i musei di altra tipologia che hanno concretizzato il deposito fruibile, ponendo particolare attenzione al valore sociale di tale operazione.

Nel primo capitolo, il discorso si articola a partire da un excursus storico nel quale, attraverso l'analisi dell'evoluzione del museo moderno, si cerca di tracciare una storia dei depositi museali che sono sempre rimasti all'ombra della più evidente storia dell'esposizione. A questo proposito, si cerca di mettere in luce quanto, in un museo che ai suoi albori è influenzato direttamente dal potere, l'analisi sulla situazione del deposito funga da supporto nella comprensione più approfondita della storia dell'istituzione stessa. I depositi, infatti, rappresentano la "controfacciata" del museo e sono i luoghi in cui, fino alla metà del Novecento, vengono relegate sia le opere d'arte che non rispecchiano il valore educativo e morale sia quelle rifiutate dal potere. Per questo motivo, studiare il deposito significa prendere in esame un elemento fondamentale che, nel processo di comprensione e convalida del passato, testimonia il susseguirsi di tensioni politiche differenti nel cui mirino si trova sempre il museo.

Nel secondo capitolo si cerca di rintracciare la nascita del discorso attorno ai depositi museali all'interno dei convegni internazionali. La loro introduzione parte da un'esigenza

concreta e diffusa tra le istituzioni impegnate a risollevarsi dal periodo bellico. Infatti, durante la Seconda guerra mondiale, quando le istituzioni museali nei centri cittadini vengono direttamente coinvolte nel conflitto, i depositi sono i protagonisti nella salvaguardia del patrimonio. Così, l'esperienza traumatica della guerra fa nascere una nuova coscienza che indirizza la missione museale verso il miglioramento della gestione dei depositi al fine di un incremento qualitativo della conservazione del patrimonio. Inoltre, in seguito allo sviluppo della disciplina museologica, le collezioni permanenti subiscono un notevole snellimento e di conseguenza una grande quantità di materiale viene trasferito nei depositi. Progressivamente, a partire dal nuovo interesse per i depositi, si sviluppa l'esigenza di rendere il pubblico partecipe della vita museale, rendendolo maggiormente consapevole di ciò che viene conservato all'interno di questi spazi.

In seguito, attraverso l'analisi dei primi depositi accessibili a livello internazionale – in Nord America, Europa e Italia – si esaminano alcune esperienze emblematiche che hanno reso il patrimonio “inaccessibile” visibile al pubblico attraverso differenti modalità. A questo proposito, si osserva l'evoluzione del concetto di deposito nella contemporaneità che, a partire dal più comune deposito esterno, negli ultimi decenni è giunto fino agli ammirabili *collection centers* nordeuropei e alla struttura innovativa del “deposito-museo” – le nuove frontiere dei depositi museali.

Il filo rosso che unisce l'intera ricerca è il valore sociale della fruibilità ai depositi. La rilevanza sociale dell'accessibilità ai depositi viene approfondita nel terzo capitolo dove, al fine di ripensare il museo in un'ottica più inclusiva e democratica, si esaminano le possibilità per considerare le collezioni in deposito come risorse per svariate attività orientate alla fruizione. Queste abbracciano diversi ambiti: la ricerca, l'educazione, la memoria, l'identità e la creatività. Gli studi sull'*utilizzo* delle collezioni – inteso sia come accesso sia come impiego reale e intellettuale del patrimonio – sono fioriti soprattutto in ambito anglosassone ma negli ultimi anni si stanno diffondendo in tutto il mondo. Dunque, partendo dalle diverse modalità per rendere visibile il patrimonio nei depositi – dalla basilare digitalizzazione alla forma radicale del *public storage* – si riflette sulle ipotesi di dialogo che scaturiscono dall'approccio diretto alle collezioni con la guida dei professionisti museali, che svolgono il ruolo di mediatori nel processo di avvicinamento tra il pubblico e il patrimonio. Le opere delle collezioni, e in particolar modo quelle in deposito che non sono inserite all'interno di percorsi precostituiti, offrono molteplici possibilità narrative grazie al loro valore polisemico. Tutti questi sono validi motivi per conciliare il patrimonio e il pubblico o, meglio, i pubblici, attraverso l'elaborazione di attività inclusive che rendono il museo stesso un'istituzione più dinamica e trasparente.

In Italia l'interesse alla fruibilità dei depositi si è affermata molto tardi, intorno alla svolta del millennio, assumendo un maggior rilievo soprattutto negli ultimi anni grazie ai convegni organizzati da ICOM e alla successiva pubblicazione delle *Raccomandazioni*⁸. Di recente ICCROM ha sviluppato il metodo RE-ORG per la riorganizzazione dei depositi a livello internazionale al fine di migliorare la conservazione dei beni nei depositi e promuoverne la valorizzazione. Tuttavia, nonostante sia stato raccomandato nell'ambito di diversi convegni, nella penisola conta ancora pochissimi esempi di applicazione.

Nel terzo capitolo si ragiona anche sulla possibilità di sfruttare la quantità di opere d'arte conservate nei depositi per fondare nuove istituzioni museali, al fine di dare visibilità a questo patrimonio, di diffondere i beni sul territorio avvicinandoli alle comunità di riferimento, e di riqualificare le aree urbane che sono culturalmente meno interessanti.

Infine, nell'ambito di una ricerca il cui fulcro riguarda il valore sociale dell'accessibilità alle collezioni, si è ritenuto importante includere un sondaggio rivolto a un centinaio di partecipanti, la cui finalità è di cogliere la visione delle persone che non sono "addette ai lavori" nei confronti di questa tematica così importante nella riflessione museologica contemporanea.

Per concludere, nell'ultimo capitolo si prendono in considerazione tre casi di studio nel contesto veneziano, che riflettono rispettivamente le tre tipologie di istituzioni: privata, municipale e pubblica. Le istituzioni in questione sono: il Museo della Fondazione Querini Stampalia, la Fondazione dei Musei Civici e le Gallerie dell'Accademia. I paragrafi dedicati alle istituzioni rielaborano le interviste condotte con i rispettivi responsabili sulla base di un questionario simile ma pensato ad hoc per ciascuna di esse. Il questionario si articola in tre sezioni diverse che intendono indagare: l'interesse di ciascuna istituzione per l'argomento della fruibilità dei depositi, il rapporto tra museo e depositi, la struttura organizzativa degli stessi e gli eventuali progetti tesi a valorizzarli. Particolare attenzione è rivolta al tema dell'inclusività, attraverso l'analisi dei progetti che ciascun museo intraprende per rafforzare il suo ruolo sociale nei confronti sia delle comunità di riferimento sia delle comunità internazionali.

Dunque, partendo da una riflessione di carattere storico e generale sull'evoluzione del concetto di deposito e della loro fruibilità nel mondo occidentale, la presente ricerca restringe progressivamente il campo. Infatti, muovendo dalla riflessione di carattere internazionale, giunge infine all'analisi di tre casi studio nel nostro contesto, riconducendo così la riflessione più astratta a un piano concreto e reale. L'intento è quello di mettere in luce sia i vantaggi sia i

⁸ ICOM, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca, le potenzialità dei depositi museali*, atti del convegno di studi (Matera, 15 marzo 2019), http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf.

limiti dei progetti già realizzati, in modo tale da delineare una potenziale direzione verso cui le istituzioni museali odierne possano rivolgere la propria missione, in nome di una maggiore apertura e trasparenza.

Si cerca dunque di indagare l'importanza di mettere in relazione le persone con il patrimonio, affinché questo costituisca una bussola per l'individuo per orientarsi nel mondo contemporaneo e per i musei per affermare il loro ruolo come punti di riferimento essenziali per lo sviluppo di una cultura più inclusiva ed egualitaria.

1.

L'ALTRO LATO DEL MUSEO: CENNI STORICI

Sembra che la forma museo sia congenita all'uomo europeo, che il bisogno di raccogliere le cose preziose per la propria memoria, e collocarle in un luogo adatto, sia stato da sempre una necessità. Un dialogo tra vita e morte: strappare gli oggetti alla morte (cioè dalla loro scomparsa o distruzione); tesaurizzarli per testimoniare di sé; dare nuova vita a questi oggetti riparando alla fantasia di antiche distruzioni o danneggiamenti. E poi sacralizzare il luogo dove esse si conservano: farne il «luogo delle Muse», cioè delle arti, delle virtù intellettuali e civili. Così il *mouseion* diventa un monumento: nel senso etimologico del termine uno strumento della memoria, il supporto della memoria⁹.

Con queste parole, nell'introduzione del suo celebre *Libro dei Musei*, la storica dell'arte e museologa Alessandra Mottola Molino mette in luce l'attitudine, tipica dell'uomo europeo, a conservare gli oggetti del passato per coltivarne la memoria e trasmetterla ai posteri. L'usanza di strappare gli oggetti al tempo è alla base della fondazione delle istituzioni che, dall'antico nome greco *mouseion*, chiamiamo musei. Si tratta, infatti, di una consuetudine tutta occidentale, dal momento che nelle altre civiltà i primi musei sono sorti molto più tardi – si parla già della seconda metà del XX secolo. Il motivo di questa differenza va ricercata sicuramente nella sfera antropologica e nel contesto culturale, sociale e politico delle altre comunità, le cui priorità sono rappresentate da altri fattori.

Basti pensare alla sfera rituale e religiosa che, nella storia dell'umanità, è sempre stata una delle matrici principali della produzione artistica oltre al fatto che, in diverse culture, prevale il valore d'uso degli oggetti, piuttosto che il valore artistico. Alcune maschere africane, per esempio, dopo aver avuto un ruolo essenziale nel rito, vengono distrutte¹⁰. O anche nella comunità Maori, gli oggetti non hanno né significato né valore se non impiegati nell'espressione tradizionale di una cultura vivente¹¹. Così avviene anche per i mandala tibetani e nativi americani, disegnati con granelli di sabbia e sassolini che, alla fine del rito, vengono cancellati.

⁹ A. Mottola Molino, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1998.

¹⁰ J. Clair, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano, Skira, 2008, p. 23.

¹¹ S. McDonald, S. Alford, *Canadian Museums and the representation of culture in a multicultural nation*, «Cultural Dynamics», vol. 7, no. 1, pp. 15-36; cfr. S. Watson, *Museums and their communities*, London & New York, Routledge, pp. 1-23.

D'altra parte, molti prodotti artigianali e artistici europei – come, per esempio, le pale d'altare cristiane – qualora per ragioni storiche siano stati rimossi dal loro contesto originario, sono stati in buona parte incorporati nei musei. Il processo di musealizzazione, di fatto, ne conserva il valore artistico ma ne annulla il valore d'uso, in questo caso religioso.

Questa è una differenza sostanziale: in diverse altre culture le opere d'arte hanno o avevano un ciclo biologico – nascono e muoiono – mentre nel mondo occidentale si cerca in ogni modo di tenerle in vita, sfidando l'inesorabile avanzare del tempo. A partire dal XX secolo questo divario è diminuito con la comparsa, in tutto il mondo, di musei con la medesima missione: preservare il passato per il futuro e perpetuare il valore culturale dell'espressione artistica sottraendola dalla dissolvenza del tempo. Esaminare il processo da un punto di vista antropologico, attraverso il confronto fra le diverse culture, è importante per capire i differenti approcci, valori e significati rivolti alla concezione della produzione artistica umana.

La volontà di conservare, dunque, è alla base della nascita dei musei. Partendo da questa premessa, ossia la conservazione della memoria per i posteri, i musei hanno intrapreso ed elaborato molteplici funzioni e finalità. Tuttavia, nonostante questo intento in apparenza virtuoso, il museo, tra le molteplici sfumature, ha assunto anche i connotati di un monumento di esaltazione politica e culturale. Pertanto, il museo moderno rappresenta un luogo ambiguo che ingloba nella sua essenza inclinazioni di natura opposta, sia lodevoli che colpevoli. Come sottolinea ancora Mottola Molfino, i musei europei nascono come “musei della colpa”¹², poiché le loro fondamenta si sono consolidate attraverso degli atti di sottrazione, spesso forzata. Tra questi, per fare alcuni esempi, si possono annoverare: le soppressioni degli ordini ecclesiastici e la confisca delle opere religiose, le requisizioni delle campagne belliche napoleoniche, le depredazioni coloniali, la demolizione dei centri storici e così via¹³. Queste sottrazioni sono sempre state giustificate con la “legittima” necessità di salvaguardare le opere da contesti dannosi o inappropriati.

L'ambito della conservazione delle opere sarà il fulcro del discorso. Infatti, il filo rosso che unisce l'exkursus storico sull'evoluzione del museo moderno del presente capitolo è la storia del rapporto costante e complesso tra “visibile” e “invisibile”, dove si intende, nel primo caso, ciò che è esposto e, nel secondo, ciò che è “nascosto”.

Alla luce della consapevolezza che il museo è un organismo estremamente articolato, è opinione comune che “i depositi sono uno strumento essenziale per la conservazione delle opere

¹² A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei...* cit., pp. 43-60.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

e dunque indispensabili alla vita di un museo”¹⁴. Tuttavia, la sterminata letteratura sui musei, raramente si sofferma su questo particolare ambito che, in realtà, svolge una funzione cruciale.

Vista la difficoltà a reperire fonti che corroborino questa trasformazione, si cercherà di indagare per ciascuna epoca – dalla nascita del museo moderno fino alla fine del XX secolo – i cambiamenti che hanno interessato la relazione tra il museo nella sua interezza e la sua parte “invisibile”. Diversamente da quello che si potrebbe pensare, i depositi museali svolgevano, e svolgono tutt’ora, un ruolo molto importante nella vita di queste istituzioni. Infatti, in qualità di luoghi di custodia delle collezioni, i depositi sono i protagonisti nel discorso sulla conservazione della memoria. È proprio osservando la loro evoluzione che è possibile cogliere le manipolazioni che la memoria stessa ha subito nel corso delle varie epoche. I cambiamenti che hanno interessato i depositi, che hanno visto un flusso continuo di opere entranti e uscenti, hanno un significato profondo che manifesta la metamorfosi dell’idea di museo nel suo complesso.

Lungi dall’essere immobile, questo spazio fisico “nascosto”, talvolta interno e talvolta esterno al museo, ha sempre avuto dei confini labili e una fisionomia continuamente mutevole. Il suo aspetto variabile si deve a molteplici ragioni che cambiano di epoca in epoca: il progetto educativo e nazionalistico degli stati, l’emergenza causata dai conflitti, l’aumento smisurato delle collezioni, lo sviluppo di nuovi parametri dettati dalla museografia e, a partire dal secondo dopoguerra, dalla museologia, più adatta a rispondere alle istanze della nascente società di massa. La museologia, infatti, si occupa sostanzialmente della “riflessione sul museo e sulle sue collezioni, sulla storia degli oggetti e sul riflesso che questa storia nascosta deve avere nella loro esposizione e nei vari processi di comunicazione al pubblico”¹⁵. Entrambe le discipline, inizialmente suddivise per paesi e scuole di pensiero, hanno profondamente influenzato l’assetto e la funzione dei musei del mondo occidentale fino a giungere, dopo la Prima guerra mondiale e il conseguente dominio americano, alla diffusione di un concetto e di un modello museale piuttosto uniforme.

Il presente capitolo intende ripercorrere una storia dei depositi del mondo occidentale, confrontando le diverse realtà che ne fanno parte: l’Europa e l’America, con un focus sull’Italia che, con le sue vicende storiche, politiche e culturali, costituisce un contesto molto singolare. Accostare il vecchio e il nuovo continente significa osservare le diverse premesse che hanno portato alla creazione di istituzioni apparentemente simili, ma con delle radici sostanzialmente

¹⁴ Ibid., p. 135.

¹⁵ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2007, p. 71.

diverse. Difatti, mentre in Europa la spinta fondatrice si deve al clima rivoluzionario illuminato e all'emergere di un nuovo ceto, in America questo impulso si ritrova essenzialmente nell'iniziativa privata. In Italia, invece, dove il collezionismo nobiliare ha una lunga storia e la frammentazione del territorio perdura fino alla fine del XIX secolo, la trasformazione dei musei arriva notevolmente in ritardo rispetto agli altri Paesi. Ciononostante, a partire dal secondo dopoguerra, l'interpretazione museografica innovativa, introdotta da alcune importanti personalità italiane, lascia un segno rilevante nel panorama mondiale.

Come si è accennato, nei primi decenni di vita la metamorfosi del museo non può essere disgiunta da una storiografia del potere. Come scrive la museologa inglese Hooper-Greenhill:

Non esiste *il* museo. Il museo non è un'entità precostituita che si produce sempre identica a se stessa in ogni periodo storico. [...] Nel museo, identità, obiettivi, funzioni e posizioni del soggetto sono dati variabili e discontinui. Non soltanto non esiste, per il museo, un'identità imm modificabile, [...], ma le identità diverse che vengono a costituirsi sono soggette a un costante mutamento via via che si modifica il gioco dei poteri e si affermano nuove relazioni di vantaggio-svantaggio¹⁶.

Da queste parole si coglie bene la difficoltà a tracciare la storia di un'entità mutevole, sempre soggetta alle relazioni di potere che si sono succedute nel tempo, e addirittura a distinguere un'unica identità che comunemente chiamiamo "museo", ma che al suo interno racchiude innumerevoli sfaccettature.

Fin dall'inizio, questa istituzione si caratterizza come simbolo e strumento al servizio di un'ideologia. Il ruolo principale dei depositi è stato per così dire "scoperto" in concomitanza con la nascita di una preoccupazione educativa, in conseguenza all'apertura al pubblico del "tempio dei fasti della nazione". Inizialmente, tutto ciò che non rispecchia il ruolo educativo o è concepito come inaccettabile, viene relegato nei magazzini o "réserves"¹⁷. Così, durante la Rivoluzione Francese, l'impeto propositivo di aprire il museo alla collettività è controbilanciato da una meticolosa opera di selezione del materiale da esporre.

¹⁶ E. Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 227-228.

¹⁷ Il termine in francese inizialmente denota il ruolo di "riserva" che ricoprono queste opere nei confronti della collezione esposta. Oggi, invece, il termine "réserve" indica un luogo ben attrezzato per la conservazione dove si svolgono ulteriori attività come esposizioni, programmi educativi e di ricerca. In inglese i termini "repository" o "warehouse" indicano un deposito non attrezzato, simile ad un magazzino, mentre i termini "storage facility" o "depot" indicano depositi attrezzati secondo gli standard nazionali e internazionali per la conservazione e la gestione delle collezioni. "Storage" viene comunemente usato anche per i depositi provvisti di servizi aggiuntivi rivolti al pubblico; cfr. M. Loddo, *Depot versus museum: what is the future of art museum collections?*, in *Metamorphosis: the transformation of Dutch Museums*, a cura di J. Roobs, D. Hoebink, A. Kok, «TU Delft-Heritage & Architecture», giugno 2019.

Al contrario, durante l'epoca napoleonica, la volontà di creare un museo universale che inglobi l'arte di ogni epoca e cultura contribuisce a rimpinguare la collezione di opere di ogni tipologia e provenienza, portate sul suolo francese come trofeo delle campagne belliche. Lo stesso avviene anche durante il periodo dell'Imperialismo, quando i Paesi europei cominciano a depredare gli oggetti artistici di altre culture in seguito all'espansione delle proprie colonie, andando notevolmente a incrementare le collezioni dei propri musei.

Nei primi decenni del Novecento, invece, mentre i musei sono sommersi da oggetti e opere d'arte trafugati dalla voracità del secolo precedente, lo sviluppo della museografia impone un ridimensionamento e alleggerimento degli spazi. Questa finalità, che viene perseguita con la definizione di nuovi criteri espositivi che prevedono lo snellimento del materiale esposto, comporta di conseguenza il riempimento gli spazi dei depositi. All'inizio del XX secolo si afferma così il criterio del "doppio allestimento", secondo cui le opere vengono suddivise in due o tre gruppi: le più significative occupano le sale aperte al pubblico, altre sono disposte nelle sale di una galleria secondaria riservata ai soli studiosi, altre ancora sono collocate nei depositi. L'evoluzione della disciplina si deve anche alla comparsa di numerosi musei oltreoceano, attorno al 1870, subito dopo la fine della guerra di Secessione, che determina la nascita di una nuova visione con cui i musei del vecchio continente si confrontano rapidamente.

Sempre nel corso del secolo breve, i conflitti mondiali, e in particolar modo il secondo, sono eventi significativi che causano la migrazione in massa delle opere in luoghi più sicuri. In queste circostanze i depositi svolgono un ruolo di fondamentale importanza e permettono di proteggere una grande quantità di opere d'arte. Durante la Seconda guerra mondiale, l'amara parentesi dei regimi totalitari in Europa sconvolge nuovamente la fisionomia dei musei ridefinendo un severo margine tra la produzione artistica accettata e quella rifiutata. Ancora una volta il museo viene fortemente strumentalizzato dal potere politico e plasmato secondo le intenzioni tristemente note.

Nel dopoguerra anche l'Italia si inserisce nel dibattito internazionale sulla funzione dell'istituzione e diventa portavoce di una visione tutta particolare, condizionata dal forte legame con l'ingente patrimonio sedimentato nei secoli nel suo territorio.

1.1 Settecento e Ottocento: i primi decenni del museo pubblico

Nei secoli d'oro del collezionismo privato, tra Quattro e Seicento, quando l'idea del museo pubblico non è ancora nata, gli oggetti artistici sono depositari di un altro significato. Sono visti come parte indissolubile del progetto totale del collezionista, che si manifesta in ogni angolo

della sua dimora. Il pubblico che vi può accedere non spazia oltre la cerchia esclusiva dei ceti sociali elevati ed eruditi. La collezione rispecchia sempre tanto il progetto collezionistico del proprietario, quanto l'idea collettiva di raccolta dettata dalla dinastia e dalle reti culturali. Qui, percorrendo le sfarzose gallerie o i maestosi giardini costellati di opere e manufatti artistici, il fortunato visitatore può, da un lato, apprezzare l'attività e il progetto del proprietario, dall'altro, trarne un indubbio godimento estetico. L'arte non deve insegnare, ma deve intrattenere, suscitare piacere visivo e celebrare la colta figura del collezionista, l'immagine di una dotta casata o i legami culturali tra ceti elevati. L'aspetto di queste gallerie antenate del museo si può ancora vedere in alcune che hanno mantenuto la forma originaria come, per esempio, le gallerie Doria Pamphilj e Colonna a Roma.

Tuttavia, le radici del museo moderno, che fiorisce per la prima volta nella seconda metà del Settecento, non sono tanto da ricercare nei secoli del collezionismo privato poiché l'intento era chiaramente diverso. Certamente, a queste forme di collezionismo bisogna riconoscere un ruolo importante per la diffusione della cultura, riservata però ai soli ceti eruditi. Piuttosto, l'istituzione del museo moderno deriva dal clima illuminato del XVIII secolo, in cui si pensava che la missione principale fosse l'educazione di tutti gli strati della società riguardo alla storia della propria nazione e alle origini della propria cultura. In questo periodo, i primi musei hanno l'aspetto di veri e propri teatri nazionalistici, dove le radici della cultura occidentale e la storia delle nazioni traspare in ogni dettaglio, dal contenuto delle singole opere ai maestosi allestimenti delle gallerie.

La differenza sostanziale consiste nel fatto che, con l'avvento del museo moderno, le opere d'arte non sono più sottoposte alla fruizione personale del singolo o di un ceto, ma bensì della collettività. Questa è la concezione fondante, benché – come sottolinea Schubert – l'idea che il museo pubblico esista a beneficio della collettività rimane, di fatto, un concetto anomalo per molto tempo¹⁸. Infatti, come nel caso del British Museum, il primo museo “pubblico”, la vorticosa burocrazia costituisce un impedimento per molti ceti¹⁹, perciò per i primi decenni l'istituzione rimane frequentata esclusivamente da eruditi e studiosi. Il pubblico della nuova istituzione, fra Sette e Ottocento, comprende infatti soltanto artisti, collezionisti, *amateurs* e le

¹⁸ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea dalla Rivoluzione Francese a oggi*, (English version: *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French revolution to the present day*, London, Ridinghouse, 2009), Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 21.

¹⁹ Per tutto il XIX secolo l'accesso al museo è regolamentato dalle norme in vigore nel cerimoniale dell'aristocrazia e, una volta ottenuto il permesso, i visitatori non sono liberi di scegliere un percorso a piacimento ma devono seguire un funzionario generalmente mal disposto che li accompagna frettolosamente attraverso le sale; cfr. P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 35-36.

classi più istruite²⁰. Inoltre, dato che il museo assomiglia perlopiù ad un polveroso magazzino, l'atmosfera delle sale non è certo accogliente.

L'idea del museo pubblico si diffonde in Europa a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, e solo più tardi in America, dopo la metà del XIX secolo. Il primo museo nazionale, aperto al pubblico gratuitamente, si fa giustappunto coincidere con il British Museum fondato nel 1759 da Sir Hans Sloane. Il nucleo originario del primo "museo" è costituito dall'unione di due importanti biblioteche. Tuttavia, è corretto sottolineare che non si tratta ancora di un museo nel senso moderno del termine, poiché si presenta più come una collezione semipubblica di libri e di manoscritti disponibili per la consultazione²¹. Dunque, lo spazio in origine non è destinato all'esposizione delle opere d'arte.

Pochi decenni più tardi è il turno del museo per antonomasia, il primo che si può definire "moderno", il Louvre, le cui vicende legate alla fondazione sono ancora più emblematiche. Le radici delle prime istituzioni pubbliche, quella inglese e quella francese, sono ben diverse. Infatti, da un lato, il Louvre nasce nel clima impetuoso della Rivoluzione, dalle spoglie di un palazzo reale, e con una collezione sottratta ai vertici della società – la monarchia, l'aristocrazia e il clero – dall'altro, il British viene fondato dall'impulso della classe borghese che sta preparando il terreno per la futura Rivoluzione Industriale. A differenza del Louvre, quindi, il British non si è installato nel cuore della monarchia, il palazzo reale e non si è arricchito grazie alle collezioni appartenenti alla famiglia sovrana²² e ad altri rappresentanti del "passato feudale"²³. Tuttavia, si può affermare che entrambi i musei siano nati in seguito a profondi cambiamenti sociali e all'impulso di una classe borghese emergente²⁴.

Oggi queste due istituzioni rappresentano i musei nazionali più importanti di Francia e Gran Bretagna, i luoghi in cui sono confluite le opere significative per la storia delle nazioni, ma anche un'enorme quantità di opere sottratte ad altre culture durante le spedizioni militari e l'epoca dell'espansione coloniale. Dunque, le radici su cui sono cresciute queste enormi dimore dell'arte sono di stampo nazionalista. In questo momento storico, infatti, si va rafforzando il concetto di nazione e nazionalità e la nascita del museo pubblico ne è un chiaro sintomo.

²⁰ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 31.

²¹ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 20.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ E. Kennedy, *A cultural history of the French Revolution*, Binghamton (New York), Vail-Ballou Press, 1989, p. 221; cfr. M. Loddo, *Depot versus museum...* cit., p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

1.1.1 La Rivoluzione Francese e Napoleone

Il museo moderno si può definire a tutti gli effetti un prodotto della Rivoluzione. Infatti, è durante la Rivoluzione Francese che il palazzo reale del Louvre viene trasformato in Musée Français, ossia l'edificio destinato ad accogliere tutta l'arte significativa per la storia della nazione francese e a dare impulso alla nuova società. Tuttavia, alla sua apertura, il 10 agosto 1793, questi propositi non hanno ancora trovato una realizzazione pratica, e il palazzo e l'esposizione mostrano ancora i connotati prerivoluzionari, assomigliando a “lussuosi appartamenti, [...], a gabinetti di sedicenti amatori d'arte”²⁵, come scrive il drammaturgo Bouquier. L'idea di trasformare il Louvre in un museo pubblico, in realtà, è sorta prima della Rivoluzione con il grandioso progetto del conte Argeviller risalente agli ultimi anni dell'*Ancien Régime*. Il progetto, tuttavia, rimane senza eco e il palazzo continua ad essere un deposito delle sconfinite collezioni reali, fino a quando, lo scoppio della Rivoluzione fa emergere la necessità di riconvertire il palazzo. L'ondata di vandalismo, che invade la Francia durante quegli anni turbolenti, minaccia fortemente le opere d'arte che, in quanto icone dell'antico regime – della monarchia e del clero –, devono essere distrutte per essere cancellate dalla memoria collettiva. Fortunatamente, molte di queste vengono salvate e confluiscono nella collezione della nuova istituzione, nonostante non siano in linea con il progetto sociale per cui è stata fondata. Un celebre personaggio, che partecipa attivamente all'operazione di salvataggio di molte opere dagli atti vandalici, è l'archeologo Alexandre Lenoir che ha un ruolo fondamentale anche nel trasformare il Musée Central da polveroso deposito dei monumenti francesi, che mal si concilia coi nuovi propositi, in un museo nel vero senso della parola²⁶.

Le collezioni fruibili da tutta la collettività devono avere un ruolo educativo e, di conseguenza, tutta l'arte appartenente all'epoca passata viene considerata inadeguata, perché stride con questa finalità. Gli emblemi della monarchia e del clero e le opere con uno sfondo reazionario sono inconciliabili con il progetto nazionalistico e didattico del nuovo museo illuminato. Quando, nel 1794, viene istituito il Conservatoire, cioè il comitato direttivo, si fanno degli sforzi per armonizzare le esposizioni preesistenti con gli obiettivi rivoluzionari, ma invano, poiché ci si accorge presto della loro inconciliabilità. Così le opere “inopportune”

²⁵ A. McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 108.

²⁶ M. Loddo, *Storage facilities for the collections of western art museums: a focus on the Italian context*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019, p. 15.

vengono rimosse²⁷. Ecco, dunque, che emerge la prima funzionalità dei depositi: nascondere l'arte "scomoda" e rifiutata dalla nuova ideologia.

Agli esordi della sua apparizione nel cuore dei centri cittadini, il museo viene pensato essenzialmente come baluardo del valore educativo. Infatti, come afferma l'artista Jacques-Louis David "Il museo [...] deve essere un'autorevole scuola"²⁸. A questo proposito, è significativo l'episodio in cui il ciclo dei Medici dipinto da Rubens viene trasferito in massa nei depositi, fatta eccezione per due tele in cui, per evitare di incorrere in rischi, vengono rimossi i simboli della monarchia. La nuova repubblica impone dei criteri interpretativi molto rigidi, sicché le opere portatrici di significati ambigui e allusivi all'antico regime vengono lette esclusivamente in chiave estetica, proponendo ai visitatori un'interpretazione chiaramente lontani dalla realtà. Con la nuova consapevolezza che il museo è una scuola, si selezionano accuratamente le opere che si ritiene abbiano un ruolo educativo per i cittadini della nuova repubblica illuminata, e le opere che non soddisfano questi requisiti iniziano di conseguenza a popolare i depositi.

Ecco che, attorno a Parigi, vengono fondati nuovi depositi e l'enorme collezione viene suddivisa in due: al Musée Central des Arts, quella enciclopedica sulla storia della grande arte e, al Musée des Monuments, l'arte ecclesiastica del medioevo. Quest'ultimo è concepito come un deposito per raggruppare le opere appartenenti al patrimonio monarchico ed ecclesiastico ma anche il gusto "barbaro" delle opere dei secoli bui²⁹.

Con l'ascesa al potere di Napoleone, il Louvre rafforza il suo ruolo predominante nella costruzione dell'ideologia diventando emblema del desiderio espansionistico politico e culturale del condottiero, futuro imperatore dei francesi. Le campagne belliche e le vittorie militari, che mirano alla costruzione di un vero e proprio impero, legittimano il sequestro del patrimonio agli altri territori. Il fine ultimo delle requisizioni di opere artistiche che, in qualità di trofei, valicano il confine della Francia, è quello di incoronare il sogno ultimo del generale: la creazione di un museo universale. L'obiettivo di Napoleone è quello di fare del Louvre il museo delle arti di tutte le epoche e nazioni.

Nel 1797, con l'insediamento del nuovo governo, il Louvre viene ribattezzato Musée Central des Arts e, con l'esposizione dei capolavori provenienti dai castelli di Versailles e Fontainebleu e tantissime opere provenienti dall'Italia, il programma di apoteosi personale prende finalmente forma fino ad assumere, nel 1803, il nome di Musée Napoléon. Quest'ultimo

²⁷ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 23.

²⁸ A. Mc Clellan, *Inventing the Louvre...* cit., p. 106.

²⁹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 15.

esplicita apertamente il ruolo celebrativo e il progetto universalistico e imperialistico iniziato e portato avanti da Napoleone.

Nel 1802, a coordinare questo grandioso progetto viene nominato Dominique Vivant-Denon che si dimostra un abile museografo. Egli introduce il criterio espositivo secondo l'ordine cronologico, artistico e per scuole, sostituendo la documentazione storica alla politica ideologica, cosa che contribuisce a dare un senso all'insieme caotico che fino a quel momento governa le sale del museo.

Durante il periodo napoleonico il Louvre assume a tutti gli effetti i connotati di un tempio autocelebrativo del potere e la sua collezione si arricchisce a dismisura. Tuttavia, con la sconfitta a Waterloo del 1815 e il successivo congresso di Vienna, il sogno napoleonico si arresta e una buona parte delle opere ritornano ai legittimi proprietari³⁰.

Intanto in Italia, nell'ambito dell'ideologia filonapoleonica, la Pinacoteca di Brera vive il momento della sua massima espansione, in seguito alle soppressioni degli ordini ecclesiastici nel nord Italia e la requisizione dei capolavori pittorici di cui Andrea Appiani è protagonista³¹. L'Accademia di Belle Arti di Brera viene fondata nel 1776 sotto il governo austriaco e costituisce la prima pinacoteca italiana che raccoglie dipinti appartenenti a diverse scuole regionali. In questo modo si rivela in linea con quell'ideale di museo universale che Napoleone sta realizzando a Parigi. Per tutta la prima fase della sua vita, la pinacoteca mantiene uno stretto rapporto con il Louvre. Questa relazione consiste anche nello scambio di opere che servono per colmare le lacune dell'una e dell'altra collezione³².

1.1.2 L'Imperialismo e il secolo d'oro dei musei

L'Ottocento è noto per essere il secolo di fioritura dei grandi musei europei. Questi, per mezzo delle politiche colonialiste hanno potuto accrescere notevolmente le loro collezioni a discapito del patrimonio dei paesi colonizzati. In questa corsa ai tesori delle altre culture, in nome di una presunta superiorità della razza bianca, i paesi protagonisti del secolo dell'Imperialismo – Francia, Inghilterra e, a partire dal 1870, anche Germania – intraprendono una vera competizione di cui il museo diventa simbolo culturale. L'aumento a dismisura delle collezioni

³⁰ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 26.

³¹ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2011, p. 39.

³² P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 39.

dei rispettivi musei contribuisce a rimpinguare celermente i depositi, che presto si rivelano inadeguati per incorporare quella mole.

Gli oggetti maggiormente agognati sono i reperti archeologici, poiché ogni Stato cerca di ricostruire una sorta di genealogia antica, con lo scopo di legittimare la propria superiorità artistica e intellettuale sulle altre nazioni. Anche la moda del *grand tour*, che raggiunge il suo apice in questo secolo, stimola la volontà di andare alla ricerca di qualche reperto recondito³³. Inoltre, le spedizioni di Winckelmann acquisiscono fortemente l'interesse per l'antichità classica.

Nessun luogo viene risparmiato: tutti passano sotto il setaccio della cupidigia delle potenze europee che nel frattempo accumulano montagne di oggetti in spazi che non sono ancora adeguati ad accoglierli. Il museo, anche questa volta, è uno strumento nelle mani dei governi che si professano i salvatori "di ciò che per ignoranza era stato trascurato se non addirittura minacciato di distruzione nei paesi d'origine"³⁴.

Durante tutto il XIX secolo, i curatori sono ossessionati dall'ordine cronologico delle opere tanto che, quando questo presenta delle lacune, si rimedia riempiendole con dei calchi in gesso. Vista l'incapacità di integrare così tante opere e oggetti, le collezioni vengono divise in vari spazi, come per esempio accade nel 1880, quando la collezione di reperti naturali è trasferita dal British Museum al South Kensington in quello che poi diventerà il primo museo di arti applicate e sarà nominato Victoria and Albert Museum.

Nel frattempo, diverse personalità competenti si impegnano ad affrontare le problematiche che toccano le nuove istituzioni, causate dall'accumulo di una quantità smisurata di oggetti, agevolando l'elaborazione di sempre più moderni criteri espositivi e conservativi. Oltre a Vivant-Denon, un'altra personalità di spicco di questo periodo è Wilhelm Bode, attivo nei musei berlinesi dopo la proclamazione dell'impero tedesco nel 1871. Bode contribuisce notevolmente alla crescita dei musei tedeschi con una campagna imponente di acquisizioni e donazioni, fino a far temere la competizione ai Paesi vicini. Grazie alla sua attività, le opere esposte non sono più suddivise per categorie – dipinti con dipinti, sculture con sculture – ma raggruppate a seconda del periodo e del contesto storico, cosa che rende possibile la visione simultanea di manufatti differenti della stessa epoca. Secondo la sua visione l'ambiente che accoglie le opere d'arte deve riprodurre quello originale per proporzioni e stile architettonico. In questo modo, Bode introduce la visione didascalica della storia dell'arte.

L'interpretazione del museo come palestra di formazione di una coscienza storica è portata al suo massimo grado nei musei di fine Ottocento, ma sarà messa in discussione nei primi

³³ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...* cit., p. 35.

³⁴ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 28.

decenni del Novecento da personalità provenienti dall'ambiente artistico italiano, che sostengono una visione idealistica³⁵. Seguendo il suo disegno, Bode si occupa di ricostruire fedelmente l'ambientazione nel quale inserire le opere d'arte, anticipando quelle che saranno le *period rooms* americane. A questo punto, la tassonomia ottocentesca è definitivamente superata e sostituita da allestimenti caratterizzati da una sempre maggiore semplicità ed essenzialità. Un celebre esempio è quello del Pergamon Museum, che rivela un modo completamente nuovo di intendere le opere d'arte dell'antichità: queste non hanno più lo scopo di illustrare una sottesa cronologia ma si presentano come opere d'arte a sé stanti³⁶. È molto importante sottolineare che Bode è anche il precursore di un criterio espositivo che implica l'ampliamento dei depositi, cioè la divisione delle collezioni in due parti: da un lato, le opere d'arte di grande effetto adatte al pubblico, dall'altro, quelle interessanti per gli studiosi divise per scuole.

La realizzazione dell'isola dei musei di Berlino che, secondo il suo progetto, doveva essere attorniata da una cornice di musei in periferia contenenti le collezioni extra-europee, comincia proprio sotto la sua direzione. Il progetto, però, viene realizzato solo parzialmente e il complesso dei musei periferici viene adibito a magazzino. Questa situazione continua fino alla Seconda guerra mondiale e, nel periodo postbellico, gli spazi vengono trasformati in depositi delle collezioni dell'isola dei musei che diventano possesso degli Alleati per essere poi restituiti a Berlino Ovest solo negli anni Cinquanta.

Sempre nello stesso periodo in cui Bode lamenta un sovraffollamento dei musei berlinesi, l'archeologo francese Salomon Reinach mette in pratica un metodo di riordino degli oggetti a seconda al genere, classe e sottoclasse – un criterio che viene chiamato “darwinismo museografico”³⁷. Pertanto, nei musei berlinesi e parigini va affermandosi la tendenza a dividere in due la collezione, cosa che avrà grande successo negli anni a venire.

Importante è anche un altro episodio che ha avuto luogo questa volta in Olanda quando Van der Velde, fondatore di un museo dedicato interamente a Van Gogh, il Kroller-Müller a Otterlo, introduce il concetto di selezione per le opere esposte. Queste devono rigorosamente essere le più emblematiche dell'artista, introducendo una selezione ancora più stringente.

Nello stesso momento va costituendosi anche una maggiore consapevolezza nei riguardi della gestione e della conservazione delle opere. Ecco che nel 1930 in Francia vengono istituiti

³⁵ A questo proposito si ricorda la posizione di Roberto Longhi che, opponendosi al concetto di “ambientazione” delle opere d'arte, esprime la sua posizione asserendo che il fine dei musei è dettato dalla cultura estetica e non didattica e la lettura delle singole opere deve essere contemplativa e non pedagogica; cfr. M. T. Fiorio, *I musei...* cit., p. 42.

³⁶ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 39.

³⁷ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 18.

i “Cahiers de la République de Lettres, de Sciences et des Arts”, in cui si decide di dividere il museo in due: la parte dell’esposizione con i capolavori aperta al pubblico e i depositi riservati soltanto agli specialisti³⁸.

1.2 Il Novecento

Il Novecento è un’epoca di grandi cambiamenti. L’affacciarsi sul panorama mondiale dei musei americani, dopo il 1870, spinge i musei europei a mettersi in discussione ed esorta i direttori dei musei ad interrogarsi sui nuovi mezzi per avvicinare il museo al pubblico. Durante il secolo si tengono importanti convegni internazionali che ridisegnano la missione e l’aspetto dei musei moderni, come quella del 1934, tenutasi a Madrid, che segna la nascita della museografia moderna. Come afferma Silvia Cecchini: “gli anni Trenta del Novecento rappresentano uno spartiacque per la storia della museologia. Mutano le priorità rispetto al ruolo e alle funzioni che il museo è chiamato ad assolvere [...] Ora si vuole che i musei diventino luoghi vitali”³⁹.

D’altra parte, le due guerre mondiali, e soprattutto la seconda, che coinvolge direttamente i centri cittadini e il patrimonio artistico e culturale, provocano una crisi generale delle istituzioni. L’ascesa dei nazionalismi e dei regimi totalitari conducono nuovamente alla strumentalizzazione dei musei, con lo scopo di celebrare il potere dei nuovi governi e educare il popolo sulla gloriosa storia della propria nazione. In questo contesto, il nazismo è il regime che maggiormente si occupa di compromettere la produzione artistica dell’epoca e di manipolare quella del passato, nascondendolo o addirittura distruggendo migliaia di opere d’arte che considera inaccettabili.

Dopo la Seconda guerra mondiale anche l’Italia comincia a preoccuparsi di come gestire l’immenso patrimonio sparso per tutta la penisola che in molti casi soffre di trascuratezza. La cooperazione tra esperti in diversi ambiti conduce all’elaborazione di apparati espositivi accattivanti, decisamente in contrasto la profusione di opere d’arte del secolo precedente. In questo ambito l’Italia, grazie alle figure di abili architetti e curatori, si distingue sulla scena europea.

A partire dalla seconda metà del Novecento, il problema della gestione dei depositi e del rapporto fra contenitore e contenuto diventa uno dei principali argomenti di dibattito, per il fatto

³⁸ *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, dirigée par George Wildenstein, « Cahiers de la République des Lettres, Sciences et Arts », 13, 1930.

³⁹ S. Cecchini, *Musei e mostre d’arte negli anni Trenta: l’Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930 – 1940)*, a cura di M. I. Catalano, Roma, Gangemi, 2013, pp. 56-105.

che, sia in Europa che in America, i musei si trovano a dover contenere una grande proliferazione di oggetti artistici all'interno di spazi esigui. È solo a partire dagli anni Settanta che per la prima volta si avanzano delle ipotesi sulle possibilità di fruire dei depositi museali.

1.2.1 Il confronto con i musei americani

In America le istituzioni museali nascono più tardi rispetto all'Europa, dal momento che fino al 1865 la situazione è instabile a causa della guerra di Secessione. Mentre la storia dei musei europei moderni germoglia dalle vicende della Rivoluzione e dell'Imperialismo, le istituzioni americane si fondano su radici molto diverse che non annoverano tra gli obiettivi né strategie di riforma sociale né propositi "universalistici"⁴⁰. Le istituzioni culturali d'oltreoceano rispecchiano un senso civile che si fonda sull'idea di America come terra della libertà, diametralmente opposto a quello nazionalista che impera in quel momento nel vecchio continente. La differenza sostanziale, che determina la diversa natura e missione delle istituzioni, consiste nella fonte di finanziamento che nel contesto americano non viene dai politici ma dai privati cittadini. Questo fatto denota l'orgoglio locale dei cittadini che in quel luogo hanno trovato successo e denaro, e che finanziano con le proprie risorse la creazione di istituti culturali⁴¹. Nonostante le diverse premesse, per i primi tempi i musei americani si ispirano alle vecchie istituzioni che ai loro occhi appaiono come autorevoli modelli. Questa attitudine si traduce in un devoto rispetto per la struttura esterna e interna e gli allestimenti.

Tra tutte le tipologie di musei, quello che forse ispira maggiormente i musei del nuovo mondo è il Victoria and Albert Museum di Londra, dedicato alle arti applicate. Il motivo per cui i nuovi giganti dell'arte – il Metropolitan Museum di New York e il Fine Art Museum di Boston – prendono come modello un museo di arti applicate, si deve ad una peculiarità della cultura americana secondo cui il museo, tramite l'esposizione dei prodotti manifatturieri, deve stimolare nuova progettualità finalizzata all'industria. Tale concezione della produzione artistica, finalizzata al prodotto industriale, si è già affermata con la prima grande esposizione universale di Londra nel 1851. Pertanto, il museo in America si fonda su una stretta collaborazione con l'industria e, essendo plasmato secondo le strategie economiche e di marketing, si orienta verso la logica del consumatore al pari dei grandi magazzini⁴².

⁴⁰ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...*, cit., p. 48.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 47.

Inoltre, un'altra differenza sostanziale tra il museo europeo e quello americano è la politica *visitor-oriented* di quest'ultimo. Fin dalle origini, infatti, il museo americano manifesta un orientamento al pubblico molto più marcato rispetto a quello europeo. Attorno alle classiche funzioni di conservazione ed esposizione degli oggetti artistici, si apre una gamma di altre funzioni che evidenzia la priorità della missione didattica. Se all'esterno il museo imita l'architettura del modello europeo, al suo interno presenta una serie di ambienti aggiuntivi e di servizi fortemente orientati verso il comfort del visitatore: biblioteche, laboratori, caffè, e altri servizi educativi per il pubblico.

Come afferma Jean Clair, i musei americani si fondano essenzialmente su due principi: l'*enlightment*, cioè la concezione che il museo deve porre il sapere a disposizione di tutti e, attraverso lo studio delle opere d'arte provenienti da altre culture, favorire l'integrazione e formare l'identità nazionale, e l'*entertainment*, cioè l'idea che il museo deve garantire anche svago e divertimento, e saper meravigliare i visitatori attraverso architetture grandiose, *period rooms*, diorama e ricostruzioni⁴³.

Mottola Molfino sottolinea che un altro fattore, che separa nettamente i musei americani da quelli europei, è il collezionismo. Infatti, nel passato ma ancora oggi, essi riescono ad aggiudicarsi inestimabili capolavori grazie alla "caccia ai tesori", aspirando alla qualità e non alla quantità col fine di creare una raccolta esemplare della totalità della produzione artistica umana⁴⁴. Insieme a questo atteggiamento, un altro aspetto che determina la distanza tra musei del vecchio e del nuovo continente è la possibilità di vendere le opere d'arte. Tramite il cosiddetto *deaccessioning*, infatti, i musei americani possono ancora oggi cedere quelle opere che non ritengono funzionali alla loro collezione, sfruttando questa possibilità anche per alleggerire i depositi.

Agli albori di queste istituzioni, l'influenza del modello europeo dura fintanto che l'esigenza didattica e la visione "visitatore-centrica" non palesano la necessità di realizzare un modello assai diverso di museo, che rovescia il tradizionale rapporto tra opere e visitatore. Ecco che, nel 1943 viene fondato il Salomon Guggenheim Museum di New York che, con il suo graduale percorso circolare, evita la faticosa successione infinita di sale del museo ottocentesco e pone al centro dell'attenzione il visitatore e non più la collezione⁴⁵.

La posizione preminente del modello americano sul panorama museale mondiale dura a lungo, influenzando la direzione di molte altre istituzioni ben più datate che iniziano a mettere

⁴³ J. Clair, *La crisi dei musei...* cit., p. 58.

⁴⁴ A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei...* cit., p. 189.

⁴⁵ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...*, cit., p. 53.

al centro della loro missione il visitatore, arricchendo l'esperienza di quest'ultimo con una molteplicità di altri servizi. Alla luce di questo confronto, i musei del vecchio continente, dove la collezione è sempre stata il cuore pulsante della vita del museo, entrano in crisi e cominciano a riflettere su quelli che sono i principi del nuovo "museo della narrazione" introdotto in America, in cui le collezioni sono messe al servizio della comunità, della sua istruzione e del suo arricchimento e coinvolgimento⁴⁶.

In Italia invece, il museo imperniato sull'oggetto, custode dell'azione contemplativa, troverà la resistenza degli intellettuali che difendono la posizione preminente del contesto italiano sul panorama mondiale e del suo ingente patrimonio.

1.2.2 I convegni internazionali

Nel XX secolo si infittiscono le occasioni di confronto tra realtà museali attraverso numerosi convegni a livello internazionale. Nel 1921, a Parigi, si tiene l'XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, in cui spicca la figura dello storico dell'arte Henri Focillon che, per l'occasione, chiama in causa alcuni temi che diventano poi il nucleo della rivista museografica "Museion, bulletin de l'Office International des Musées" fondata nel 1927. Focillon menziona soprattutto la necessità di modernizzare gli allestimenti museali, eliminando il sovraffollamento per dedicare ad ogni oggetto il dovuto spazio⁴⁷. Il motto della rivista è proprio "accessible à tous"⁴⁸ e si rivolge in primo luogo ad un pubblico di esperti che, in questo modo, vengono informati sull'attività dell'OIM e sulle trasformazioni dei musei europei ed americani⁴⁹. Questi ultimi, infatti, subito dopo la Prima guerra mondiale sono diventati un argomento di grande interesse nell'ambito europeo.

Sulla base delle tematiche affrontate durante le conferenze che si tengono nei primi decenni del secolo, emerge un elemento di disagio comune a tutte le istituzioni: l'inadeguatezza dell'impianto classico del museo che mal si combina con la maggiore richiesta di apertura alla società. Un'altra esigenza condivisa unanimemente, che viene ampiamente trattata all'interno della rivista, è quella di attuare una severa selezione nell'esposizione delle opere allo scopo di decongestionare il museo, nonché di fare degli ampliamenti dell'edificio in occasione

⁴⁶ Ibid., p. 60.

⁴⁷ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...* cit., p. 122.

⁴⁸ P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista "Museion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale. Studies on the value of Cultural Heritage», 11, 2015, pp. 150-155.

⁴⁹ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 22.

dell'incremento delle raccolte e di lasciare la parete neutra, rimuovendo i sofisticati apparati decorativi che avrebbero distratto l'occhio dell'osservatore dall'oggetto del suo interesse.

Gli anni Trenta del Novecento costituiscono uno spartiacque per la storia della museologia⁵⁰. La crisi finanziaria del 1929 rappresenta un evento cruciale, poiché matura una nuova visione della cultura museale ed espositiva. Nel 1934, all'alba dell'inasprirsi dei rapporti fra stati, si tiene il primo incontro internazionale di museografia a Madrid, intitolato "Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art" organizzato dalla Società delle Nazioni⁵¹. Questo convegno rappresenta un punto di svolta per la definizione di un nuovo ruolo dei musei, tanto che le decisioni prese in questo momento determineranno le sorti delle istituzioni nei decenni a venire. Il periodo in cui ha luogo il convegno corrisponde all'iniziativa del riallestimento del Prado, che viene riorganizzato seguendo il doppio percorso espositivo: uno con le opere di maggiore rilievo e l'altro con i "dipinti secondari", le sale studio per gli studiosi e l'illuminazione naturale⁵². Diventa così sempre più diffusa la "double répartition des ouvres d'arts", che negli stessi anni si sperimenta anche in alcuni musei statunitensi come il Pennsylvania Museum of Arts e il Detroit Institute of Arts⁵³.

Uno dei protagonisti della conferenza è lo storico dell'arte Louis Hautecoeur, conservatore dei Musei Nazionali Francesi, il cui famoso intervento di apertura alla conferenza, in cui veicola i punti cruciali della discussione, viene poi pubblicato negli atti del convegno⁵⁴. Hautecoeur descrive in maniera dettagliata ogni sezione del museo, che deve essere organizzata tenendo in considerazione la stretta relazione tra edificio e collezione. Inoltre, dà precise istruzioni riguardo alle nuove acquisizioni per le quali è importante disporre di ambienti idonei ad accoglierle, possibilmente con un pavimento inclinato per favorire lo spostamento dei carrelli. Aggiunge anche che, accanto alle sale con le nuove acquisizioni, dovrebbe essere allestito un deposito temporaneo. Infine, specifica che i depositi dei musei devono essere ben equipaggiati e facilmente accessibili dal personale.

Qualche anno prima di lui, nel 1929, questi principi sono stati introdotti dall'architetto Auguste Perret nella sua teorizzazione del "museo moderno", che tuttavia non è mai stato

⁵⁰ S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta...* cit., p. 57.

⁵¹ A proposito di questa conferenza internazionale, bisogna sottolineare soprattutto gli interventi di direttori di importanti musei come: Alfred Stix, direttore dell'Albertina e del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con la sua *Organisations des dépôts. Réserves et collections d'études* e Eric Robert Darymple Maclagan, direttore del Victoria and Albert Museum di Londra, con *Les différents systèmes de présentation des collections*; cfr. M. Lodo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 22.

⁵² M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...* cit., p. 129.

⁵³ M. Lodo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 21.

⁵⁴ *Le programme architectural du Musée. Principes généraux*, in *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, Société des Nations, Office International des Musées, Paris, 1935, pp. 12-37.

realizzato⁵⁵. Secondo il suo progetto, la tipologia di collezione deve abbinarsi alla tipologia architettonica dell'edificio, perciò bisogna distinguere fra il “museo d'antichità” installato negli edifici storici e il “museo moderno” da costruire ex-novo⁵⁶.

Dall'innovazione della “seconda galleria” che espone le opere d'arte meno conosciute si può già leggere un primo passo verso quello che sarà il dibattito sull'apertura dei depositi. Infatti, anche se l'argomento acquista importanza a partire dagli anni Settanta del Novecento, l'interesse è sorto ben prima e diversi studiosi stanno già cercando di trovare soluzioni organizzative efficaci per garantire un aumentato accesso alla collezione, come si può notare dagli argomenti dei convegni dei primi decenni del secolo.

Senza dubbio, la novità maggiore introdotta nel convegno di Madrid riguarda la scoperta del pubblico. Le parole dell'ex-curatrice del museo Museo di Arti Applicate di Colonia, Elizabeth Moses, dovuta fuggire negli Stati Uniti durante il regime nazista, annunciano la crisi dei musei e introducono tutti i temi che vengono discussi in occasione della conferenza:

[...] un museo non è soltanto un deposito di opere d'arte più o meno preziose, nel qual caso la parola fatale di ‘cimiteri d'arte’ avrebbe la sua giustificazione. Il direttore non esiste soltanto per conservare le opere d'arte e per farne oggetto di studi scientifici; le pubblicazioni scientifiche appartengono al popolo, alla massa. Un direttore di museo non può e non deve vivere senza questo pubblico⁵⁷.

Da questo momento le istituzioni museali cominciano a ridisegnare la propria missione in funzione del pubblico, mirando a trasformarsi in luoghi vitali in modo tale che “il pubblico abbia la sensazione di essere a casa propria”⁵⁸. Questo discorso nasce anche nel contesto del confronto con i musei americani, che non hanno difficoltà ad attrarre il pubblico al pari dei grandi magazzini, proponendo una gamma di servizi in cui chiunque può sentirsi a suo agio. Dunque, i temi che vengono introdotti nella tavola rotonda di Madrid sono: la ridefinizione del ruolo dei musei in funzione del pubblico, la separazione tra museografia e museologia, l'importanza della relazione tra i casi specifici e i casi internazionali⁵⁹.

⁵⁵ Secondo Auguste Perret il museo dovrebbe essere organizzato in questo modo: una grande stanza centrale con le opere più celebri per il pubblico generale e, in entrambi i lati, una serie di gallerie interconnesse con le opere secondarie riservate al pubblico più erudito; cfr. A. Perret, *Le Musée moderne*, «Museum», bulletin de l'Office International des Musées», 9, 1929, pp. 225-235.

⁵⁶ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., pp. 51-52.

⁵⁷ E. Moses, *I musei viventi*, 1934, riedito in L. Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Cannes*, Milano, 2005, pp. 110-115, in part. p. 110; cfr. S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta...* cit., p. 57.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta...* cit., p. 58.

L'Italia partecipa prontamente al dibattito, nonostante il cambio di rotta nella sua cultura museale avvenga solamente nel periodo tra le due guerre, quando fiorisce la museografia italiana. Nel contesto di un paese soggiogato dalle scelte conservatrici del regime, i protagonisti ufficiali, chiamati a rappresentare l'Italia al convegno internazionale, non possono che attenersi alla visione politica dominante. In seguito, si parlerà dei personaggi che partecipano al convegno e delle tensioni che si creano all'interno del paese tra storici dell'arte progressisti e conservatori.

La curva positiva che registra un forte crescendo dopo la grande depressione viene bruscamente interrotta dalla guerra, che costituisce un altro momento cruciale nella storia dei musei e dei loro depositi.

1.2.3 Il Terzo Reich

Mentre la museografia apre nuove strade per lo sviluppo dei musei, nel cuore dell'Europa nascono tensioni politiche che minano nuovamente la stabilità tra i Paesi.

Nel 1933 Hitler sale al potere e fino al 1945 trasforma la Germania in uno stato totalitario, noto con il nome di Terzo Reich. Hitler sa bene che per realizzare a pieno il suo progetto ideologico deve intervenire sui musei e sulla produzione artistica contemporanea. Dunque, ecco che comincia un'opera di manipolazione della cultura e dell'arte, che in Germania in quel momento conosce un notevole sviluppo grazie a personalità di spicco come Wilhelm Bode e Hugo von Tschudi, attive nel secolo precedente. Bode intraprende una solerte campagna di acquisti di opere di epoca medievale e rinascimentale provenienti da tutta Europa ma soprattutto dall'Italia. Tschudi, invece, nominato direttore della sede dell'arte del XIX secolo, la Nationalgalerie, si impegna nell'acquisto delle opere d'arte impressioniste che all'epoca vengono guardate con sospetto. L'allora imperatore Guglielmo II sosteneva che l'arte che trascura la missione patriottica e si rivolge solo agli esperti non avrebbe avuto senso di esistere⁶⁰. È questo il triste destino che, di lì a pochi anni, subirà l'arte ritenuta "inaccettabile". Quando l'isola dei musei non è più in grado di ospitare l'enorme quantità di opere d'arte che vi sono confluite, queste vengono trasferite nel palazzo principesco, il Kronprinzenpalais, che, in poco tempo, diventa l'emblema dell'arte d'avanguardia tedesca e del collezionismo pioniere dell'arte moderna.

⁶⁰ K. Schubert, *Museo: storia di un'idea dalla Rivoluzione francese a oggi...*, cit. p. 40.

Purtroppo, però, i notevoli progressi compiuti da questi due lungimiranti direttori subiscono un repentino arresto con l'ascesa del nazismo. Ancora una volta il museo viene preso di mira e considerato l'istituzione ideale per rappresentare e trasmettere l'ideologia del potere. Tutti i direttori dei musei del Reich che si dimostrano dissidenti rispetto al nuovo governo sono costretti a dare le dimissioni. Nel Kronprinzenpalais i dipinti impressionisti sono rimossi dalle pareti, come anche le opere di Kandinskij e di Beckmann che vengono trasferite in massa nei depositi⁶¹.

Il regime nazista confisca un totale di sedicimila opere che vengono ammassate in un magazzino provvisorio a Kopernicker Strasse, creato proprio per questo scopo. La confisca viene dunque trasformata da legge in esproprio, in modo tale che il deposito segreto sia a tutti gli effetti di proprietà del governo e le opere in totale balia delle decisioni del führer. Molte di queste serviranno ad organizzare la mostra tristemente famosa sull'"arte degenerata", mentre altre sono destinate alla vendita. Un destino ancora più terribile tocca a oltre cinquemila opere che vengono bruciate nel 1939. L'ideologia nazista calpesta completamente i grandi progressi compiuti da Bode e Tschudi per trasformare i musei berlinesi in centri di modernità.

Tuttavia, la brutalità del nazismo e della guerra risvegliano la necessità di proteggere la vulnerabile istituzione museale da qualsiasi ingerenza statale. Il nazismo, fortunatamente, è stata l'ultima grande manipolazione politica a livello nazionale sulle opere d'arte e sulla produzione artistica contemporanea.

1.2.4 La Seconda Guerra Mondiale

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale mette a dura prova i musei di tutti gli stati europei coinvolti, che si trovano a fronteggiare la minaccia alle porte delle istituzioni. Fortunatamente, lo spirito di cooperazione fra soprintendenze locali, direttori e professionisti, permette di salvare moltissime opere. In generale, i danni o le perdite sono molto ridotti, poiché buona parte del patrimonio viene rapidamente trasferito in luoghi più sicuri.

I depositi dei musei raramente costituiscono luoghi protetti e comunque si preferisce spostare le opere in strutture di periferia o di campagna lontane dal centro cittadino. Soltanto in situazioni di emergenza per i bombardamenti imminenti e nel caso di opere ritenute "secondarie" vengono sfruttati i sotterranei dei musei. Succede anche che, come nel caso di

⁶¹ Ibid., p. 40.

diversi musei russi, le opere siano accuratamente imballate e sepolte in giardino⁶². Le opere e i monumenti che non possono essere spostate vengono circondate da barriere di sacchi di sabbia, come testimoniano diverse fotografie d'epoca.

I danni al patrimonio sono ridotti al minimo, sebbene i continui spostamenti a cui sono soggette molte opere, tra il cambiamento continuo delle condizioni climatiche nei trasferimenti e nei depositi di emergenza che spesso sono luoghi umidi, metta in serio pericolo alcune di esse. Inoltre, il trasporto avviene lungo dei tragitti, strade o ferrovie a rischio di bombardamento⁶³. Un risvolto positivo di questo periodo è sicuramente il miglioramento nelle operazioni di imballaggio a lungo termine e il trasporto degli oggetti artistici in ubicazioni d'emergenza⁶⁴.

In Italia, le operazioni di dislocamento delle opere durano dallo scoppio della guerra, nel 1940 fino al 1943 quando, con la caduta del regime fascista e lo sbarco degli Alleati in Sicilia con la successiva risalita della penisola, è necessario ripensare alla politica di collocazione delle opere d'arte poiché anche la campagna non è più un luogo sicuro⁶⁵.

1.3 L'Italia

In Italia, dove il patrimonio ha sempre avuto un ruolo importante nella vita quotidiana, la situazione è molto diversa rispetto agli altri stati europei, ecco perché merita di essere trattata separatamente.

Il collezionismo privato, a partire già dal XIV secolo, ha avuto una lunga e fortunata storia. Importanti collezioni dislocate in tutta la penisola dai palazzi di principi e nobili famiglie, alla corte dei papi, costituiscono un patrimonio immenso. I nuclei di queste raccolte sono costituiti principalmente dalle opere d'arte classica, riscoperte nel XV secolo grazie agli scavi archeologici. Tra le collezioni signorili più importanti si possono citare sicuramente quelle dei Medici e dei Farnese, e quella che crea Sisto IV nel 1471 che costituisce il primo nucleo di statue romane della collezione Capitolina in uno spazio, già all'epoca, aperto al pubblico.

Le collezioni, dunque, riempiono degli spazi già esistenti ed è soltanto a partire dal XVI e XVII secolo fino alla fine del XIX che nasce l'esigenza di trasformare gli spazi architettonici

⁶² A. Guzeva, *Come e dove vennero nascosti i tesori dei musei russi durante la Seconda guerra mondiale?*, «Russia Beyond», 16 giugno 2020, <https://it.rbth.com/cultura/84544-come-e-dove-vennero-nascosti> (ultimo accesso: novembre 2020).

⁶³ A. D'agostino, *1940-1943: la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio in tempo di guerra*, «La città immaginaria», 5 maggio 2020, <https://lacittaimmaginaria.com/1940-1943-la-salvaguardia-delle-opere-darte-del-lazio-in-tempo-di-guerra/> (ultimo accesso: novembre 2020).

⁶⁴ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 24.

⁶⁵ A. D'agostino, *1940-1943...* cit.

in modo tale da renderli adeguati a contenerle⁶⁶. In Italia, a differenza degli altri paesi, i musei nascono all'interno delle mura dei palazzi storici. La traduzione di edifici preesistenti in luoghi per conservare ed esporre le opere d'arte costituisce non pochi problemi, dal momento che lo spazio, pensato per altri scopi, non è facilmente modellabile. Nel processo di conversione degli spazi in luoghi espositivi sovente ci si imbatte nella necessità di mantenere leggibili le caratteristiche architettoniche e decorative dell'edificio, che in molti casi sono di considerevole pregio. A questo proposito, risulta complicato anche ricavare degli spazi da destinare a depositi.

Un momento di grande fioritura di musei nel territorio italiano è il periodo postunitario, quando vengono fondati i musei civici in tutto il territorio della penisola. Questi ultimi nascono per diverse ragioni: da un lato, per la volontà di molti collezionisti di legare le proprie raccolte alle città d'origine, dall'altro, allo scopo di tutelare le collezioni dalle dispersioni, in memoria del consistente esodo di capolavori avvenuto durante il periodo napoleonico. Sono diversi i casi in cui nel testamento i cittadini benestanti auspicano a una fruizione pubblica della propria collezione, che spesso deve rimanere nel palazzo d'origine. Nonostante la presenza di grandi musei che poi sarebbero diventati nazionali, i cittadini preferiscono donarle alla città con la promessa di preservarne l'integrità. Un esempio emblematico è la scelta di Teodoro Correr che nel 1830 destina la sua collezione alla città di Venezia e non alle Gallerie dell'Accademia⁶⁷.

Dopo le soppressioni napoleoniche e la confisca dei beni delle spedizioni belliche francesi, il patrimonio italiano si trova privo di tutela e minacciato di dispersioni o, peggio, di rivendicazioni⁶⁸. Soltanto lo Stato Pontificio promulga una legislazione atta a tutelare il patrimonio che sarà poi presa a modello dal Regno d'Italia. Il primo spazio utilizzato come ricovero per le opere sfollate sono le accademie, anche se si rivelano presto inadeguate a contenere una tale profusione di oggetti per la penuria sia di depositi sia di personale che può occuparsi delle operazioni di inventariazione e restauro. Occorre quindi fondare delle strutture idonee a questi scopi ed ecco che nascono i musei civici.

Nel corso dell'Ottocento, nel quadro frammentato della realtà italiana, si inseriscono le spedizioni di recupero delle molte opere d'arte disperse, condotte da Cavalcaselle e Morelli⁶⁹ nei territori centro-italiani di Marche e Umbria. Purtroppo, a causa della mancanza di adeguati

⁶⁶ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 25.

⁶⁷ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...* cit. p. 111.

⁶⁸ Da un lato, le famiglie aristocratiche, espropriate dei propri beni, cercano di riappropriarsene, dall'altro, il mercato internazionale è in agguato e mira alle opere che sono passate al demanio e sono prive di tutela; cfr., ibid. p. 112.

⁶⁹ Il compito di Cavalcaselle e Morelli è quello di redigere un catalogo delle opere ecclesiastiche di Umbria e Marche, con lo scopo di assicurare allo Stato la proprietà giuridica e poter intervenire contro la loro alienazione; cfr., M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...* cit., p. 113.

supporti alla ricerca all'epoca, il loro catalogo è lacunoso e comprende soltanto una selezione di alcuni capolavori. Dopo la missione, Cavalcaselle fa un appello in cui esprime la necessità di fondare musei civici in tutta Italia per prevenire la dispersione delle opere confiscate alla chiesa e assicurarne un'adeguata conservazione. La sua visione è lungimirante poiché pone il museo prima del contesto. Tuttavia, dal momento che nei primi tempi queste istituzioni accumulano semplicemente le opere sottratte dal loro contesto originario senza prendersene particolare cura, queste istituzioni vengono considerate per molto tempo "cimiteri dell'arte". Ciononostante, non bisogna dimenticare il ruolo essenziale che ricoprono questi musei in un momento così difficile, tra la diaspora dell'arte italiana da un lato e i grandi cambiamenti urbanistici dall'altro. Inoltre, il catalogo redatto dai due pionieri italiani della conservazione, sebbene lacunoso, ricopre un ruolo fondamentale.

Dunque, i musei civici nascono in stretto rapporto con il territorio e la sua storia e hanno il ruolo di conservare il patrimonio lasciato dai privati cittadini, mentre i musei nazionali sorgono dalle accademie e hanno la funzione di educare i giovani artisti e guidarli nella loro formazione. I musei civici tutt'ora si configurano come custodi delle collezioni legate al territorio e alla sua storia e alle donazioni dei privati cittadini delle opere d'arte custodite nelle loro dimore.

Tuttavia, mentre in altri Paesi si stanno elaborando soluzioni efficaci per il riordino dei musei, la congestione dei musei italiani perdura fino al primo dopoguerra quando, nel quadro di una situazione diventata ormai insostenibile, ci si rende conto che la lettura delle opere è seriamente compromessa dal sovraffollamento delle sale e la conservazione delle stesse è ostacolata dall'eccedenza di opere e altri materiali nei già limitati depositi.

1.3.1 Fra le due guerre

L'Italia, anche se isolata e poco partecipe, non rimane insensibile alle trasformazioni che stanno avvenendo in Europa in seguito ai convegni internazionali. I nuovi criteri espositivi, che prevedono la selezione delle opere da esporre, tocca anche la penisola dove progressivamente si comincia a snellire il carico di oggetti esposti nei musei, aprendo il campo visuale attorno ad esse per favorire una migliore lettura. Il contesto italiano, tuttavia, presenta delle differenze sostanziali rispetto alle altre realtà che è bene ricordare: da un lato, i musei sorgono in palazzi storici, per cui è impossibile non considerare le collezioni in stretto rapporto con il contesto, dall'altro, domina un'interpretazione della storia dell'arte tutta particolare. Infatti, in quel

periodo la mentalità degli storici dell'arte italiani è ancorata alla visione di Benedetto Croce, che sostiene la superiorità del valore estetico dell'opera d'arte⁷⁰.

Mentre nel resto d'Europa il modello americano, che presenta un vasto assortimento di servizi al pubblico che fungono da cornice – se non da nucleo indispensabile al museo –, sta diventando sempre più popolare negli altri paesi, in Italia questo modello inizialmente non trova un terreno fertile⁷¹ ma riscontra una resistenza generalizzata.

Nei musei italiani, la relazione simbiotica fra collezione e contesto fa sì che vi sia una completa fusione fra essi, cosicché l'occhio del visitatore si abitua a considerarli un insieme inscindibile. Sovente le opere si trovano nei contesti originari, in edifici pubblici o religiosi. Anche la decontestualizzazione delle opere, magari avvenuta in passato, non costituisce un problema e non si avverte l'esigenza di creare percorsi mirati a comunicare qualcosa. Fino al secolo precedente, a parte qualche rara eccezione, negli ambienti elitari che ospitano le raccolte non si considera nemmeno un visitatore diverso dal principe, dal collezionista o dall'aristocratico.

Pertanto, mentre in ambito internazionale si afferma il dibattito sull'accessibilità dei percorsi da parte del pubblico e sulla funzione educativa del museo, in Italia l'argomento principale riguarda il restauro e il riuso dei palazzi storici nati per un diverso utilizzo, con lo scopo di renderli perfetti contenitori per le collezioni.

Nel 1927 Francesco Saponi pubblica un articolo sulla riorganizzazione dei musei nazionali in Italia, in cui sostiene che le collezioni esposte nei palazzi storici devono evocare una casa abitata ricreando l'atmosfera aristocratica originaria⁷².

Altri celebri personaggi, che prendono parte al dibattito relativo alla conversione degli edifici storici in musei, sono Gustavo Giovannoni e Bruno M. Apollonj. Il primo elenca le difficoltà di trasformare un palazzo antico in un museo moderno e il secondo afferma l'impossibilità di soddisfare i nuovi criteri espositivi e di adattare gli spazi preesistenti alla moderna disposizione delle opere⁷³. I problemi principali in Italia sono la mancanza di spazio, la mole del patrimonio e la necessità di mantenere l'integrità storica degli edifici. Inoltre, Giovannoni sostiene l'idea che la qualità sia più importante della quantità, esortando a

⁷⁰ C. Galassi, *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte-SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), Passignano, Aguaplano, 2017, p. 455; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 27.

⁷¹ Ibid., p. 26.

⁷² F. Saponi, *Réorganisation des galeries et musées nationaux d'Italie*, « *Museion*, bulletin de l'Office International des Musées », 3, 1927, pp. 201-221 ; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 28.

⁷³ G. Giovannoni, 1934, pp. 573-587; B. M. Apollonj, 1935; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., pp. 28-29.

selezionare le opere più rappresentative per l'esposizione. Di conseguenza, è necessario che i musei dispongano di depositi adeguati a incorporare le opere non esposte⁷⁴.

Quando nel 1934 a Madrid si tiene la prima conferenza internazionale di museografia, l'Italia prende parte al dibattito asserendo una posizione che lascia trasparire la pesante ingerenza dell'ideologia fascista sulla cultura attraverso il recupero del classicismo romano e della retorica patriottica. La posizione in merito al dibattito internazionale è ben esemplificata dall'intervista all'ispettore superiore alle Antichità e Belle Arti, Francesco Pellati, pubblicata nei "Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts", in cui ribadisce: "l'Italia non può sottrarsi alla tradizione, è necessario rispettare i caratteri storici delle sue diverse componenti, la particolarità che in ogni regione della penisola sono testimonianza di antiche civiltà"⁷⁵. A questa conferenza partecipano anche altre personalità di spicco provenienti da diverse regioni italiane in qualità sia di membri che di pubblico. I rappresentanti principali sono: il critico d'arte Ugo Ojetti, e gli archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Maiuri. La scelta del governo italiano di mandare una rappresentanza composta da intellettuali conservatori è chiaramente in linea con l'ideologia fascista. Inoltre, il fatto che due di loro siano archeologi evidenzia l'importanza che ricopre in quel momento il passato romano come simbolo di celebrazione del regime⁷⁶. L'idea di museo italiano che emerge al convegno dimostra ancora un forte attaccamento al modello del XIX secolo, a cui la maggior parte dei musei nazionali della penisola sono ancorati. Tuttavia, in un contesto politico che professa gli antichi valori italiani del passato, gli esponenti che si schierano dalla parte della modernizzazione non hanno il diritto di interferire. Così, la scelta del portavoce ricade in un personaggio profondamente conservatore come Ojetti, che riflette perfettamente gli intenti del governo.

D'altra parte, gli storici dell'arte con le posizioni più progressiste – come Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Guglielmo Pacchioni, Giuseppe Pallucchini, Lionello Venturi – accolgono benevolmente alcuni principi dell'OIM ma oppongono resistenza per quanto riguarda la diffusione del modello americano, difendendo la priorità conservativa dei musei in nome della ricchezza del patrimonio artistico italiano e sostenendo che il luogo adatto per istruirsi sul patrimonio non è il museo ma la scuola⁷⁷.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, 1997, pp. 54-55; cfr. P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 52.

⁷⁶ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 31.

⁷⁷ P. Dragoni, *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale sul convegno di museologia del 1955 a Perugia*, in C. Galassi, *Critica d'arte e tutela in Italia...* cit., p. 455; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., pp. 26-27.

Tuttavia, tra questi qualcuno si dimostra sensibile all'idea di indirizzare maggiormente i musei verso il pubblico. Per esempio, il 1929 e il 1932 Pacchioni organizza la Galleria Sabauda di Torino in due parti: una per il pubblico generico e l'altra per gli studiosi. Quest'ultima viene provvista, oltre che di un gran numero di opere alle pareti, anche di libri, giornali, tavoli e scale per poter osservare le opere più da vicino⁷⁸. I principi enunciati durante la conferenza dell'OIM si diffondono, sebbene lentamente, anche nella penisola. Anche Argan nel suo progetto per la Galleria Estense di Modena tiene conto del doppio percorso e integra l'allestimento di un laboratorio di restauro proprio all'interno del museo⁷⁹.

In questo clima di timidi cambiamenti, due studenti di Venturi, Corrado Ricci e Federico Hermanin, imboccano la strada della moderna museografia, secondo cui le finalità del museo sono: documentare la storia e la cultura di una determinata città e nazione, e costruire una coscienza culturale collettiva. In questo modo essi pongono l'accento nel potenziale educativo dell'istituzione⁸⁰, spostando ulteriormente l'ago della bilancia verso il pubblico non istruito.

La selezione accurata dei capolavori per l'esposizione, al fine di migliorare la relazione tra il visitatore e la collezione, incrementa il numero di opere "di seconda scelta" che vengono distribuite tra le sale studio e i depositi. Progressivamente la missione educativa del museo entra nella prassi anche in un paese che finora si era dimostrato restio a questo tipo di approccio.

Bisognerà aspettare il secondo dopoguerra, quando anche il regime fascista giunge al termine, per constatare un effettivo cambiamento di rotta della museografia italiana.

1.3.2 Il secondo dopoguerra e il periodo d'oro della museografia italiana

La Seconda guerra mondiale determina inevitabilmente un momento di stallo dello sviluppo museale. Durante quegli anni plumbei, tutti i Paesi si trovano a dover mettere in salvo migliaia di opere d'arte dalla devastazione dei bombardamenti e a dover fare necessariamente una selezione, data la difficoltà di collocare tutto il patrimonio in luoghi più sicuri. Così, una grande quantità di oggetti migra dai musei a luoghi protetti a chilometri di distanza dai centri cittadini. Tuttavia, le tempistiche e gli spazi sono pur sempre limitati, per cui molte di queste vengono semplicemente spostate al piano terra. Quelle che non sono removibili, come per esempio i

⁷⁸ La divisione della galleria attuata da Pacchioni si ispira al "museo moderno" di Auguste Perret, rappresentandone una delle prime realizzazioni sul territorio italiano; M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 32.

⁷⁹ Ibid., p. 33.

⁸⁰ Ibid., p. 27.

monumenti o gli altari nelle chiese, vengono circondate da barriere temporanee. Fortunatamente, almeno in Italia, il patrimonio rimane perlopiù indenne grazie all'efficiente operazione di salvataggio resa possibile dalla grande collaborazione tra le soprintendenze e le amministrazioni locali.

Alla fine della guerra i problemi non riguardano soltanto il restauro degli edifici danneggiati ma anche la loro modernizzazione in base alle nuove esperienze museografiche⁸¹. Tra queste: la necessità di rendere i musei luoghi più confortevoli per ciascun tipo di visitatore, enfatizzare il ruolo didattico e renderli più accessibili ai ricercatori. Ora la resistenza alla modernizzazione dimostrata nel periodo anteguerra va necessariamente riesaminata, visto che gli allestimenti dei musei italiani risultano obsoleti a confronto con altre realtà. Tuttavia, per osservare dei cambiamenti significativi all'intero impianto museale bisogna aspettare gli anni Settanta.

Subito dopo la ripresa, tutti i musei europei si impegnano in una fitta campagna di nuovi acquisti per ampliare le loro collezioni⁸². Anche la figura dell'architetto assume un ruolo fondamentale nel restauro e nella progettazione del museo moderno e negli allestimenti, pensati appositamente per guidare il visitatore nella lettura delle opere d'arte. La collaborazione fra architetto e curatore è funzionale alla realizzazione dei principi della nuova museografia, che si propone di accompagnare il visitatore nella lettura consapevole di ciò che sta osservando.

Il 1946 è un anno molto importante poiché viene fondato l'International Council of Museums (ICOM), in seguito alla prima conferenza internazionale dell'UNESCO, tenutasi a Parigi quello stesso anno. In questa occasione era emersa la necessità stringente di cooperazione fra musei di tutto il mondo, scaturita dal tremendo periodo di guerra appena terminato.

È soltanto nel secondo dopoguerra che l'Italia assume una posizione di rilievo nel dibattito internazionale di museografia, tanto che questo periodo viene comunemente identificato come il secolo d'oro della museografia italiana. Nel 1953 viene pubblicato un rapporto che sancisce le condizioni essenziali per il ripristino dei musei italiani, redatto dall'allora direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti, Guglielmo de Angelis. Tra i punti fondamentali del rapporto emergono: la necessità di costruire depositi funzionali per attutire l'accumulo di oggetti, sostituire alle sofisticate tappezzerie delle pareti delle tonalità chiare e monocrome, realizzare dei supporti facilmente movibili, creare percorsi logici e studiati con una selezione di poche opere significative isolate nel contesto e, infine, prediligere l'illuminazione zenitale. Inoltre, si sottolinea l'importanza di creare spazi da adibire a laboratori di restauro, sale di studio, sale per

⁸¹ Ibid., p. 36.

⁸² Ibid., p. 37.

esposizioni temporanee, per conferenze e per la didattica⁸³. Sembra che con un ritardo di vent'anni l'Italia abbia finalmente accolto l'importanza delle innovazioni apportate dal convegno di museografia di Madrid, dove si era dimostrata riluttante.

Molti intellettuali riconoscono il proprio ruolo guida nella ricostruzione morale, sociale e politica della nazione, sgretolata a causa del fascismo e della guerra. Infatti, la devastazione lasciata dalla guerra ha riportato i musei italiani al centro dell'attenzione di architetti e museografi che, insieme ai direttori e ai conservatori dei musei, si uniscono per cercare di risollevarli gli edifici museali profondamente danneggiati dai bombardamenti. La ricostruzione e la riorganizzazione dei musei cominciano subito dopo la guerra e durano fino agli anni Sessanta⁸⁴.

Le operazioni di restauro necessarie su ampie collezioni fornisce l'occasione per organizzare un gran numero di mostre, affinché il visitatore possa essere emotivamente coinvolto nel recupero delle opere d'arte sfregiate dalla guerra⁸⁵. Da questo momento, in Italia si scopre il potenziale delle esposizioni temporanee, che sono in grado di attrarre maggiormente il visitatore grazie alla creatività degli allestimenti che si sviluppa in questi anni⁸⁶. Nel 1955 Giulio Carlo Argan, chiedendosi perché le mostre attirano il pubblico più dei musei, si risponde in questo modo: "Evidentemente perché, nella mostra, la presentazione degli oggetti è più vivace e stimolante, gli accostamenti più persuasivi, i confronti più stringenti, i problemi più chiaramente delineati"⁸⁷.

Quella del dopoguerra è una vera e propria "rivoluzione dei musei", in cui sono protagonisti celebri architetti e designer come Carlo Scarpa, Franco Albini, il gruppo BBPR⁸⁸, e molti altri. Si afferma una doppia tendenza che prevede: da un lato, una radicale semplificazione dell'allestimento, dall'altro, l'introduzione di materiali moderni, come la plastica o il plexiglass, in funzione di una visione personale dell'architettura. La reinterpretazione di questi spazi, difatti, è soggettiva e introduce negli ambienti antichi una lettura razionalista e modernista dell'architettura anche in ricercato contrasto con la retorica

⁸³ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, cit., pp. 135-136.

⁸⁴ M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvechio* (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Milano, 1982, pp. 149-170.

⁸⁵ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 53.

⁸⁶ A tal proposito, occorre ricordare tre mostre che hanno fatto la storia: quella su Antonello da Messina (Messina, 1953) e quella su Giovanni Bellini alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1956), entrambe allestite da Carlo Scarpa, e quella su Caravaggio al Palazzo Reale di Milano (1951) curata da Roberto Longhi, con l'allestimento di Luigi Crema e Guglielmo Pacchioni; cfr. *ibid.*

⁸⁷ G. C. Argan, *Problemi di museografia*, «Casabella continuità», 207, 1955, pp. 64-68; cfr. P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 53.

⁸⁸ Composto da: A. Banfi, L. B. di Belgiojoso, E. Perresutti, E. N. Rogers.

fascista che professa un'idea di museo intesa come ricostruzione d'ambiente⁸⁹. In questa nuova concezione di allestimento museale, l'architettura è subordinata all'opera d'arte che deve essere in primo piano e ben leggibile.

Il progetto dell'architetto include quasi sempre l'organizzazione della galleria secondaria e talvolta anche un nuovo design per i depositi, che in gran parte risultano ancora disorganizzati e inadatti a svolgere un'adeguata conservazione delle opere. Inoltre, si avverte anche la necessità di ripensare l'organizzazione delle sale studio accanto agli ambienti adibiti a depositi, come si era sperimentato all'interno di diversi musei già a partire dagli anni Trenta del secolo.

Il museo moderno suddivide la collezione essenzialmente in tre spazi espositivi: la galleria principale con i capolavori selezionati confacenti a tutto il pubblico, la galleria secondaria con le opere meno conosciute ideale per gli studiosi ai fini della ricerca e i depositi accessibili al solo personale museale. Tuttavia, la galleria secondaria è un esperimento che soltanto i grandi musei possono permettersi per ragioni spaziali, mentre i musei più piccoli devono accontentarsi della galleria principale. L'esposizione delle opere nella galleria secondaria è diversa rispetto a quella principale, dal momento che sono più condensate e senza didascalia oppure presentano soltanto un cartellino con il numero d'inventario. Questo luogo acquisisce sempre maggior importanza nel processo di ammodernamento, dato che si vuole renderli luoghi adatti alla frequentazione di studiosi e ricercatori. Inoltre, lo spazio di questa galleria deve avere una disposizione tale da rendere meno complicate le operazioni di movimentazione delle opere che includono: prestito, imballaggio, spostamento ed eventualmente anche restauro.

Ciononostante, gli studi d'archivio accuratamente condotti dalla museologa Marzia Loddo, rivelano che soltanto una piccola parte dei progetti cominciati nel dopoguerra prendono in considerazione la problematica relativa ai depositi⁹⁰. Di seguito vengono riportati alcuni esempi italiani che includono la progettazione e la ridefinizione di questi spazi.

Tra gli esigui progetti rintracciabili in cui si parla della questione dei depositi, degno di nota è quello di Franco Albini al Palazzo Bianco di Genova che era stato bombardato nel 1942. Qui l'architetto, in stretta collaborazione con la curatrice e poi direttrice del museo Caterina Mercenaro, attua un piano di ripristino generale del palazzo, cancellandone ogni espressione aristocratica e realizzando il riallestimento sia della seconda galleria, ricavata nel piano intermedio, sia del deposito, ricavato nel sottotetto.

Il progetto della galleria principale prevede una rigida selezione delle opere, affinché siano efficaci ai fini dell'educazione, e una disposizione per scuole in ordine cronologico. D'altra

⁸⁹ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 55.

⁹⁰ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 40.

parte, le opere secondarie sono suddivise in due differenti depositi aperti alla consultazione e visitabili su prenotazione. Nel primo, che occupa un intero piano del palazzo, le opere sono fissate con supporti di ferro su pannelli mobili, cosa che rende facile il cambiamento d'assetto della stanza, mentre nel secondo collocato nell'attico, le opere sono disposte su rastrelliere scorrevoli. Inedita è la soluzione di esporre i quadri senza le loro cornici che vengono raggruppate nell'attico. Infatti, i dipinti nelle sale e nella galleria secondaria appaiono in maggior risalto senza l'elaborata cornice che, aggiunta successivamente all'epoca della loro creazione, compromette sia la loro semplicità⁹¹ sia, come sottolinea Mercenaro, "la loro originale limpidezza"⁹².

Anche Carlo Scarpa si ispira al medesimo principio per i suoi originali allestimenti, come quello del palazzo Abatellis a Palermo realizzato in collaborazione con Giorgio Vigni, il cui spazio avrebbe dovuto essere ridisegnato per ospitare il museo di arte medievale e moderna.

Altre esperienze analoghe si possono ritrovare nell'allestimento del deposito del Palazzo Rosso a Genova, sempre ad opera di Albin, al Museo Capodimonte di Napoli e alla Galleria Sabauda di Torino⁹³.

Come a Palazzo Bianco, anche a Palazzo Rosso Albin introduce supporti che il visitatore può ruotare a seconda della luce, diventando egli stesso un soggetto attivo nell'esperienza. Inoltre, ogni piano dispone di un deposito attrezzato con griglie scorrevoli su rotaie fissate al soffitto, cosa che rende semplice l'integrazione delle opere escluse dal percorso principale⁹⁴.

Gli architetti, coinvolti nei piani di ammodernamento, cercano di trovare rimedi anche per migliorare le questioni tecniche relative alla conservazione delle opere attraverso degli impianti di mantenimento di una temperatura ideale e di regolazione del flusso di luce naturale⁹⁵.

In questi progetti è evidente la consapevolezza che il deposito deve essere concepito non soltanto come luogo statico per la conservazione ma anche come ambiente dinamico di studio e di restauro.

⁹¹ La soluzione di rimuovere la cornice incontra l'approvazione anche di Giulio Carlo Argan che in un passaggio scrive: "I dipinti sono stati, nella maggior parte dei casi, esposti senza cornice, affinché il loro spazio pittorico, sullo sfondo neutro delle pareti, non fosse turbato dallo spazio architettonico dei vecchi ambienti. L'eliminazione delle cornici moderne e il praticissimo sistema di sospensione dei quadri consentono anche il rapido spostamento", G. C. Argan, 1951, p. 28; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 43.

⁹² C. Mercenaro, *The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*, «Museum International», vol. 7, 1954, pp. 259-267; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 41, nota 180.

⁹³ M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., pp. 57-62.

⁹⁴ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, cit., p. 142.

⁹⁵ Esemplificativo, a tale proposito, è il sistema introdotto da Piero Sanpaulesi nella Galleria Sabauda di Torino, in cui il deposito ricavato nel mezzanino è dotato di un efficiente impianto di controllo della temperatura e di un sistema di illuminazione artificiale; cfr. M. Loddo, *Storage facilities for the collections...* cit., p. 58.

Dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Sessanta i musei italiani attraversano una serie di cambiamenti radicali, che si traduce nella straordinaria metamorfosi dello spazio espositivo: da colmo di oggetti e opere d'arte a ordinato e razionale – da un *horror vacui* ad una sorta di *amor vacui*, anche se forse è prematuro parlare in questi termini.

Infatti, bisognerà aspettare i profondi cambiamenti, arrecati dagli stravolgimenti degli eventi sociali, culturali e politici della fine degli anni Sessanta, per constatare una rivoluzione nell'interpretazione del museo sia in America che in Europa. E l'Italia che, seppur in ritardo, è ormai orientata ad un confronto più aperto con le altre realtà, non si tira indietro all'interno del dialogo teso ad una nuova interpretazione dello spazio museale, che nasce sotto la spinta degli altri paesi ma che viene tradotto in un linguaggio inedito proprio nella penisola.

Anche il dibattito sulle problematiche e sulle potenzialità dei depositi si inserisce all'inizio degli anni Settanta e costituirà un argomento sempre più importante nel panorama internazionale.

LA QUESTIONE DEI DEPOSITI ACCESSIBILI

Una volta raggiunta la stabilità economica, negli anni che seguono il dopoguerra, i musei europei sono protagonisti di grandi cambiamenti. L'affermazione del turismo di massa negli anni Sessanta contribuisce a ripensare il ruolo dell'istituzione in una società in sempre più rapida trasformazione. Il museo non può più accontentarsi di preservare il patrimonio ma deve formulare un linguaggio che sia attuale, al passo con i tempi. Deve trasformarsi in luogo dinamico, dove la fruizione del patrimonio costituisce il mezzo per comunicare con la società giovanile in rapida evoluzione.

Fin dalla sua nascita durante la Rivoluzione Francese, è evidente che la finalità del museo moderno consista nell'accessibilità a un patrimonio che, di fatto, appartiene all'intera umanità. Tuttavia, questa missione sembra dimenticata in diversi momenti della vita del museo, tanto che le avanguardie novecentesche lo accusano di essere un'istituzione antiquata acclamando la liberazione dell'arte dalle mura "cimiteriali" delle istituzioni. Infatti, le avanguardie rifiutano l'istituzione museale che ritengono sia il simbolo di un passato ormai superato⁹⁶.

Nel 1904 David Murray descrive il *museo* con queste parole: "it's a collection of the monuments of antiquity or of other objects interesting to the scholar and the man of science, arranged and displayed in accordance with scientific methods"⁹⁷. Nonostante la definizione sia innocua, nella seconda metà del secolo quando ormai si sta affermando il processo di democratizzazione dei musei che mira a renderli universalmente accessibili, queste parole sollevano una critica accesa poiché suonano come una nota di elitarismo dell'istituzione⁹⁸. Il museo non può più essere un'esclusiva di pochi, dei professionisti e degli studiosi – cosa che va contro la sua stessa missione – ma deve aprire il suo spazio a tutti, uscire dalle sue pareti, incontrare la gente e assecondare la sua evoluzione, rappresentando un'agorà per i cittadini piuttosto che un monumento inaccessibile.

Tornando alla definizione di museo modernista – che perdura per tutto il XIX secolo fino all'ultimo quarto del XX – si riportano le parole della museologa Eileen Hooper-Greenhill che

⁹⁶ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...* cit., p. 72.

⁹⁷ D. Murray, *Museums: their history and their use*, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1904, p. 1; cfr. K. Schubert, *Museo: storia di un'idea...* cit., p. 68.

⁹⁸ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 63.

identifica queste istituzioni come “custodi di un patrimonio di valori elevati e puri, fondati da illustri e orgogliosi cittadini o dalle nazioni che celebravano le loro nuove identità politiche, [...] entità del tutto estranee alla volgarità del quotidiano, che offrivano al pubblico opportunità di edificazione personale, di ispirazione e di celebrazione civica”⁹⁹. Il ruolo educativo e la dimensione morale sono fondamentali per le istituzioni illuminate che mirano a trasformare l’individuo in un cittadino modello¹⁰⁰. Il problema consiste nella difficoltà che la maggior parte delle istituzioni riscontra nel raggiungere tutti gli strati della società, restando ancorati al dialogo con la sola parte elevata e acculturata. Inoltre, come si è visto nel precedente capitolo, il museo è lontano dall’essere un ente indipendente e neutrale ed è condizionato dalla trasformazione delle dinamiche politiche. Questo si comprende anche semplicemente dalla predilezione della sola produzione artistica che si ritiene confacente allo scopo didattico e morale. Pertanto, il modello comunicativo, riflesso nella scelta interpretativa di un allestimento progettato da un curatore, non è mai slegato dal contesto politico e sociale in cui esso viene elaborato.

Ecco, dunque, che alla fine degli anni Sessanta, questo modello “autocratico” entra in crisi, sotto la spinta impetuosa delle nuove generazioni, che reclamano il diritto di partecipare al processo di formazione della cultura. La comunità si ribella al ruolo di ricevente passivo delle interpretazioni relative ad un patrimonio che naturalmente gli appartiene, e comincia ad essere cosciente del ruolo attivo che detiene nei processi di formazione del sapere e di creazione dei significati. Dunque, il dilemma che emerge in questo contesto, e che è alla base dello sviluppo del museo, è: “su che basi i curatori decidono che storia narrare?”¹⁰¹. L’autorità interpretativa univoca e unidirezionale viene messa in discussione, per lasciare spazio alla voce dei movimenti culturali. Nel museo della fine del XX secolo, l’ago della bilancia si sposta sempre di più dalla parte del pubblico, che inizia a diventare un interlocutore indispensabile per la missione museale.

Come si vedrà in seguito, lo sviluppo della modalità comunicativa del museo e l’esigenza crescente di relazionarsi con la comunità ricoprono una fondamentale importanza nel discorso sulle collezioni, poiché animano anche il dibattito attorno alla questione dell’accessibilità del patrimonio conservato nei depositi museali. La questione è di primaria importanza, dal

⁹⁹ E. Hooper-Greenhill, *L’evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d’arte*, in *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2000, pp. 1-39.

¹⁰⁰ Ibid., p. 13.

¹⁰¹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 63.

momento che è proprio qui, nell'ultimo quarto del XX secolo, che il dilemma attorno alla trasparenza dell'istituzione trova una nuova e inesplorata direzione.

Già a partire dalla rinascita dei musei dopo la Seconda guerra mondiale si avvertono i primi sintomi di questa trasformazione. Le tematiche discusse nei convegni internazionali riflettono innanzitutto quei concetti introdotti dalla museografia americana, cioè l'accessibilità e l'oggettività del sistema comunicativo museale¹⁰², la cui eco si sta propagando velocemente anche in Europa.

Un evento di fondamentale importanza, che contribuisce a riscrivere le sorti del museo con la creazione di una rete a livello globale, è la nascita di ICOM nel 1948, nell'ambito dell'UNESCO, a cui aderisce anche l'Italia. La necessità di creare un'organizzazione a livello internazionale, affinché sia garantita la cooperazione tra musei, si manifesta in seguito al terribile periodo di guerra che aveva messo in grave pericolo le istituzioni e il loro patrimonio. Di conseguenza, si sente l'urgenza di garantire che la rete dei musei e dei professionisti museali si elevi al di sopra della sfera politica e delle relazioni internazionali, unendo le forze nella protezione della bellezza.

Alla guida della nuova organizzazione viene eletto George Henry Rivière, che diventa il primo direttore di ICOM dal 1948 al 1965 e che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, stila i principi fondamentali della *nouvelle muséologie*, secondo cui il museo: “deve apportarsi alla società, ai nuovi fermenti giovanili, al territorio in cui opera, deve in un certo senso svecchiarsi”¹⁰³. Il dialogo con il pubblico e con il territorio circostante diventano le priorità su cui il museo è chiamato a incentrare la propria missione, in qualità di custode della memoria collettiva e fulcro della vita culturale della città. Dunque, l'idea di fondo consiste nell'affidare un ruolo guida alla museologia, chiamata a conferire al museo un ruolo attivo di sviluppo sociale partendo dal territorio in cui il museo è fondato¹⁰⁴. Rivière ha un ruolo importante anche per aver anticipato il *visible storage* con la creazione del “Musée des arts et traditions populaires” a Parigi, dal momento che già nel 1937 immagina di mostrare la galleria di studio al grande pubblico¹⁰⁵.

Tuttavia, diverse istituzioni fedeli al modello di museo tradizionale incentrano ancora la propria missione esclusivamente sull'azione conservativa del patrimonio storico-artistico, restando poco sensibili a questa eco di rinnovamento. Ciononostante, si può affermare che nessuno sia rimasto indifferente alle novità apportate dalle nuove linee di pensiero.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., p. 65-66.

¹⁰⁴ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...* cit., p. 71.

¹⁰⁵ X. Bourguin, *Les réserves, nouvelle extension des musées?*, «The World News», 17 janvier 2019, <https://theworldnews.net/fr-news/les-reserves-nouvelle-extension-des-musees> (ultimo accesso: dicembre 2020).

A questo proposito, l'Italia assume subito una posizione partecipe nonostante nel suo territorio sia ancora complicato realizzare l'unione e la cooperazione della realtà frammentata. Il ruolo di primo piano dell'Italia è confermato da tre eventi cruciali: nel 1955 il primo Convegno di Museologia a Perugia, nel 1967-68 il primo insegnamento della disciplina nell'Università di Firenze grazie a Luisa Becherucci, e nel 1972 la prima pubblicazione della rivista *Museologia*¹⁰⁶. Tra i pionieri della nuova museologia emerge la figura del museologo e storico dell'arte Franco Russoli, presidente del comitato italiano di ICOM nel 1976, che sostiene la peculiarità italiana del museo diffuso nel territorio, l'impossibilità di uniformarlo e la necessità di creare una rete che, agendo in maniera sinergica all'interno della città e della regione, faciliti la gestione di questa pluralità di centri¹⁰⁷.

Nel 1971, una conferenza di ICOM dal titolo « *Le musée au service de l'homme, aujourd'hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée* »¹⁰⁸ pone le fondamenta per la creazione del cosiddetto “ecomuseo”. Quest'ultimo nasce dall'esigenza di creare un legame tra comunità e territorio, inteso come in continuo cambiamento e mai univoco, in cui lo stesso ambiente diventa patrimonio da salvaguardare¹⁰⁹. Gli anni Settanta segnano, di fatto, l'evoluzione della museologia come disciplina indipendente dalla museografia, mentre nei decenni precedenti i confini delle due tendevano a confondersi fra loro.

La questione dell'apertura dei depositi è di stringente attualità ma sicuramente non è recente. Infatti, è solo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta che i depositi museali, spesso in condizioni di trascuratezza, diventano argomento di grande interesse accanto alle tematiche dell'accessibilità e dell'oggettività interpretativa. A questo proposito, i dibattiti internazionali hanno un ruolo fondamentale, poiché in queste occasioni si discute e si progetta il futuro di un'istituzione aperta al dialogo con la comunità, quale forma ideale per il museo del nuovo millennio. Durante i convegni, le prime attenzioni rivolte ai depositi nascono per trovare soluzioni al problema urgente della crescita smisurata delle collezioni e delle cattive condizioni degli ambienti e, solo successivamente, per la crescente necessità di rendere questi beni più accessibili. Nei primi convegni, dunque, non si parla propriamente di accessibilità ai *caveaux*, ma si comincia a riflettere sulle possibili soluzioni al problema della conservazione delle opere.

I radicali cambiamenti nella società, la necessità di stare al passo con i tempi e l'affermarsi della museologia sono tutti fattori che contribuiscono alla metamorfosi di quel sistema

¹⁰⁶ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...* cit., p. 71-72.

¹⁰⁷ Ibid. p. 72.

¹⁰⁸ B. Brulon Soares, *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*, « OpenEdition Journal », 43a, 2015, pp. 57-72.

¹⁰⁹ P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...* cit., pp. 90-91.

complesso che è il museo. Sia in Europa che in America, si avverte la necessità di stilare dei punti fondamentali e degli obiettivi verso cui direzionare il museo moderno. Da un breve accenno nella prima conferenza organizzata da UNESCO, il tema del deposito comincia a diventare parte integrante dei dibattiti con la crescente consapevolezza che, essendo il nucleo centrale dell'istituzione, questo spazio non può ricoprire una parte marginale ma bensì un ruolo di primo piano. Si avverte che la trasformazione della fisionomia esterna del museo non è sufficiente: affinché si manifesti un bell'aspetto esteriore è necessario curare anche l'interno, l'anima del museo. Se in Europa si comincia a parlarne, tuttavia, i primi esempi concreti di accessibilità si verificano in America, soprattutto in occasione dell'importante convegno internazionale di Washington nel 1972.

A partire dagli anni Settanta, si prepara il terreno per quello che avverrà concretamente negli anni Ottanta, cioè la trasformazione del museo “from being *about* something to being *for* somebody”¹¹⁰.

Anche in Italia, dove il problema principale è sempre stato quello degli spazi – nella maggior parte dei casi ricavati da edifici preesistenti – si comincia a pensare a soluzioni per i depositi, mentre la questione sulla fruibilità arriva solo in un secondo momento, quando ormai si è già sperimentata all'estero in varie modalità.

Con l'evoluzione della tecnologia, l'accessibilità al patrimonio naturalmente si evolve. La computerizzazione rappresenta fin da subito un ottimo strumento di catalogazione e digitalizzazione del patrimonio, grazie alla quale i musei d'arte “have gone furthest towards making collections publically available”¹¹¹. Oggi, la digitalizzazione, sui cui la presente ricerca non si sofferma, rappresenta uno strumento di diffusione del sapere e della cultura ormai affermato. Questo si è rivelato presto essere uno strumento importante anche per la fruizione della collezione non esposta, qualora questa non sia fisicamente accessibile. Dunque, i musei d'arte sono i primi a sfruttare questo formidabile strumento, come afferma anche la museologa Susanne Keene: “Art museums have been among the first to fully exploit the internet and are still in the lead in making their whole collection available online”¹¹². Dal XXI secolo, con l'avvento di un altro potente strumento, il social network, la diffusione del patrimonio registra un ulteriore slancio. Al giorno d'oggi tutti i musei dovrebbero aver completato la

¹¹⁰ S. E. Weil, *Making museum matter*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2002, pp. 75-80; cfr. S. Keene, *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford, 2005, pp. 1-11.

¹¹¹ L. Gardner, *The Uses of Stored Collections in some London Museums*, «Papers from the Institute of Archaeology», 18(S1), 2007, pp.36-78.

¹¹² S. Keene, *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford, 2005, p. 142.

digitalizzazione delle opere per rendere accessibile il patrimonio su scala mondiale, favorirne la conoscenza e promuovere la ricerca. Tuttavia, molte istituzioni non hanno ancora soddisfatto questo parametro ormai basilare. Fra questi anche diversi musei italiani, sebbene il processo di catalogazione nei musei della penisola regolato dalle soprintendenze sia cominciato già alla fine del XIX secolo fino alla creazione nel 1969 dell'Ufficio Centrale del Catalogo, che nel 1975 diventa Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Quest'ultimo crea la piattaforma SIGECweb, in cui confluisce il flusso della catalogazione dei beni culturali di tutto il territorio nazionale.

D'altronde, la digitalizzazione è lo strumento primario con cui si devono confrontare i musei. La museologa inglese Susanne Keene in un suo saggio afferma che lo sviluppo più importante dei musei consiste in:

Making available online a complete inventory of what a museum holds. This is fundamental to letting the public know what the museum holds, on their behalf, and to many or most of the other uses of collections¹¹³.

La gestione museale trae notevoli vantaggi dal supporto dello sviluppo tecnologico anche per lo sviluppo dell'apparato comunicativo. Dalle parole di Keene si comprende che la conoscenza della collezione di un museo non si ferma alla sola fruizione ma costituisce la base per riflettere sui possibili utilizzi della stessa.

Negli anni Settanta, la forma del “deposito accessibile” rappresenta una soluzione alquanto rivoluzionaria. Nel corso del presente capitolo, si seguirà proprio l'evoluzione di questa forma di fruizione che può essere suddivisa in due modalità: il *visible* e l'*open storage*. Queste non sono le uniche possibilità per aumentare la fruibilità di una collezione, dal momento che sono state elaborate diverse modalità per permettere l'accessibilità degli spazi solitamente “nascosti”. Pertanto, ogni museo realizza la soluzione che più si accorda con le sue possibilità.

2.1 *Visible storage e open storage*

Le prime modalità di apertura dei depositi sperimentate consistono nel *visibile* e nell'*open storage*. Sebbene a volte i termini coincidano e siano utilizzati indifferentemente, è corretto fare una distinzione: il primo delinea un deposito integrato nel percorso museale e quindi visibile al

¹¹³ S. Keene, *Collections: treasures or trash?*, in *Politics and positioning. Museums Australia National Conference*, Museums Australia, Canberra, 2005.

pubblico interamente o solo in parte, il secondo invece delinea uno spazio adibito a deposito accessibile fisicamente dal pubblico. La prima modalità sperimentata è quella del *visible storage*, che inserisce parte del deposito nello spazio dedicato alla collezione permanente, aumentando la percentuale di collezione in mostra che non è quasi mai totale.

La prima realizzazione, che ha luogo negli anni Settanta in America, è radicale poiché mette in mostra tutte le parti del museo senza lasciare nulla in zone inaccessibili al pubblico. Ci si riferisce al *visible storage* del museo della Facoltà di Antropologia dell'Università di Vancouver, che funge da modello per altre esperienze analoghe. La ragione per cui questa modalità si sia sviluppata per la prima volta oltreoceano si può ricondurre alle maggiori possibilità offerte dai musei di nuova fondazione, molto più versatili nella riconversione e adattabilità degli spazi interni. Ben presto anche in Europa si coglie l'importanza di questa innovazione che risponde perfettamente alla missione di una istituzione rinnovata. Progressivamente il numero di esperienze simili cresce anche nel vecchio continente e nel resto del mondo, sotto l'influenza di grandi musei conosciuti in ambito internazionale di cui si parlerà in seguito.

2.1.1 La nascita del dibattito nei convegni internazionali

In un primo momento, il dibattito sui depositi si concentra essenzialmente su problematiche di natura tecnico-conservativa. Infatti, l'attenzione dedicata ai depositi scaturisce dalla preoccupazione nei confronti della condizione di trascuratezza in cui si trovano molti di essi. Finora i depositi museali non si distinguevano dai magazzini, poiché oltre alle opere d'arte vi erano accumulati tanti altri materiali.

Nel 1968 l'UNESCO pubblica un volume dal titolo "The conservation of cultural property"¹¹⁴, dove un breve capitolo è dedicato alla condizione dei depositi. Qui viene data particolare attenzione alle condizioni ambientali, ai danni provocati dalla luce e ai metodi di imballaggio e di trasporto delle opere d'arte¹¹⁵. Nel primo capitolo del volume si legge: "The normal functions of the museums, primarily exhibition and secondly storage, with accessibility of secondary and research material, must be reconciled with the prevention of deterioration"¹¹⁶. Da questa frase emerge, da un lato, la necessità di rendere accessibile il patrimonio "secondario"

¹¹⁴ *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968.

¹¹⁵ N. S. Brommelle, *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, in *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968, pp. 291-301; cfr. M. Loddo, *Storage facilities...* cit., 63.

¹¹⁶ S. Brommelle, *Lighting, air-conditioning...* cit., p. 291.

che è di fondamentale importanza per la ricerca, dall'altro, l'esigenza di coniugare i due ruoli principali del museo, valorizzare e conservare – concetti che talvolta sono concepiti separatamente.

La questione del confine labile tra la conservazione e la valorizzazione, che torna in primo piano con il progetto di aprire i depositi al pubblico, inizia ad assumere sempre più importanza nelle conferenze internazionali. Questo avviene in parallelo all'affermazione della museologia - che si occupa in senso lato della vita del museo, del suo funzionamento e delle sue finalità – come disciplina indipendente. Un po' alla volta aumenta la consapevolezza dell'importanza dei depositi, gli spazi in cui si svolge la ricerca e in cui si attingono i materiali per creare contenuti significativi per ogni attività: le esposizioni, le mostre, i prestiti e le acquisizioni. D'altronde, non esisterebbero le esposizioni permanenti senza il grande lavoro di ricerca condotto sulle opere in deposito:

I depositi sono il cuore del museo: non si vedono, ma sono indispensabili alla sua vita. Il percorso espositivo rappresenta solo la punta dell'iceberg del patrimonio custodito nella sua collezione, la parte più visibile, a cui è assegnato il compito di raccontare la storia attraverso una sintesi¹¹⁷.

Come si è visto in precedenza, le sale studio adiacenti alle gallerie secondarie, a disposizione degli studiosi e dei ricercatori, sono già sorte nel primo dopoguerra. Negli anni Settanta, però, con la crescente volontà di rendere le istituzioni più trasparenti, si comincia a pensare alle possibilità per rendere fruibile dal pubblico anche le collezioni in deposito.

Ancora più decisiva è la conferenza di Washington del 1976, dedicata per la prima volta al tema dei depositi museali, su cui si basa il volume di Verner Johnson e Horgan intitolato *Museum Collection Storage*¹¹⁸. Il manuale intende essere una guida completa alla gestione delle collezioni di ogni tipologia a cominciare da una serie di informazioni sulle pratiche collezionistiche e sulla gestione dei beni. Da questo volume si comprende che alla fine degli anni Settanta sono già stati fatti dei passi significativi rispetto alla conferenza del '68. Infatti, mentre prima la priorità consisteva nella resa dei depositi in luoghi adeguati alla conservazione, ora si parla anche di accessibilità.

¹¹⁷ *Il Museo tra storia e costume. Opere dai depositi*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'arte moderna, 12 luglio – 21 settembre 2013) a cura di A. Purpura, F. Mazzocca, Cisinello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2013.

¹¹⁸ E. Verner Johnson, J. C. Horgan, *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979.

Come si raccomanda nell'introduzione, il punto di partenza per assicurare un miglioramento nella gestione dei beni è la cooperazione tra musei. Infatti, lo scambio di idee e di conoscenze riguardo attorno alla questione accresce la consapevolezza dei punti di forza e di debolezza di ciascuna istituzione. Dalla conferenza emerge anche che la situazione infelice di molti depositi non è una questione di paese sviluppato o in via di sviluppo, ma consiste piuttosto nella differenza nello sviluppo del museo e, ancora più nello specifico, nello sviluppo del dipartimento museale¹¹⁹. Per questo motivo, si sottolinea l'importanza di creare una rete tra realtà museali, affinché anche le istituzioni che non hanno ancora sviluppato un sistema di gestione efficace siano aiutate dal confronto con le altre.

Alla fine degli anni Settanta la tecnologia si è notevolmente sviluppata. Durante il convegno le novità apportate dall'evoluzione tecnologica, che cominciano ad essere applicate nel campo della cura delle collezioni, vengono accolte con entusiasmo. Queste, infatti, permettono una più facile cooperazione tra istituzioni e studiosi, oltre a favorire una gestione efficiente dei depositi grazie all'ausilio di mezzi più precisi e avanzati utili per l'inventariazione¹²⁰.

Il primo capitolo si apre fornendo consigli pratici per una pianificazione generale, sottolineando l'importanza di considerare in maniera univoca i tre ruoli principali del museo: l'esposizione, l'educazione e la ricerca. Infatti, solo considerando in simbiosi queste tre aree e non come unità isolate, si può giungere ad un funzionamento corretto dell'istituzione. Inoltre, la collezione museale dovrebbe essere pensata in funzione di questi ruoli e non fine a se stessa, perciò anche la conservazione, che rimane sempre "il primo compito del museo"¹²¹, dovrebbe essere considerata in funzione di una valorizzazione sia per il presente sia per il futuro.

Il tema dell'accessibilità alla collezione viene affrontato nel secondo capitolo. La sua trattazione rivela che in quegli anni la questione ha già raggiunto un notevole sviluppo. Infatti, viene citato il primo *visible storage*, realizzato nel museo di Antropologia dell'Università della British Columbia di Vancouver, precisando che si tratta ancora di una pratica al suo stadio iniziale¹²². In merito a questo viene espressa una certa perplessità soprattutto per quanto riguarda la messa in sicurezza dei depositi, che dovrebbe rappresentare il prerequisito fondamentale prima di pianificarne l'accesso.

¹¹⁹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 64.

¹²⁰ E. Verner Johnson, J. C. Horgan, *Museum...* cit., intr. pp. 9-10.

¹²¹ A. M. Visser Travagli, *Elogio dei depositi museali*, «Museo informa», 47, luglio 2013, pp. 9-10.

¹²² E. Verner Johnson, J. C. Horgan, *Museum...* cit., p. 19.

Nel 1979 l'interesse per il *visible storage* è testimoniato dal fatto che diverse istituzioni importanti cominciano a metterlo in pratica, desiderando in questo modo rinnovare l'offerta al pubblico. L'esperienza del museo canadese, che costituisce un unicum fino alla svolta del nuovo millennio, influenza la definizione di deposito visibile su cui si discute nell'ambito del convegno di Washington. Infatti, come si legge dal testo di Verner Johnson e Horgan:

“Visible storage simply means allowing the general public total visual access to the museum’s collections or, in other words, the elimination of collection storage areas which are out of bonds to unauthorized persons”¹²³.

In questi termini, il primo *visible storage* canadese, dove tutto viene esposto al pubblico, doveva assomigliare ad una specie di *Wunderkammer* contemporanea.

Nei primi tempi, la tematica dell'apertura dei depositi, che si distacca profondamente dalla visione tradizionale di museo, annovera posizioni a favore e posizioni contrarie. Il dibattito orbita in particolare attorno all'accessibilità fisica di questi spazi, concentrandosi sull'attuabilità o meno dell'*open storage*.

Da un lato, coloro che accolgono con entusiasmo la novità affermano che il *visible storage* permette facilmente di fare un confronto tra diverse scuole e stili, cosa che si rivela utile per gli studiosi, ma anche per il pubblico generico. Mentre dall'altro, coloro che guardano a questa novità con scetticismo ribadiscono l'impatto disorientante che una collezione, vista nella sua totalità, può provocare nei visitatori più inesperti. Questi ultimi, inoltre, sostengono che una collezione, se esposta continuamente alla luce, incorre maggiormente nel rischio di essere danneggiata. Per di più, affermano che gli studiosi necessitano di isolamento e tranquillità mentre per dedicarsi allo studio delle opere, perciò è necessario che le sale siano isolate dall'esposizione permanente frequentata dal pubblico generico. Quest'ultimo generalmente, se non è indirizzato da esperti, non sa come comportarsi all'interno di un deposito, dove sono necessarie molte più accortezze poiché le opere rischiano maggiormente di essere danneggiate. In conclusione, le posizioni contrarie sottolineano che la grande quantità di oggetti custoditi nei depositi potrebbe generare confusione invece di illuminazione. Perciò, l'esposizione delle opere corredate da un coerente apparato interpretativo all'interno di una cornice narrativa, risulta molto più consona alla fruizione da parte del pubblico. Inoltre, aggiungono che l'attuabilità di un tale progetto farebbe incorrere molti musei in difficoltà economiche, dal momento che

¹²³ Ibid., p. 20.

l'espansione dello spazio destinato all'esposizione comporterebbe un notevole aumento dei costi per il personale, per l'illuminazione, per gli impianti di sicurezza e per i dispositivi di documentazione che sono consigliati per indirizzare, almeno in minima parte, il visitatore. Dunque, il progetto innovativo di aprire i depositi al pubblico si imbatte nelle possibilità economiche reali, che nel caso delle piccole istituzioni non sono mai molto ampie. Senza dubbio, l'attuazione di un simile progetto comporta un investimento che, tuttavia sia in quegli anni sia tutt'ora, non tutti i musei possono permettersi di attuare per svariate ragioni.

Riassumendo, durante la conferenza del 1979 è emersa l'importanza di rendere accessibile il patrimonio compatibilmente con le possibilità di ciascun ente culturale. Questo vale soprattutto per quei musei che conservano opere delicate, che non possono essere esposte in maniera continuativa e che necessitano di particolari condizioni ambientali, o anche per quei musei con limitazioni spaziali, per i quali risulta impossibile esporre completamente le opere in deposito. Come raccomandano anche Verner Johnson e Horgan nel loro volume, occorre ponderare i vantaggi e gli svantaggi ed eventualmente i rischi dell'operazione¹²⁴. Pertanto, un museo che vuole realizzare un buon progetto non deve esimersi dal considerare prima di tutto le sue fasi progettuali.

2.1.2 I primi esempi in America

In precedenza, si è accennato alla prima realizzazione del deposito visibile che ha luogo in Canada all'interno di un museo etnografico, il Museum of Anthropology dell'Università della British Columbia di Vancouver. In questo caso si parla di *visible storage*, poiché tutti gli oggetti della collezione sono esposti lungo il percorso museale. È la prima volta che un museo esibisce la collezione per intero, senza lasciare nulla in spazi inaccessibili riservati unicamente al personale. Questo esperimento è stato messo in pratica dal direttore Michael Ames che in un articolo racconta di come, nei primi anni di attività del museo, la collezione fosse collocata in una sorta di "dead storage"¹²⁵, veicolando l'immagine di uno spazio immobile, dove gli oggetti che vi entrano rimangono fermi nel posto assegnatogli. "It is a radical departure from the traditional concept of storing museum collection"¹²⁶ scrive, consapevole di aver introdotto una novità nel panorama museale di quegli anni. Sebbene non si tratti di un museo d'arte, indagare

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ M. M. Ames, *Visible storage and public documentation*, «Curator, The Museum Journal», vol. 20, no. 1, March 1977, p. 65.

¹²⁶ Ibid.

l'esperienza del museo della UBC è utile allo scopo di familiarizzare con l'argomento e comprendere, da un lato, come sia stato gestito il primo *visible storage*, dall'altro le reazioni che suscita nei visitatori che oscillano tra stupore e disorientamento.

Il museo etnografico canadese, fondato nel 1947, incrementa rapidamente la sua collezione di oggetti appartenenti a diverse culture grazie alle donazioni e alle acquisizioni. Raggiunta una dimensione notevole, nel 1971, viene trasferita in una sede moderna, progettata ex-novo. In questa occasione, il direttore decide che il progetto del nuovo museo avrebbe dovuto mostrare tutto senza tenere nessun oggetto in parti inaccessibili al pubblico¹²⁷. Il museo apre nel 1976 ed espone un totale di 12.000 oggetti con la modalità del *visible storage*, esibendo anche tutti i materiali che di per sé non sono oggetti musealizzati, cosa che suscita delle reazioni contrastanti nei visitatori. Oggi la disposizione è naturalmente cambiata e il criterio di ordinamento prevede la disposizione degli oggetti per tipologia, rispettando allo stesso tempo anche un ordine geografico e cronologico, cosa che ne agevola la conservazione¹²⁸. Ancora oggi, l'effetto più comune che provoca la visione di questo museo totalmente trasparente sui visitatori è lo stupore, come viene testimoniato da una tesi di laurea recente dal titolo "Visitor perception of visible storage methods"¹²⁹ che si concentra proprio sull'analisi della reazione del pubblico che entra in questo spazio pieno di oggetti di ogni tipo. Quest'ultima si sviluppa in un sondaggio condotto consultando un certo numero di visitatori. In generale le risposte ottenute dalle interviste sono molto positive, rivelando che il pubblico trova il *visible storage* un'esperienza museale interessante e stimolante. Soltanto una piccola parte degli intervistati rivela di essersi sentita sopraffatta dalla grande quantità di oggetti.

A partire dagli anni Ottanta, il concetto del *visible storage* ha continuato ad espandersi e ad evolvere¹³⁰, ma quello di Vancouver rimane un caso isolato. Per i musei che contano centinaia di migliaia di oggetti è impensabile esporre tutte le opere e il *visible storage* si rivela un mezzo efficace per aumentare la percentuale di collezione visibile. Di solito, la differenza tra le opere del tradizionale percorso espositivo e quelle nel deposito visibile si riconoscono per la disposizione degli oggetti che è molto concentrata, per la mancanza di un apparato didascalico e per la presenza di cartellini che indicano il numero di inventario.

Le prime realizzazioni di *visible storage* hanno luogo in America per diversi motivi. In primo luogo, è più concretizzabile in musei di nuova fondazione rispetto a quelli istituiti in

¹²⁷ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 66.

¹²⁸ Ibid., p. 44.

¹²⁹ S. Dawes, *Looking through glass: understanding visitor perceptions of visible storage methods in museums*, Thesis of Master of Arts, University of Washington, 2016.

¹³⁰ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 66.

edifici preesistenti più comuni nel vecchio continente. In secondo luogo, è una valida soluzione per mettere in mostra l'ingente collezione che costituisce un nucleo indispensabile per la documentazione della storia dell'istituzione, fatta di eccezionali campagne di acquisizioni di opere di ogni epoca e provenienza e di straordinari collezionisti benefattori che con le loro donazioni hanno promosso la crescita dell'ente. In questo modo, il mecenatismo e le lodevoli attività dei collezionisti, che in America hanno sempre rappresentato il principale motivo di orgoglio delle istituzioni, trovano finalmente espressione.

Esperienze di maggior rilievo, che diventano ben presto un modello per molti altri musei, sono i *visible storage* fondati dalla Henry Luce Foundation in quattro grandi istituzioni statunitensi: il Metropolitan Museum of Art nel 1988, la New-York Historical Society nel 2000, il Brooklyn Museum nel 2005 e lo Smithsonian American Art Museum nel 2006¹³¹. L'apertura di questi centri consente addirittura di aumentare la percentuale di collezione esposta da un 5 per cento a un 40 per cento¹³². In realtà, il Metropolitan aveva già inaugurato un piccolo deposito visibile nel 1983 nell'ala egiziana, ma nel 1988 ne realizza uno più grande per esporre la collezione di arte americana, che prende il nome di Luce Center for the Study of American Art. Quest'ultimo, come sottolinea Marzia Loddo, è rivoluzionario per due motivi: le grandi dimensioni e l'accessibilità digitale da parte del pubblico¹³³. Anche musei molto più recenti si ispirano a questo modello che, come si vedrà in seguito, costituisce tutt'ora un ammirevole esempio di centro di ricerca molto dinamico, aperto alle nuove esigenze del pubblico e a nuovi supporti comunicativi. I *visible storage* del NYHS e del Brooklyn Museum, invece, nascono successivamente come istituti complementari all'ala dedicata all'arte americana del MET.

Nel primo Luce Center degli anni Ottanta il sistema di identificazione delle opere è di stampo tradizionale con il cartellino sui dettagli sull'artista, il titolo e il numero d'inventario. Inizialmente, per avere ulteriori informazioni sugli oggetti esposti il visitatore doveva avvicinarsi ad un computer messo a disposizione nelle sale, dove era possibile digitare il numero dell'oggetto e leggere le informazioni sullo stesso. Il limite di questa disposizione consiste nella distanza tra i computer e gli oggetti, che impedisce di leggere e osservare contemporaneamente. Lo stesso sistema viene progettato anche per il NYHS ma ben presto ci si rende conto che non è sufficiente per permettere un'adeguata fruizione delle opere.

¹³¹ K. Orcutt, *The Open Storage Dilemma*, «The Journal of Museum Education», vol. 36, no. 2, 2011, pp. 210-216.

¹³² R. M. Allen, *Making Collection Visible. The Luce Foundation Center for American Art*, «American Art», The University of Chicago Press, 2001, vol. 15, no. 1, pp. 2-3.

¹³³ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 69.

I Luce Centers sono molto ricettivi rispetto all'avanzamento delle innovazioni tecnologiche tanto che, seguendo le scelte dei dispositivi inseriti al loro interno, se ne può seguire l'eccezionale evoluzione degli ultimi tre decenni del Novecento. Come scrive Allen in un suo saggio relativo al Luce: "to address the needs of a more general audience, many museums have turned to the Web [...] The Web has made information, especially authoritative information, a popular commodity"¹³⁴. L'esperienza del Luce fa affiorare l'importanza degli strumenti informatici per la fruizione museale soprattutto negli allestimenti come i *visible storage*, in cui consentono di orientarsi più facilmente e di avere un accesso diretto alle informazioni. Il Brooklyn Museum è stato il primo museo ad accessoriare lo spazio con dei tablet sparsi in prossimità delle teche, in modo tale da scegliere facilmente la vetrina, la mensola e l'immagine dell'oggetto di interesse e poter contemporaneamente leggere e osservare. In seguito, anche il Metropolitan sostituisce le didascalie con dei dispositivi digitali molto simili a quelli adottati dal Brooklyn Museum.

Kimberly Orcutt, manager del Luce Center del NYHS, racconta che il gruppo di esperti che ha realizzato il progetto del deposito visibile si incontrava periodicamente ed era sempre in fase di aggiornamento. Il gruppo lavorava con l'obiettivo di riuscire a coniugare le due missioni principali del museo: da un lato, il costante monitoraggio dello stato di conservazione degli oggetti, dall'altro, la progettazione di sistemi comunicativi in grado di incontrare sempre le esigenze del pubblico, per garantire una visita che fosse allo stesso tempo ricca di spunti di riflessione e agevole per chiunque. La ricerca e il miglioramento delle attrezzature del *visible storage* si svolgono osservando e verificando sia il livello di interesse del pubblico, sia la gamma di possibilità attuabili per veicolare in maniera efficace le informazioni.

Il progetto del Luce Center si fonda sull'idea che gli stessi oggetti siano portavoce delle loro storie¹³⁵. Esso rappresenta senza dubbio un'idea all'avanguardia che coniuga il concetto di museo aperto – attraverso il *visible storage* – e l'integrazione dei vari tipi di pubblico nel processo di creazione della conoscenza.

Ironicamente, mentre le strategie espositive contemporanee mirano a lasciare ampio raggio di veduta tra un'opera e l'altra – tendendo verso un sempre più accentuato isolamento dell'opera per consentire all'occhio di concentrarsi su una di esse senza distrazioni – il *visible storage* tende all'opposto, cioè alla loro profusione. Da qui nasce il problema di come rendere leggibili le opere a un pubblico abituato a vedere degli allestimenti sobri, che mettono in risalto il singolo capolavoro. Nel Luce Center il rimedio a questa profusione, che rischia di confondere i

¹³⁴ R. M. Allen, *Making Collection Visible...* cit., p. 2.

¹³⁵ K. Orcutt, *The Open Storage Dilemma...* cit., p. 212.

visitatori, è risolto nella disposizione degli oggetti nelle vetrine, ordinati in modo tale da offrire la massima visibilità, cosicché gli osservatori riescono a confrontarli tra di loro e a osservare le trasformazioni stilistiche avvenute nel corso della storia. Gli oggetti sono perfettamente disposti e conservati tanto che, talvolta, i visitatori si accorgono di trovarsi in una galleria adibita allo studio e non nell'esposizione permanente soltanto per i cartellini che indicano il numero d'inventario¹³⁶. Certamente non basta una disposizione ordinata per aiutare il pubblico nella lettura del materiale esposto. Per questo motivo, una parte della sfida consiste nell'organizzazione sensata della collezione, nello sviluppo di risorse educative e informative – sfruttando la tecnologia per migliorare il livello dell'esperienza – e nella proposta di programmi che stimolino l'interesse del pubblico¹³⁷.

Oggi nel Luce Center for American Art del Brooklyn Museum sono esposti a rotazione 600 dipinti, cosa che consente di mettere in mostra tutta la collezione e di dotare di dinamicità il museo in modo che anche i visitatori locali siano motivati a tornarci. Nel 2004, l'allora direttore Kevin Stayton spiega che da quando è stato introdotto il Luce Center si è registrato un aumento dei visitatori costante. Inoltre, racconta come la maggior parte dei visitatori provi eccitazione entrando in questi spazi, poiché ha l'impressione di scoprire una specie di "scigno del tesoro", dove si possono cercare gli oggetti senza una particolare guida o un percorso tracciato¹³⁸.

Kimberly Orcutt nel suo saggio sottolinea che, seguendo le tipologie comunicative utilizzate nei *visible storage*, si possa seguire l'evoluzione dell'approccio dei musei nei confronti della tecnologia soprattutto in risposta all'esigenza di relazionarsi con le giovani generazioni, per i quali è necessario adottare costantemente nuove strategie. I musei tradizionali, per esempio, sono frequentati da un pubblico tendenzialmente più adulto, per cui si deve pensare a delle soluzioni che permettano una visita interessante e agevole per qualsiasi fascia d'età. Orcutt spiega così la visione che ha guidato il progetto del Luce Center:

Museums strive to inspire a dialogue, a conversation around their objects, whether it is internally through the individual, among visitors, or between museums interpreters (such as docents, educators, and curators) and visitors. Ideally, the conversation will use the objects as a jumping off point for visitors to better understand the world around them or to find something that

¹³⁶ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 76.

¹³⁷ R. M. Allen, *Making Collection Visible...* cit., p. 3.

¹³⁸ C. Maynard, *Turning Museums Inside-Out with Beautiful Visible Storage*, «Atlas Obscura», 24th September 2014,

<https://www.atlasobscura.com/articles/turning-museums-inside-out-with-beautiful-visible-storage> (ultimo accesso: novembre 2020).

resonates with their personal experience. These conversations begin with information about the object and its time that establish its current significance¹³⁹.

Con queste parole, Orcutt sottolinea la missione del museo che ha il ruolo di ispirare varie tipologie di dialogo in cui raffigura come mediatore. La visione che emerge è chiaramente *object-centered*, che significa che gli oggetti sono infatti il punto di partenza da cui il visitatore, stimolato alla riflessione, impara a conoscere meglio il mondo attorno a sé. Questo è possibile soprattutto grazie al lavoro dei curatori che sono gli interpreti per la comprensione del messaggio artistico. Infatti, solo prendendo in considerazione questi aspetti è possibile costruire un'illuminante conversazione non solo tra museo e fruitori, ma anche tra i visitatori stessi, a partire dalle collezioni.

Il più giovane dei Luce Center, il SAAM di Washington, è un esempio di museo che raccoglie la sfida di essere sempre aggiornato e la traduce in programmi concreti. Infatti, qui i visitatori hanno accesso ad una grande varietà di risorse che non sono riservate ai soli studiosi: the Archives of American Art, the Catalogue of American Portraits, the Inventories of American Painting and Sculpture, the American Art and Portrait Gallery Library¹⁴⁰. Anche nei progetti che propone, il SAAM si dimostra capace di creare iniziative per coinvolgere ogni tipo di pubblico nella scoperta dell'arte americana¹⁴¹: dalla partecipazione di artisti locali, alle sessioni di disegno delle opere d'arte esposte, alle visite con una guida o l'audioguida, alla caccia al tesoro, o meglio, "all'opera" per i più piccoli, alle lezioni di yoga al museo nella spaziosa hall d'ingresso. Il SAAM probabilmente si pone come l'ente più sperimentatore non solo nel concetto del *visible storage* ma anche nel rapporto sinergico con la sua collezione.

L'obiettivo del *visible storage* fondato dalla Luce Foundation è proprio di rendere il pubblico sia partecipe della vita del museo sia consapevole che quel patrimonio, che il museo quotidianamente conserva e valorizza, è di tutti e come tale deve stimolare il dialogo tra i soggetti coinvolti nel processo di produzione della cultura.

2.1.3 Alcuni esempi in Europa

Mentre in America, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, si verificano i primi esempi concreti di *visible storage*, in Europa giunge la novità dei depositi visibili ma le istituzioni non sembrano

¹³⁹ K. Orcutt, *The Open Storage Dilemma...* cit., p. 214.

¹⁴⁰ R. M. Allen, *Making Collection Visible...* cit., p. 3.

¹⁴¹ *Smithsonian American Art Museum*, <https://americanart.si.edu/visit/saam/luce> (ultimo accesso: novembre 2020).

ancora pronte a metterlo in pratica. Bisognerà attendere il periodo a cavallo tra i primi anni Novanta e il nuovo millennio per osservare i primi esempi. Infatti, fatta eccezione per sporadici esempi di accessibilità di alcune gallerie secondarie, solitamente riservate al pubblico specialistico, i musei continuano a mantenere ben separate le due sezioni.

Alla fine del secolo, in seguito allo snellimento della collezione permanente e all'espansione continua delle collezioni, i musei si trovano a dover risolvere la problematica della penuria di spazio e dei costi di mantenimento di grandi depositi – argomento che è ancora molto attuale. Molti depositi sono al limite e non sono adatti ad accogliere un futuro incremento della collezione. Per di più, i grandi musei si trovano a fare i conti con delle spese esorbitanti di mantenimento di immensi depositi, come testimonia un articolo recente che riporta i dati di uno dei più grandi musei del mondo, il British Museum:

A BBC Freedom of Information request revealed that in 2009 and 2010, the British Museum alone spent some £86,000 keeping an unbelievable 99% of its collection in storage, ‘preserving it for future generations’ as their press releases often state¹⁴².

Sebbene più tardi rispetto ai musei americani, anche in Europa vengono realizzati progetti molto interessanti e innovativi. La prima realtà a considerare e a mettere in pratica il *visible storage* è la Gran Bretagna, che si rivela all'avanguardia sia per la ricerca sia per le applicazioni pratiche di questo ambito museologico. Infatti, uno tra i primi musei a proporre il *visible storage* in Europa è il Victoria and Albert Museum di Londra. Il progetto viene realizzato nel 2010 dall'Opera Amsterdam Architects al sesto piano della sede storica del museo. La modalità espositiva adottata si ispira direttamente a quella dei Luce Center americani e consiste in un percorso di vetrine organizzate alla maniera del *visible storage* che contiene parte della collezione di ceramiche, permettendo così di esporre un totale di 26.000 oggetti. Il pubblico non ha difficoltà a distinguere le teche adibite al deposito dalla collezione permanente grazie alla modalità didascalica adottata, che non è di carattere esplicativo e riporta il numero d'inventario. Inoltre, gli oggetti sono concentrati e sono raggruppati nelle mensole a seconda della tipologia. A differenza dei musei di New York, in questo caso gli oggetti in ceramica sono semplicemente esposti senza un supporto materiale o tecnologico che aiuti l'osservatore ad orientarsi nella visione di ciò che gli sta davanti. Tuttavia, per chi è interessato a osservare da

¹⁴² C. Bennes, *Open the stores: conservation, collections and the museum of the future*, «APOLLO: The International Art Magazine», 13 June 2014, <https://www.apollo-magazine.com/conservation-accessible-stores-museum-future/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

vicino e studiare un determinato oggetto, c'è la possibilità di prendere un appuntamento in anticipo con il curatore che si occupa di prelevare l'oggetto dalla vetrina e di mostrarlo. Infatti, in stretta prossimità della galleria si trovano delle sale studio che offrono la possibilità a studiosi e ricercatori di consultare e studiare l'oggetto in loco¹⁴³.

Attualmente è in corso un trasferimento dei depositi del museo di arti applicate – insieme ai depositi della Science Museum Gallery e del British Museum – dalla Blythe House (adibita a deposito dal 1979) a ovest di Londra ad un nuovo grande spazio nell'area di Stratford, che nel 2012 ospitò i Giochi Olimpici. Il Victoria and Albert Museum vanta anche un centro di ricerca, “The V&A Research Institute” (VARI), fondato nel 2016, che consiste in un programma quinquennale di partnership sostenuto dalla Andrew W. Mellon Foundation¹⁴⁴. Il progetto ha lo scopo di fornire un maggiore accesso agli oggetti della collezione e favorire la collaborazione tra studiosi accademici, designers e membri del pubblico generico. Il VARI è un'arena innovativa per lo sviluppo della ricerca collaborativa focalizzata sulla collezione e sui singoli oggetti e ha come obiettivo quello di formare nuova conoscenza tramite lo scambio di competenze, ma anche di sviluppare nuove metodologie di insegnamento e apprendimento coniugando i due ambiti¹⁴⁵. Tra i progetti proposti dal VARI, si ricorda in particolare “Opening the Cabinet of Curiosities” dove, grazie ad un lavoro interdisciplinare fra curatori, studiosi e artisti, si è cercato di riesaminare la visione settecentesca delle *Wunderkammer* rinascimentali ponendola a confronto con le sue espressioni contemporanee¹⁴⁶.

D'altra parte, in Francia la tematica non è nuova, dal momento che già nella prima metà del Novecento Georges Henri Rivière aveva immaginato di aprire la galleria di studio del suo *Musée des arts et traditions populaires* al grande pubblico¹⁴⁷, cosa che poi è stata realmente realizzata nel 1972 con lo scopo di sensibilizzare il pubblico alla conservazione¹⁴⁸.

Anche qui si possono osservare eccezionali modelli innovativi con i casi del Musée du quai Branly e del Louvre-Lens. Queste sono realtà molto diverse ma hanno in comune il disegno

¹⁴³ Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-57/transforming-the-ceramics-galleries-an-exercise-in-restraint/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁴⁴ Victoria & Albert Museum Collection, <https://www.vam.ac.uk/info/the-va-research-institute-vari> (ultimo accesso: febbraio 2021).

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Victoria & Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/research/projects/opening-the-cabinet-of-curiosities> (ultimo accesso: febbraio 2021).

¹⁴⁷ X. Bourguin, *Les réserves...* cit., <https://theworldnews.net/fr-news/les-reserves-nouvelle-extension-des-musees>.

¹⁴⁸ R. Azimi, *Les réserves des musées s'exposent de plus en plus*, « Le Monde », 17 octobre 2020, https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/10/17/les-reserves-des-musees-s-exposent-de-plus-en-plus_6056383_4500055.html (ultimo accesso: novembre 2020).

del *visible storage*, concepito al momento della progettazione dei musei che sono entrambi di nuova fondazione¹⁴⁹.

Nonostante non si tratti di un museo d'arte, il Musée du quai Branly merita di essere citato per la novità progettuale apportata dal suo *visible storage*. Il museo, progettato nel 2006 dall'architetto Jean Nouvel, ospita la collezione etnografica di arte e cultura autoctona di Africa, Asia, Oceania e America. Similmente alla galleria di ceramiche della V&A Collection, il Quai Branly presenta una torre di vetro, alta 27 metri e divisa in sei livelli, contenente 10.000 strumenti musicali della collezione etnomusicologica. Tuttavia, il pubblico non può accedere alla torre, che è riservata soltanto ai curatori e agli studiosi, ma può osservarla dall'esterno da alcuni punti del percorso museale, sebbene non sia completamente visibile¹⁵⁰. La torre crea un forte impatto scenografico, per cui ha sicuramente successo nel suo obiettivo di attirare l'attenzione, spiccando con la sua diversità all'interno dello spazio museale¹⁵¹.

D'altra parte, il Louvre-Lens, inaugurato nel 2012 e progettato dallo studio giapponese SANAA (Sejima and Nishizawa and Associates), nasce come sede distaccata del Louvre di Parigi. Il caso di questo museo è molto interessante poiché si tratta di un deposito nel deposito. Infatti, il Louvre-Lens è stato concepito per ospitare una parte di collezione della sede parigina ma anche come museo a sé stante caratterizzato da una forte impronta didattica¹⁵². Questo satellite del museo parigino consente ad una parte della sua immensa collezione di essere esposta al pubblico invece di giacere nei depositi inaccessibili, incrementando la percentuale di collezione esposta del Louvre – attualmente si tratta di circa un 60% esposto, una percentuale eccezionale per un museo di grandi dimensioni. Tuttavia, non si può parlare puramente di museo-deposito in quanto, pur inglobando una parte di collezione del Louvre, il Louvre-Lens ha esso stesso dei depositi che sono visibili all'interno dell'edificio moderno.

L'idea di partenza da cui ha preso forma il progetto era quella di fondare un museo dove fosse possibile avvicinare il pubblico alle attività “dietro le quinte” del museo, oltre che a educarlo sui principi del restauro delle opere d'arte. La sua missione, dunque, è di rendere i visitatori partecipi della vita dinamica dell'istituzione, in cui solitamente sono concepiti come semplici osservatori. Pertanto, il principio da cui nasce questa istituzione rappresenta un antecedente di quell'idea di museo-deposito che si sviluppa particolarmente negli ultimi anni: un luogo di ricerca dinamico dove riflettere sulle possibilità di intendere la collezione come una

¹⁴⁹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 70.

¹⁵⁰ Ibid., p. 71.

¹⁵¹ R. Azimi, *Les réserves...* cit.

¹⁵² M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 72.

risorsa per realizzare delle attività rivolte alla formazione e alla crescita dei cittadini e dei frequentatori in generale.

La collezione del Louvre-Lens, nel cui percorso espositivo trovano spazio oltre 200 opere, abbraccia un arco di tempo molto ampio che spazia dall'arte applicata del 3.500 a.C. sino alla fine del XIX secolo, compresi capolavori di artisti molto noti anche del Rinascimento italiano¹⁵³. Come nel caso del Quai Branly, i suoi depositi sono parzialmente visibili dai saloni dell'edificio e dai monitor ne illustrano la struttura interna. I depositi, pensati fin dall'inizio per essere fruiti dai visitatori in tutta sicurezza, sono visitabili tutti i giorni della settimana in gruppi di una ventina di persone. La guida, prima di iniziare il tour, spiega le regole comportamentali da seguire all'interno dello spazio e ne introduce la storia illustrando la natura del deposito, cosa conserva e quali sono le sue finalità. Il tour della durata di un'ora prevede la presentazione di alcuni oggetti e la spiegazione delle attività di prevenzione e conservazione, l'eventuale restauro e la deontologia. Soltanto la guida può estrarre le griglie o aprire le cassettiere al fine di illustrare alcuni oggetti pregiati conservati al loro interno¹⁵⁴.

Un'altra grande novità è costituita dall'accessibilità al laboratorio di restauro, anch'esso visitabile con l'accompagnamento di una guida. La visita consente di entrare a conoscenza delle ultime tecniche di conservazione preventiva e di restauro, e di osservare direttamente le varie tecniche applicate sulle opere¹⁵⁵. Inoltre, i visitatori hanno la possibilità di dialogare con i restauratori che spiegano il loro lavoro e la loro deontologia e possono illustrare qualche strumento e prodotto che utilizzano¹⁵⁶. Probabilmente l'esperienza all'interno dei laboratori di restauro e il dialogo con i professionisti è un'attività che affascina ancora di più i visitatori, rispetto alla visione delle opere d'arte in sé collocate nei dispositivi tipici del deposito. Infatti, la visione diretta delle modalità conservative ha diversi vantaggi tra cui: far sentire il pubblico partecipe della vita del museo, accorciare le distanze tra istituzione e fruitori e accrescere la consapevolezza della delicatezza del patrimonio e del complesso lavoro di manutenzione e restauro previsto dalla conservazione di beni che, talvolta, conta migliaia di anni.

Riguardo all'apertura delle aree solitamente precluse al pubblico, la direttrice del Louvre-Lens dichiara: « On veut montrer que le musée appartient à tout le monde, qu'on souhaite partager toujours plus, y compris les espaces qui a priori ne sont pas faits pour la visite »¹⁵⁷,

¹⁵³ R. Bianchini, *Museo del Louvre-Lens*, «Inexhibit», 24 dicembre 2018,

<https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/museo-del-louvre-lens/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁵⁴ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 72.

¹⁵⁵ X. Bourguin, *Les réserves...* cit.

¹⁵⁶ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 75.

¹⁵⁷ R. Azimi, *Les réserves...* cit.

rimarcando l'appartenenza universale del museo, la cui missione è riuscire a intraprendere un dialogo aperto a tutti, oltre alla volontà di renderlo più trasparente possibile mostrando anche ciò che di solito è precluso alla visita.

L'inaugurazione del Louvre-Lens rappresenta una novità sorprendente anche per un altro motivo. Infatti, l'edificio sorge a Nord-Pas de Calais, una zona con alle spalle un passato difficile e un tasso di disoccupazione più alto rispetto ad altre regioni, che non è mai stata una delle mete principali per il flusso turistico. La sua fondazione in questa zona si offre come un ottimo esempio di istituzione che nasce in stretto legame con il territorio che la circonda.

Il progetto di creare fuori città un ramo regionale del Louvre risale al 2003 e riscontra rapidamente una risposta entusiasta da parte del direttivo di questa regione¹⁵⁸. L'apertura di un nuovo museo, infatti, costituisce una grande opportunità di crescita e di sviluppo economico in una zona strategica – perché di passaggio per raggiungere importanti centri come Reims o Amiens – ma di scarsa attrattiva turistica. Del tutto inattesa si rivela la partecipazione dei cittadini, che hanno contribuito a supportare il progetto che per loro rappresenta un motivo di orgoglio e rinnovamento culturale. Questa istituzione, fondata in luoghi industriali come nei casi della Tate di Liverpool e del Guggenheim di Bilbao, è nata con lo scopo di giocare un ruolo importante nella rigenerazione locale, nello sviluppo economico e nella modernizzazione dell'immagine della regione. Il progetto ha dato notevole slancio anche al miglioramento dell'aspetto di tutta la città, che è diventata un centro moderno e curato orientato al comfort dei cittadini e all'accoglienza dei turisti che, dopo l'apertura del nuovo museo, hanno cominciato a rendere vivace ed economicamente più florida questa zona.

Un altro vantaggio, su cui quest'esperienza fa riflettere, è la possibilità di dislocare e distribuire il flusso turistico che travolge alcune realtà urbane – sebbene non sia un'operazione semplice poiché generalmente solo una piccola parte del turismo di massa si interessa a zone meno popolari. Tuttavia, la riconversione di depositi sottoforma di nuovi musei potrebbe essere un'opportunità soprattutto per l'Italia, le cui città soffrono di *overtourism* e sono annualmente sommerse dalla folla. La proposta di fondare più centri di interesse innovativi e competitivi potrebbe essere una direzione per risolvere alcune problematiche su questo fronte, distribuire il turismo e alleggerire il carico che grava esageratamente su alcuni centri cittadini.

Il museo di Louvre-Lens offre uno straordinario esempio di impiego di una collezione per riqualificare una zona industriale poco florida per il turismo e portare ricchezza. Il fatto che il

¹⁵⁸ *Louvre*, <https://www.louvre.fr/en/louvre-lens-0> (ultimo accesso: dicembre 2020).

progetto sia stato accolto con molto entusiasmo dalla cittadinanza rivela un modello di museo che nasce in stretta relazione, se non in simbiosi, con la comunità che lo circonda.

Il Louvre è una realtà che negli ultimi anni si è dimostrata molto attiva nell'elaborazione di un piano efficiente di gestione del suo patrimonio. Infatti, un altro esempio molto interessante è l'apertura, nel 2016, del Centre de Conservation du Louvre a Liévin, circa 200 chilometri da Parigi in un'area in prossimità del Louvre-Lens¹⁵⁹. In questo caso non si parla di museo ma di centro di conservazione che raccoglie circa 60 depositi che precedentemente erano dislocati nei dintorni del Louvre parigino. La concentrazione dei depositi museali in un unico grande centro introduce l'ultima evoluzione nella gestione delle collezioni: i centri di conservazione e di ricerca. In realtà, il centro di Liévin nasce in risposta a una situazione d'emergenza. Infatti, l'area del Louvre adibita a deposito, disegnata nel 1983-1993 all'interno del cosiddetto progetto del "Grand Louvre", è stata collocata nei piani interrati del palazzo sotto il livello della Senna. Sfortunatamente, i rischi di questa operazione nel momento del progetto non sono stati accuratamente ponderati. Infatti, durante le piene del fiume l'acqua ha cominciato a infiltrare a cascata dal soffitto del deposito, rappresentando una minaccia enorme per la conservazione delle opere¹⁶⁰. Nella zona a rischio inondazioni tracciata dalla prefettura, emerge che tre quarti è occupata dai depositi del Louvre: una superficie assai estesa divisa in otto dipartimenti, che conta in totale 68 aree, di cui 63 si trovano sotto il palazzo principale. Vista l'urgenza, circa 20.000 opere sono state trasferite velocemente in una sistemazione provvisoria a nord di Parigi. Infine, la costruzione del nuovo deposito sicuro, il Louvre-Liévin, costituisce la soluzione definitiva. Il trasferimento di un totale di 250.000 oggetti nel nuovo, immenso Centre de Conservation, è ancora in corso e verrà completata presumibilmente entro il 2025.

Poco più a nord-est, in Olanda, le istituzioni museali hanno giocato un ruolo fondamentale nell'evoluzione del concetto di museo già a partire dagli anni Novanta con l'approvazione di un progetto a livello nazionale: il Delta Plan¹⁶¹. Anche qui si trovano traduzioni interessanti del *visible storage* integrati perfettamente nel naturale percorso di visita del museo.

Nel contesto museale olandese si prendono in considerazione i progetti realizzati in un museo di arte contemporanea e in uno di arte moderna, anche per cogliere le differenze tra le

¹⁵⁹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., pp. 132-137.

¹⁶⁰ Ibid., p. 132.

¹⁶¹ Si tratta del "Delta Plan for the Preservation of the Cultural Heritage" del 1989, che ha reso l'Olanda un paese leader nel campo della conservazione dei beni culturali. Il progetto consiste nell'identificare le problematiche che affliggono le collezioni, documentarle e stabilire delle misure di conservazione preventiva valide a livello nazionale; cfr. P. Cannon-Brookes, *The "Delta Plan" for the Preservation of Cultural Heritage in the Netherlands*, «Museum Management and Curatorship», vol. 12, no. 12 (September 1993), pp. 303-307; cfr. M. Kirby Talley, *The Delta Plan: a nationwide rescue operation*, «Museum International» (UNESCO Paris), No. 201 (vol. 51, no. 1, 1999), UNESCO, 1999; cfr. M. Loddo, *Depot versus museum...* cit., p. 47.

due tipologie di istituzioni. Entrambi i musei hanno destinato un intero piano della loro sede a *Kijkdepot*, che letteralmente significa “deposito esposto”, dove è possibile vedere una parte delle opere della collezione a deposito. Il primo è il Van Abbemuseum a Eindhoven, che realizza un progetto innovativo tra il 2006 e il 2009, mentre il secondo è il Museum aan de Stroom-MAS di Anversa, che nel 2011 inaugura un nuovo allestimento visibile ancora oggi.

Nel *kijkdepot* del Van Abbemuseum le opere si trovano disposte sulle classiche griglie, cosa che consente ai visitatori di osservare il retro dell’opera e ai più esperti di discernere la particolare tecnica pittorica utilizzata. Le sculture, invece, si trovano dentro le casse aperte normalmente adibite al trasporto. La trasposizione del deposito nella sua forma autentica con l’esposizione delle opere insieme ai loro supporti – griglie, casse e cassettiere – ha il vantaggio di dare un’idea chiara di come vengono disposte e conservate le opere nei depositi. Una caratteristica ancora più innovativa è l’importanza data alla volontà del visitatore che percorre questo *visible storage*: chiunque può compilare un modulo con la richiesta di prelevare un’opera dal deposito e inserirla nell’esposizione permanente, in modo tale da vederla “displayed in its full glory in the museum for a short time”¹⁶². Le richieste vengono soddisfatte secondo l’ordine di presentazione, in modo tale che ci sia un ricambio continuo delle opere esposte nel percorso principale e il pubblico si senta protagonista attivo della vita del museo. Questa attività esorta i visitatori a tornare a vedere il museo almeno una seconda volta, per ammirare l’opera scelta in risalto all’interno dell’allestimento permanente. La didascalia riporta la ragione – che il visitatore è invitato ad esprimere nel modulo di richiesta apposito – per cui desidera inserire nel percorso espositivo proprio quell’opera. Questa proposta innovativa permette di avvicinare il museo al pubblico e viceversa, accorciando la distanza che intercorre tra i due e rappresentando un valido esempio di inclusione sociale della comunità all’interno delle dinamiche dell’istituzione.

La capacità del museo olandese di costruire un dialogo dinamico e di porsi come centro culturale attivo con la comunità, proponendo programmi creativi e innovativi, è confermato dall’inserimento del *kijkdepot* all’interno di un progetto più ampio finanziato dalla Mondriaan Foundation e intitolato *Plug in*. Con questo si intende trasformare il museo rendendo protagonisti dell’atto interpretativo artisti e curatori esterni, chiamati a collaborare fra loro per proporre una visione in continua evoluzione. Questi professionisti sono chiamati sia a proporre esposizioni personali sia a ripensare l’allestimento del percorso espositivo, in modo tale da valorizzare la collezione attraverso nuove, stimolanti, ma anche provocatorie, prospettive. Le

¹⁶² Van Abbemuseum, <https://vanabbemuseum.nl/en/research/highlighted-projects/kijkdepot/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

diverse gallerie così sono costantemente messe in dialogo o in contrasto fra loro, suscitando di volta in volta nuove narrazioni. In questi percorsi in continua metamorfosi anche il visitatore è chiamato a “plug in”, cioè ad inserirsi e a connettersi mettendo in gioco i propri interessi e bisogni e la propria immaginazione.

D'altra parte, anche il MAS propone un progetto significativo di *visible storage*, chiamato +2 *kijkdepot* per il fatto che si trova al secondo piano del museo. La forma adottata è più tradizionale rispetto all'esempio precedente, trattandosi di una collezione storica che ripercorre lo sviluppo della città di Anversa con le sue spedizioni e i suoi commerci e il suo rapporto con le culture autoctone degli altri continenti. Qui il pubblico può accedere alle informazioni sulla storia della collezione, oltre che cercare curiosità sui singoli oggetti con l'ausilio dei tablet. Inoltre, è chiamato a partecipare in maniera interattiva all'allestimento composto da griglie e cassettiere che possono essere aperte per scoprirne il contenuto. All'interno di questo piano dedicato a deposito visibile è prevista una rotazione continua, in modo tale da rinfrescare costantemente l'esposizione e movimentare le opere che sono nel deposito¹⁶³.

Queste due esperienze dimostrano che l'Olanda è un paese molto dinamico dal punto di vista dell'apertura delle istituzioni museali e dell'inclusione del pubblico che rappresenta il cuore stesso della vita del museo. Dal confronto di queste due realtà si può notare una differenza sostanziale che riguarda i musei di arte tradizionale e quelli di arte contemporanea, per cui i secondi si dimostrano quasi sempre più dinamici dal punto di vista dell'inclusione. Tuttavia, quest'ultima è una tematica che verrà approfondita nel capitolo successivo.

2.1.4 Alcuni esempi in Italia

Prima di affrontare il tema nel contesto italiano, è necessario fare alcune premesse che riportano il discorso agli anni Settanta. In quegli anni, alcune realtà museali propongono una soluzione espositiva che suddivide capolavori e opere secondarie in due diverse gallerie, consentendo agli studiosi di accedere alle sale studio, dove possono osservare direttamente le opere e accedere liberamente al materiale bibliografico. In Italia, questa modalità che privilegia gli studiosi perdura per molto tempo, anche quando i musei americani del Luce Center adottano le soluzioni del *visibile storage* e in tutto il mondo anglosassone si diffondono gli *open storage*.

Non bisogna dimenticare che i depositi dei musei italiani – che spesso si trovano all'interno degli edifici museali – fino alla fine del secolo raramente rispettano le norme di sicurezza e le

¹⁶³ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 75.

condizioni ideali per farvi accedere il pubblico generico, oltre ad avere, in molti casi, l'aspetto di veri e propri magazzini.

La situazione del contesto italiano è contraddittoria. Infatti, come ricorda la museologa Anna Maria Visser Travagli in un articolo: "l'Italia, che ha sviluppato una vera e propria cultura del restauro e della conservazione a livelli di eccellenza nel mondo, tarda, paradossalmente, a realizzare e adeguare gli spazi per i depositi, che sono essenziali, sono il vero "cuore" del museo"¹⁶⁴. Questi ultimi inizialmente, non rientrando nelle priorità del processo di ammodernamento dell'istituzione museale, vengono trascurati per lungo tempo. Lungo il corso del Novecento, lo sguardo dei musei italiani piuttosto è rivolto verso quelle novità introdotte dal confronto con la museografia americana, che privilegia lo sviluppo degli spazi dedicati all'accoglienza e ai servizi per il pubblico. L'avvento del pubblico di massa negli anni Settanta, l'aumento esponenziale dei visitatori negli anni Ottanta e poi l'exploit del flusso turistico negli anni Duemila portano a considerare come priorità del museo il miglioramento delle strutture, dei servizi e dei comfort rivolti all'accoglienza del pubblico, piuttosto che il miglioramento delle strutture dedicate alla conservazione delle opere in deposito che invece restano nel retroscena. Basti pensare alle grandi hall che sono sorte in tutti i più grandi musei del mondo, destinati all'accesso e all'accoglienza del grande pubblico, come al Louvre di Parigi o anche al MART di Rovereto. Con questo non si vuole asserire che queste abbiano minore importanza in un'istituzione museale, visto che il pubblico è fondamentale per la sua esistenza, ma sicuramente un museo non potrà mai essere considerato una buona istituzione qualora non si prenda cura e non valorizzi la sua anima, cioè la sua collezione.

Una data cardine è il 2001, quando viene emanato un decreto dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo¹⁶⁵ – l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (D.M. 10 maggio 2001)¹⁶⁶ – con gli standard di qualità dei musei comprendenti norme e linee guida specifiche per la struttura, la sicurezza, la cura e la gestione delle collezioni, in cui si elencano anche tutte le figure professionali necessarie alla gestione del museo¹⁶⁷. Nell'ambito VI del decreto, notevole spazio è dedicato alla gestione e alla cura delle collezioni. I suddetti standard validi per tutti i musei italiani

¹⁶⁴ A. M. Visser Travagli, *Elogio dei depositi museali...* cit., p. 9.

¹⁶⁵ A. M. Visser Travagli, *Musei: esposizione, servizi, depositi. Per una nuova strategia di integrazione*, «Annali dell'Università degli Studi di Ferrara», 11/1, 2015, pp. 39-56.

¹⁶⁶ D.M. 10 maggio 2001, "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, Ambito VI – Gestione e cura delle collezioni (Art. 150, comma 6, del D. Lgs. n. 112/98)".

¹⁶⁷ Ibid., p. 9.

pubblici o privati, che hanno lo scopo di fornire un indirizzo di condotta univoco sul piano nazionale, derivano da quelli internazionali stilati da ICOM e ICCROM.

Quindi, sebbene le norme esistano, in Italia per molto tempo non hanno trovato un'applicazione concreta. Oggi, fortunatamente, la situazione è cambiata e molti musei possono vantare dei depositi assolutamente all'avanguardia e sicuri.

Date le diverse limitazioni fisiche nell'adeguamento degli edifici storici e il fatto che probabilmente in pochi musei hanno pensato che il *visible* o l'*open storage* fossero soluzioni efficaci, nei musei italiani la soluzione più comune per rendere accessibili le opere delle collezioni è la rotazione delle opere. Senza dubbio, anche questa è una soluzione molto valida che consente ai molti musei con difficoltà spaziali o con collezioni troppo vaste di aumentare l'accessibilità ai beni che conserva. Difatti, questa sarebbe una soluzione facilmente concretizzabile da tutte le realtà museali, che potrebbero rendere la loro offerta sempre nuova e accattivante cambiando periodicamente l'assetto dell'allestimento.

Tuttavia, nella penisola la scarsa diffusione dei progetti per rendere fruibili i depositi è dovuta anche ad una resistenza generale degli studiosi. Tra questi si cita, per esempio, la visione di Antonio Paolucci, storico dell'arte ed ex-direttore dei Musei Vaticani, che trova l'apertura dei *caveaux* museali inutile, sostenendo che il deposito “deve essere accessibile soltanto a coloro che hanno le ragioni e i titoli per farlo, e non al pubblico generico a cui non interessa affatto”¹⁶⁸. La sua posizione esemplifica l'opinione più comune in Italia tra gli esperti in materia, dove il patrimonio storico-artistico è ancora concepito per un'élite di esperti e non alla portata del pubblico generico.

Tuttavia, anche se solo in un secondo momento rispetto ad altri paesi tra il nord Europa e l'America, negli ultimi decenni anche nella penisola è possibile notare un incremento sorprendente di esempi di *visible* e *open storage* o comunque di altre soluzioni che mirano a rendere il patrimonio sempre più accessibile. Come ricorda Visser Travagli: “l'ambito di studio dei depositi e della conservazione preventiva è particolarmente dinamico e in continua evoluzione”¹⁶⁹. Il decreto del 2001 rappresenta il primo atto statale che riconosce al museo lo status di istituto e la trasformazione dei requisiti minimi del Codice deontologico dell'ICOM in norma di legge¹⁷⁰. Nell'ambito VI dedicato alle collezioni, si fa riferimento ai criteri di inalienabilità e di conservazione delle opere nei depositi. A questo proposito si raccomanda la

¹⁶⁸ C. Arduini, *Inchiesta. Le riserve dell'arte*, in «Touring Club Italiano», febbraio 2013, <http://www.touringmagazine.it/articolo/1515/inchiesta-le-riserve-dellarte> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁶⁹ A. M. Visser Travagli, *Musei: esposizioni, servizi, depositi...* cit., p. 40.

¹⁷⁰ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...* cit., p. 75.

loro collocazione in un ambiente consono a mantenerne l'integrità, oltre che l'inventariazione, la catalogazione e la documentazione di tutti i beni¹⁷¹. Secondo il decreto, il museo deve assicurare e promuovere anche: la conoscenza, l'ordinamento e l'interpretazione, sviluppando – a partire dalle collezioni e dalla missione e dal mandato del museo – lo studio, la ricerca e la piena accessibilità, fisica e intellettuale¹⁷². Inoltre, la conservazione e il restauro devono “garantire la sicurezza e la piena fruibilità dei manufatti”¹⁷³. E per quanto riguarda le esposizioni permanenti e i prestiti “vanno previsti criteri in base ai quali selezionare e ordinare gli oggetti destinati alle sale espositive; immagazzinare gli oggetti destinati ai depositi e renderli consultabili con le dovute garanzie”¹⁷⁴.

Molti punti sono dedicati ai fondamentali criteri gestionali e conservativi, ma la parte più interessante del codice ai fini della ricerca riguarda le norme in materia di relazione fra pubblico e depositi, che si riporta qui per intero dal paragrafo “2.4. Pubblico”:

- La fruizione dei depositi da parte del pubblico è limitata alla consultazione, che deve comunque essere garantita e regolata.
- Ogni museo è tenuto a fissare e a rendere pubblici i criteri di accesso ai depositi, a redigere regolamenti scritti e a stabilire procedure di controllo all'ingresso e durante la consultazione.
- La scelta di attrezzare alcune aree dei depositi come sale studio dipende dalle circostanze specifiche del museo, ma va subordinata alla possibilità di assicurare il servizio di vigilanza¹⁷⁵.

Dalle norme qui riportate, si comprende che la consultazione del materiale del deposito da parte del pubblico è un requisito inconfutabile, che tutti i musei dovrebbero garantire.

In seguito, un altro evento cruciale è la riforma Franceschini del 2014, il cui fulcro è rimediare alla mancanza effettiva di autonomia delle 20 grandi istituzioni statali italiane e conferire loro un nuovo status. La riforma affronta anche la questione dei depositi – nel senso si depositi storicizzati¹⁷⁶ – spostando l'area di competenza dalle soprintendenze ai musei stessi. Inoltre, dà nuova importanza ai “depositi” dei musei statali, incrementa l'attenzione sui beni a deposito e rafforza il legame tra queste e le altre attività del museo.

¹⁷¹ D. Crapisi, *Il progetto di un deposito come esperienza museale (Il caso studio della Ex Caserma Gamerra a Venaria Reale)*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, luglio 2020, pp. 25-27.

¹⁷² D.M. 10 maggio 2001.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ai sensi dell'Art. 44 del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42).

In seguito, nel decreto ministeriale del 2018 viene aggiunto un ulteriore punto alla riforma del 2014, cioè l’“Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del sistema museale nazionale”¹⁷⁷.

Nel 2011, in seguito ad un sondaggio ICCROM-UNESCO condotto a livello internazionale è emerso che circa l’80% delle collezioni sono tenute nei depositi, il 60% dei quali in condizioni insufficienti di conservazione, sicurezza e di accessibilità al pubblico¹⁷⁸. Visti i risultati preoccupanti del sondaggio, una richiesta di approfondimento su questa tematica viene avanzata dal Comitato Nazionale francese. Questo dà l’impulso a un interessante dibattito¹⁷⁹ a cui prendono parte molti altri comitati nazionali ICOM a livello internazionale, tra i quali quello italiano che non aveva ancora dedicato molta attenzione al tema.

Soltanto nel 2014, in Italia la tematica viene affrontata nell’ambito di un convegno di museologia scientifica e naturalistica tenutosi all’Università di Ferrara, dal titolo “Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione”, i cui atti sono poi stati pubblicati¹⁸⁰. Il convegno rappresenta un punto cruciale per la stima del potenziale dei depositi, focalizzandosi soprattutto su quelli dei musei archeologici e naturalistici, che costituiscono un problema maggiore per le condizioni di tutela ma anche per la quantità di materiale non ancora catalogato o documentato.

Qualche anno dopo, nel 2019, ICOM in collaborazione con il Polo museale regionale della Basilicata, indice una giornata di studi a Matera dal titolo “L’essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca, le potenzialità dei depositi museali”¹⁸¹. La giornata di studi risulta fondamentale nel riunire le figure chiave – tra direttori di poli museali, tecnici e associazioni – nella ridefinizione di un ruolo centrale dei depositi all’interno della missione dei musei italiani. L’introduzione al convegno definisce il ruolo dei depositi nella museologia contemporanea, mentre la prima parte è dedicata a illustrare le esperienze europee e internazionali e la seconda ad approfondire quelle italiane.

¹⁷⁷ D.M. 21 febbraio 2018, n. 113, “Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale”.

¹⁷⁸ ICOM, <http://www.icom-italia.org/depositi-museali/>, (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁷⁹ In Francia l’argomento è stato affrontato durante un convegno: “Les réserves sont-elles le cœur des musées?”, <https://www.icom-musees.fr/ressources/les-reserves-sont-elles-le-coeur-des-musees-0> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁸⁰ *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, a cura di B. Muttillio, M. Cangemi, C. Peretto, «Annali dell’Università degli Studi di Ferrara», (Ferrara, 29 settembre 2014), 11/1, 2015.

¹⁸¹ ICOM, *L’essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca, le potenzialità dei depositi museali*, atti del convegno di studi (Matera, 15 marzo 2019), http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf.

In seguito alle riflessioni emerse da questa conferenza, si giunge alla conclusione che i depositi non sono semplici luoghi di custodia dei beni: essi sono “risorse invisibili, nodi cruciali della prassi museale attuale, occasioni per operare in una logica multidisciplinare, spazi di studio e ricerca e presidi di tutela attiva e luoghi di inserimento occupazionale delle professionalità museali”¹⁸². Dunque, essi ricoprono un ruolo protagonista nella vita dei musei e sono compartecipi nello sviluppo del pensiero e della crescita intellettuale.

Il convegno ICOM tenutosi a Matera è uno straordinario invito alla cooperazione tra istituzioni, che dovrebbe sfociare in una rete di depositi a livello nazionale con la realizzazione futura del progetto DIR (Depositati in Rete). Questo dovrebbe compiere un passo avanti verso la totale accessibilità, cioè la disponibilità online integrale del materiale conservato nei depositi. Si tratta dunque di uno strumento pensato per integrare il già attivo catalogo nazionale relativo a tutti i beni culturali. Contemporaneamente al progetto per il database su scala nazionale, sono sorti altri progetti interessanti come quello intitolato “Sleeping Beauty”¹⁸³ che ha già ottenuto il privilegio di instaurare delle preziose collaborazioni con alcuni musei negli Stati Uniti e in Cina, al fine di realizzare mostre temporanee su scala internazionale che mirano alla conoscenza e alla valorizzazione dei depositi di tutto il mondo¹⁸⁴. Un altro progetto di carattere tecnico dedicato ai depositi è RE-ORG¹⁸⁵ fondato da ICCROM nel 2011 e già sperimentato con successo in diversi paesi del mondo. A Matera si è parlato dell’attuabilità di questo progetto, ma in Italia è ancora in fase di sviluppo e diffusione. Si tratta di una vera e propria metodologia che si propone di fornire un supporto concreto alle istituzioni museali nelle operazioni di riordino e di riorganizzazione dei depositi, attraverso un metodo di lavoro strutturato che prevede delle fasi consequenziali e precise. In poche parole, nella prima fase si redige una relazione sulle condizioni del deposito per identificare le maggiori minacce per la collezione, mentre nella seconda fase, si programma un piano d’azione per definire i compiti e la sequenza delle operazioni. Infine, si procede alla realizzazione del progetto con il costante monitoraggio

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Il progetto è stato voluto da Francesca Condò, <http://musei.beniculturali.it/progetti/progetto-sleeping-beauty>; cfr. F. Condò, F. Pagano, F. Zalabra, *Sleeping Beauty. Conoscere, condividere e promuovere il patrimonio conservato nei depositi dei musei italiani*, in *Museum.dià. Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei*, a cura di F. Pignataro, S. Sanchirico, C. Smith, atti del II Convegno Internazionale di Museologia (Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 26-28 maggio 2016), Roma, E.S.S. Editorial Service System s.r.l., 2018, pp. 369-378.

¹⁸⁴ *Conservazione Preventiva*, <https://www.conservazione-preventiva.com/il-deposito-come-opportunita/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁸⁵ S. Lambert, *RE-ORG: a methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO*, «CeROArt», 6, 2011, pp. 1-19.

degli interventi¹⁸⁶. Della metodologia RE-ORG progetto si parlerà più approfonditamente nel prossimo capitolo.

La giornata di studi di Matera è fondamentale perché risveglia la coscienza sull'importanza di gestire accuratamente i depositi, come *conditio sine qua non* i musei possono ripensare al processo di ammodernamento. I depositi dei musei italiani che sono colmi di oggetti ancora spesso non catalogati – soprattutto nel caso dei musei archeologici – possono essere il punto di partenza per avvicinare la comunità alla quotidianità del museo scandita da: attività di ricerca, acquisizioni, attribuzioni, conservazione preventiva e restauro. L'immensa mole di materiale che popola i depositi dovrebbe essere pensata come una risorsa per avvicinare le piccole comunità italiane ad avere un rapporto di familiarità con il patrimonio, a cui sono naturalmente legate. Come sostiene Visser Travagli, è necessario agire affinché i musei italiani trasformino il rapporto patologico, che introduce uno squilibrio negativo sedimentato ormai da tempo, in un rapporto fisiologico e naturale con le proprie collezioni¹⁸⁷.

Anche in Italia, sebbene in ritardo rispetto ad altre realtà, soprattutto a partire dalla svolta del millennio si è capita l'importanza di rendere partecipe il pubblico di ciò che viene conservato nel retroscena del museo con sorprendenti risultati, rendendo visibile, per intero o solo in parte, la collezione nei *caveaux*. A questo proposito, di seguito si osservano alcune delle realtà museali italiane che hanno reso accessibili i loro depositi, mettendo in pratica modalità diverse ed elaborando interessanti soluzioni.

Per quanto riguarda il *visible storage*, la Pinacoteca di Brera è uno dei primi musei italiani a metterlo in pratica con delle soluzioni molto interessanti. Negli anni Ottanta, dalla collaborazione di Ignazio Gardella con il soprintendente Carlo Bertelli, nel progetto di costruire una nuova ala per ospitare la collezione di arte contemporanea, viene ideato il primo *visible storage*, quando due piccoli depositi sono inseriti all'interno del percorso espositivo¹⁸⁸. Nel 1982 il primo dei due depositi visibili viene allestito nella sala 23 (organizzato con il sistema di griglie scorrevoli), e nel 1986 il secondo viene disposto nella sala 38. In entrambe le sale la collezione "secondaria" diventa così molto più accessibile anche per il personale, e il sistema di rotazione delle opere molto più semplice. Negli stessi anni, nella sala numero 18 viene integrato un laboratorio di restauro, in modo tale che le operazioni fossero effettuate in loco senza il bisogno di trasportare i dipinti in un altro ambiente con il rischio maggiore di

¹⁸⁶ ICCROM, <https://www.iccrom.org/themes/preventive-conservation/re-org/method> (ultimo accesso: febbraio 2021).

¹⁸⁷ A. M. Visser Travagli, *Musei: esposizioni, servizi, depositi...* cit., p. 41.

¹⁸⁸ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 82.

danneggiamento. Oggi, è possibile vedere le sale dedicate al deposito lungo il percorso espositivo, cosa che accresce nel pubblico la consapevolezza del grande patrimonio di cui i capolavori esposti non sono che una piccola parte. Nel biennio 2016-2018, la Pinacoteca è riallestita secondo una visione più democratica che pone il visitatore al centro. Attraverso l'idea adottata, che inframmezza il percorso di visita con i depositi e il laboratorio di restauro pur senza interromperlo, è “come se a teatro lo spettatore potesse spiare dietro le quinte e ciò che avviene nel backstage potesse irrompere in scena”¹⁸⁹.

Brera, grazie ad un progetto del 2002, si conferma un'officina di idee molto innovative, rivelando che anche un museo di arte moderna, che spesso si rivela più statico rispetto ad uno d'arte contemporanea, in realtà può essere una realtà innovatrice, introducendo argomenti di dialogo stimolanti per il pubblico interlocutore. Nel disegno di ammodernamento del museo, spicca l'innovazione del laboratorio di restauro “trasparente” progettato da Ettore Sottsass nella sala 18, dove già sorgeva il laboratorio di restauro tradizionale. Qui i visitatori possono osservare i restauratori mentre effettuano gli interventi conservativi attraverso una luminosa struttura di vetro¹⁹⁰. Nel laboratorio si svolgono anche le attività di ricerca e di diagnostica che il visitatore può seguire “in diretta”¹⁹¹. Questa soluzione accorcia straordinariamente le distanze fra museo e pubblico, che in questo modo ha la possibilità di sentirsi coinvolto in quello che è il primo compito del museo: la conservazione del patrimonio storico-artistico.

La Galleria Borghese a Roma, d'altra parte, è stata uno dei primi musei a mettere in pratica la forma dell'*open storage* aprendo i suoi depositi al pubblico. La peculiarità del deposito del museo romano, collocato al terzo piano del museo, è il fatto di essere allestito come una vera e propria seconda pinacoteca, come se si trattasse di un prolungamento della collezione permanente. I 260 dipinti conservati sono esposti su due livelli, ordinati per scuole di pittura e aree tematiche, e completi di tutti gli apparati didascalici. Qui si conservano quelle opere che non trovano spazio nelle gallerie sottostanti, che la rielaborazione spaziale e decorativa del tardo Settecento ha modificato rispetto all'assetto originale progettato dal Cardinale Borghese e non consente la completa esposizione delle opere¹⁹². Dunque, i visitatori possono essere accompagnati da una guida alla scoperta di questa ricchissima quadreria con la prenotazione e un esiguo aumento del prezzo del biglietto. Tuttavia, la disposizione del deposito alla maniera

¹⁸⁹ S. Mazza, *Brera, un museo “emozionale”*, «Il Giornale dell'Architettura», 30 settembre 2020, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2020/09/30/brera-un-museo-emozionale/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ *Pinacoteca di Brera*, <https://pinacotecabrera.org/collezioni/laboratorio-di-restauro/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁹² *Galleria Borghese*, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/i-depositi/> (ultimo accesso: marzo 2021).

di una quadreria è una soluzione che soltanto pochi musei possono permettersi per la mancanza dello spazio adeguato.

La Galleria degli Uffizi sceglie due modalità diverse per l'esposizione delle opere del deposito. Il museo fiorentino fa parte della lista dei 20 musei statali italiani che a partire dalla riforma Franceschini del 2014 hanno assunto l'autonomia gestionale. Perciò, come nel caso di Brera e delle altre grandi istituzioni italiane, il "deposito" si deve distinguere in due concetti differenti: da un lato, lo spazio fisico di conservazione, dall'altro, il deposito diffuso e storicizzato distribuito nel territorio toscano.

Parlando del deposito interno, un'opzione prediletta dagli Uffizi è l'allestimento di mostre temporanee all'interno del museo, dove di volta in volta vengono esposte a rotazione le opere prelevate dal deposito. Di recente, sono state inaugurate delle nuove sale che accolgono dei dipinti che sono rimasti per lungo tempo non visibili, ma che finalmente hanno trovato spazio all'interno della collezione permanente¹⁹³. Il precedente direttore, Antonio Natali, invitava a chiamare i depositi "stanze della riserva", dicendo che sono "luoghi dove oggi si trovano opere che ieri erano esposte in Galleria e che domani forse ci torneranno"¹⁹⁴, introducendo quel rapporto dialettico e dinamico che dovrebbe sempre intercorrere tra i due ambienti del museo. Come nel caso della Galleria Borghese, anche il deposito degli Uffizi, che si trova nel mezzanino dell'edificio vasariano e contiene circa 2000 opere – di cui una buona parte è costituita dalla collezione di autoritratti, cresciuta notevolmente nel corso del tempo – è allestita come una quadreria che può essere visitata da chiunque presenti una domanda motivata. La riorganizzazione del mezzanino come una galleria parallela e il suo ammodernamento, insieme all'incremento dei servizi e dei laboratori, si inseriscono nel grandioso progetto "Nuovi Uffizi", cominciato nel 2018 e ancora in corso. Guardando al passato, un altro importante progetto, che ha interessato le opere dei depositi e ha permesso di diffondere il patrimonio e di creare un legame privilegiato tra il museo e il territorio che lo circonda, è "La città degli Uffizi" del 2008, in cui sono state allestite diverse mostre temporanee con le opere dei depositi nei dintorni di Firenze, diffondendo così la conoscenza del patrimonio fiorentino e toscano¹⁹⁵. Inoltre, l'istituzione attinge sovente dal nucleo di dipinti del deposito per le mostre organizzate in altre parti d'Italia o all'estero, dato che preferisce mantenere i capolavori nel museo, in modo tale che il pubblico che si aspetta di vederli a Firenze non rimanga deluso. Come afferma il

¹⁹³ O. Tosseri, *L'Italie commence à s'intéresser aux réserves des de ses musées*, « Le Journal des Arts », 526, 2019, p. 8.

¹⁹⁴ C. Arduini, *Inchiesta. Le riserve dell'arte...* cit.

¹⁹⁵ A. M. Visser Travagli, *Musei: esposizioni, servizi, depositi...* cit., p. 40.

responsabile Demetrio Sorace riguardo ai depositi: “paradossalmente qui le opere hanno una circolazione più dinamica rispetto alle opere delle collezioni permanenti, perché sono più spesso movimentate in occasione di restauri, mostre temporanee e nuovi allestimenti”¹⁹⁶. L’attuale direttore Eike Schmidt nei primi mesi del 2021 ha annunciato di voler far partire un progetto che punta, nell’arco di breve tempo, all’apertura di cento nuove sedi per mettere in luce le opere dei musei fiorentini di tutta la Toscana. Il progetto si intitola “Uffizi diffusi” e ha l’obiettivo di trovare una collocazione per tutte le opere inaccessibili che non trovano spazio nei percorsi espositivi. Il cuore dell’operazione è la villa medicea Ambrogiana di Montelupo Fiorentino, dove saranno portate un centinaio di opere d’arte che, di fatto, rientrano nelle proprie dimore originarie, dove erano accolte nel Seicento prima che fossero musealizzate. Inoltre, il progetto ha il beneficio di indurre il restauro architettonico di questi edifici, che dovranno essere idonei per l’accoglienza delle opere e del pubblico. A questo proposito, si riportano le parole del direttore Eike Schmidt che sono molto significative:

“Non è giustificabile né eticamente corretto tenere le opere chiuse nei depositi [...] Noi non siamo *l’art pour l’art* ma siamo *l’art pour l’homme e la femme*. E l’arte non può vivere solo di grandi centri espositivi: serve anche quello, ma occorre dotarsi di una prospettiva policentrica di arte distribuita il più possibile sul territorio, e, ove possibile, nei luoghi dove e per i quali è nata [...] Gli Uffizi diffusi invece servono per portare quasi a casa delle persone opere d’arte che attualmente non può vedere nessuno”¹⁹⁷.

Se tutti i musei che, come gli Uffizi, tutelano un ingente patrimonio lo ridistribuissero nei piccoli centri locali, il problema del sovraffollamento dei depositi museali potrebbe essere risolto, e i cittadini potrebbero avere la possibilità di fruire di quelle opere d’arte che attualmente non può vedere nessuno.

Le Gallerie dell’Accademia di Venezia sono un’altra istituzione diventata autonoma con la riforma del 2014. Il polo museale veneto riconosce un ruolo chiave alla collezione non esposta già sotto la direzione di Giovanna Nepi Sciré negli anni Novanta. Nel volume *Guida alla quadreria*¹⁹⁸, la direttrice espone il ruolo dei depositi nei musei, facendo riferimento anche ad alcuni esempi sia italiani che stranieri¹⁹⁹. Grazie a Nepi Sciré la galleria al secondo piano

¹⁹⁶ *Uffizi*, <https://www.uffizi.it/video/i-segreti-degli-uffizi-un-piccolo-viaggio-nei-depositi> (ultimo accesso: dicembre 2020).

¹⁹⁷ *Uffizi diffusi*, “100 nuove gallerie” per le opere nei depositi del museo fiorentino, «FirenzeToday», <https://www.firenzetoday.it/social/uffizi-musei-toscana-nuove-sedi.html> (ultimo accesso: marzo 2021).

¹⁹⁸ G. Nepi Sciré, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Guida alla quadreria*, Venezia, Marsilio, 1996.

¹⁹⁹ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 182.

viene resa accessibile non solo ai ricercatori e agli studiosi, ma anche al pubblico generico. Inizialmente le opere sono distribuite in due ambienti: il deposito vero e proprio e il corridoio palladiano. Nel 2004 gli spazi del deposito subiscono delle modifiche nell'ambito del progetto di riorganizzazione degli ambienti ed espansione del museo. In quel momento, la quadreria viene conservata, mentre nelle piccole sale adiacenti sono inseriti sia il deposito e il laboratorio di restauro dei disegni e della grafica, sia dei nuovi laboratori di restauro per i dipinti e le fotografie. A partire dal 2015, la nuova direttrice Paola Marini apporta delle modifiche parziali al progetto, iniziato nel 2004 e in quel momento ancora in corso, alterando la collocazione delle aree dei depositi. Nel 2015, per via dei lavori di rinnovamento, la quadreria al secondo piano è vuota, ma Paola Marini decide di ripristinarla dando la possibilità di accedere, tramite una prenotazione, sia alla quadreria al secondo piano sia alla raccolta dei disegni. La maggior parte della collezione comunque rimane nei depositi esterni, tra la chiesa di San Gregorio e il *depositorio* di Palazzo Ducale – senza contare il grande numero di beni del deposito esterno storicizzato. Attualmente i depositi delle Gallerie sono in fase di ridefinizione e di trasferimento. Questi rappresentano un caso studio che verrà approfondito nell'ultimo capitolo.

Sovente l'approccio dei musei d'arte italiani alterna esperienze di *open e visible storage* senza, tuttavia, provare a proporre qualche attività che includa il pubblico in maniera più interattiva. In Italia, un'esperienza che ardisce un approccio più inclusivo si può ritrovare al Mudec – il Museo delle Culture di Milano. La collezione viene raccolta a partire dai primi anni del Novecento negli spazi del Castello Sforzesco, ma subisce dei gravi danni durante un bombardamento del 1943. Dopo la guerra la raccolta viene conservata nei depositi del museo, e viene raramente mostrata al pubblico in occasione di qualche mostra temporanea. Il Mudec nasce dunque come spazio per ridare visibilità a questo patrimonio rimasto inaccessibile per anni. Il suo deposito è progettato appositamente affinché il pubblico possa scoprire autonomamente gli oggetti che vi sono conservati. Dei 9000 oggetti appartenenti al museo, solo 200 sono esposti nella collezione permanente, mentre il resto è collocato nel deposito al piano terra. Questo è organizzato con diversi dispositivi – contenitori, armadi, cassetiere e griglie – e ordinato secondo i criteri geografico-culturali e tipologico-stilistici²⁰⁰. Lo spazio è perfettamente attrezzato e consente l'accesso a gruppi di una ventina di persone accompagnati da una guida. La visita, che dura poco meno di un'ora, comincia con un'introduzione e prosegue mostrando alcuni oggetti significativi per ciascun continente. Quando il visitatore entra in uno spazio di questo tipo, che può facilmente creare eccitazione o disorientamento, è necessario che

²⁰⁰ A. Antonini, S. Chiesa, R. Di Marco, S. Franco, *Discovering hidden collections: the MUDEC open storage*, «Museologia Scientifica», 11 dicembre 2019, pp. 103-109.

gli vengano forniti gli strumenti per il suo orientamento spaziale e cronologico²⁰¹. Per prima cosa, la guida fa un breve excursus storico-temporale, focalizzandosi in particolare sui metodi di acquisizione e il profilo dei vari collezionisti e studiosi – che hanno un ruolo fondamentale nella ricostruzione della storia di ogni singolo oggetto – fino al presente allestimento, arricchendo il discorso con curiosità e aneddoti. Il tour si articola in un vero e proprio viaggio tra i continenti, in cui i visitatori sono trasportati lungo la scoperta dell'arte autoctona. Alla fine del tour viene distribuito un questionario qualitativo, in modo tale da avere un riscontro sull'esperienza e capire quali tipologie di pubblici hanno partecipato. L'ultima domanda del questionario, che è quella che implica una maggiore riflessione, richiede al pubblico di dare un'opinione curatoriale, affinché esprima la sua preferenza nell'ordinamento e nel sistema interpretativo adottato nella collezione permanente. Grazie a ciò, il pubblico non è concepito come un semplice osservatore, ma è chiamato a riflettere e a dare un contributo attivo all'interpretazione del percorso museale.

2.2 L'evoluzione del deposito

Tornando all'analisi del panorama internazionale, mentre le collezioni crescono e gli spazi sono sempre più ridotti, i musei sperimentano delle nuove soluzioni. Negli ultimi anni emergono nuove concezioni: da un lato, il deposito centralizzato, di cui esistono già diversi esempi in Europa e in America, dall'altro il museo-deposito, che rappresenta lo sviluppo più moderno del deposito. La progettazione dei depositi centralizzati è anticipata dalla fondazione di quelli esterni, che rispondono alle esigenze di molte istituzioni che non dispongono di sufficiente spazio nella propria sede o di un deposito sicuro. Questa opzione, ottenuta dalla riconversione di un edificio già esistente o dalla costruzione di uno spazio ex-novo, presenta molti vantaggi ma anche alcuni svantaggi, che si cercherà di indagare attraverso degli esempi concreti. Le seguenti soluzioni sono legate soprattutto all'esigenza di dare una nuova destinazione alle opere non esposte e di integrarle in programmi di fruizione rivolti alle persone, risultando dunque modellate dalla volontà di valorizzare e promuovere in primis la valenza sociale delle collezioni che si trovano in deposito.

²⁰¹ Ibid., p. 106.

2.2.1 I depositi esterni

La soluzione del deposito esterno è stata adottata già da tempo da diversi musei, per ovviare alla mancanza di spazio all'interno dell'edificio museale. Talvolta, qualora le raccolte di un museo siano molto consistenti, non si tratta di un unico deposito ma di una serie di depositi dislocati, dove gli ambienti per la conservazione e quelli per il restauro possono trovarsi anche separati. È il caso, per esempio, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, la cui collezione è distribuita in varie sedi distaccate dal museo, così come il laboratorio di restauro.

Parlando di deposito esterno, emblematico è il caso del MoMA di New York, che nel 1999 viene diviso in due stabilimenti a sette chilometri di distanza l'uno dall'altro. La nuova succursale a Long Island, chiamata MoMA PS1 (da "Public School One"²⁰²), viene affiliata al museo alla fine del secolo con lo scopo di trasferire la collezione durante i lavori di rinnovamento della sede principale di Manhattan. Completata nel 2002, la nuova sede va ben oltre la funzione di deposito temporaneo, per diventare contemporaneamente collezione permanente e luogo di ricerca. La serie di servizi che vengono aggiunti dagli architetti, che collaborano alla progettazione dell'edificio, rivelano che questo spazio è concepito per sostituire la sede principale del MoMA durante la chiusura di quest'ultimo²⁰³. Infatti, vengono inseriti: un laboratorio di restauro, una biblioteca pubblica con sala di lettura, spazi appositi per l'incorniciatura e l'imballaggio delle opere, uffici e depositi. Inoltre, viene progettato un ingresso pubblico all'area espositiva che include una lobby, un mezzanino con un caffè e il bookshop. Dunque, questa serie di servizi aggiuntivi rivela che il nuovo centro, che avrebbe dovuto ricoprire principalmente la funzione di deposito esterno, è stato trasformato a tutti gli effetti in un secondo museo, per non privare i cittadini del grande punto di riferimento culturale che è il MoMA. Da quel momento, sia la collezione permanente sia il deposito sono suddivisi nei due stabilimenti collegati da una navetta gratuita per i dipendenti, che garantisce il rapido spostamento tra i due poli museali. Anche le opere vengono costantemente trasferite da una sede all'altra per mostre, interventi di restauro o per motivi di studio²⁰⁴.

²⁰² Il PS1 viene fondato nel 1971, nell'edificio appartenente ad una vecchia scuola, con il nome di "Art and Urban Resources and Inc.". Esso si inserisce in un progetto il cui scopo è destinare gli spazi urbani abbandonati all'arte contemporanea. Il MoMA, fondendosi con questa istituzione, ne condivide e ne assorbe la missione, trasformandolo in un centro dinamico e vivace. Il MoMA PS1 è un vero e proprio museo per gli artisti e per la gente, che articola un discorso culturale sempre vivo e attuale. Cfr. *Beni Culturali online*, https://www.beniculturalionline.it/location-3110_MoMA-PS1.php.

²⁰³ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 98.

²⁰⁴ *Ibid.*

Tuttavia, in alcuni casi, la soluzione di dislocare la collezione in un deposito esterno non è accolta con favore poiché, soprattutto per i professionisti museali, significa doversi continuamente spostare. Anche per le opere, gli spostamenti frequenti potrebbero rappresentare un rischio. In Italia non è raro che i musei si appoggino a depositi esterni, non avendo spazio sufficiente nella propria sede. Per citare altri esempi, oltre alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ci sono la GAM di Torino e il Museo del Novecento di Milano, entrambi con dei depositi esterni. Tuttavia, quelle italiane sono realtà diverse rispetto a quelle che si trovano all'estero, dal momento che vengono concepite per svolgere la sola funzione conservativa e non includono, almeno nel progetto iniziale, la possibilità di una frequentazione da parte di soggetti diversi dal personale autorizzato. Un altro esempio di deposito esterno è il *Vega Stock* dei Musei Civici di Venezia, che rappresenta un caso studio che sarà approfondito nell'ultimo capitolo.

2.2.2 I depositi centralizzati e i *collection research centers*

Un ulteriore sviluppo nella gestione delle collezioni è costituito dal deposito condiviso da un gruppo di musei. La concentrazione delle raccolte in un unico luogo comporta numerosi benefici, non solo di carattere pratico e gestionale, ma anche in previsione di un'apertura al pubblico.

L'idea nasce in particolar modo in nord Europa, dove si trovano già numerosi esempi funzionanti. La questione non è recente, ma emerge già negli anni Novanta, in particolar modo in Danimarca, dove si progetta la centralizzazione dei depositi allo scopo di costruire degli stabilimenti moderni secondo i canoni dell'architettura ecosostenibile e, quindi, a minimo consumo energetico²⁰⁵. Nel 2003 a Vejle viene fondato il primo deposito ecosostenibile completato nel 2013 e nato dall'unione di ben 16 musei e archivi danesi. Si tratta di quello che è noto anche come il "modello danese" che, per la sua eccezionale attualità, è oggetto di grande interesse anche all'interno dei convegni ICOM²⁰⁶. Un tale modello potrebbe, infatti, costituire il futuro delle collezioni di tutto il mondo, poiché è pensato per soddisfare i canoni architettonici della sostenibilità e del basso consumo. Gli obiettivi del progetto consistono essenzialmente in: basso costo di costruzione, consumo di energia minimo e alta qualità conservativa²⁰⁷.

²⁰⁵ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 120.

²⁰⁶ L. Ræder Knudsen, S. Rosenvinge Lundbye, *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, in *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints* (Copenhagen 4–8 September 2017), ed. J. Bridgland, art. 1515, Paris, ICOM, 2017.

²⁰⁷ Ibid.

Un altro esempio di deposito centralizzato è il Glasgow Museums Research Center, che raggruppa delle raccolte che spaziano in qualsiasi ambito (dalle belle arti, ai reperti naturalistici, ai mezzi di trasporto). Al suo interno sono offerti dei tour guidati di diverse tipologie, in base alle esigenze del pubblico: dai *topical tours*, in cui viene affrontato un particolare tema, ai *curatorial tours*, che approfondisce dei particolari oggetti, ai *behind-the-scene-tours* che offrono uno sguardo alle attività quotidiane del centro di ricerca, come la conservazione e il restauro²⁰⁸. I tours sono disponibili anche in lingua dei segni e per persone non vedenti, cosa che indica una grande attenzione all'inclusione di tutti i tipi di pubblico.

In Olanda sorge il Collection Center Netherlands (CCNL), anch'esso progettato secondo i canoni dell'architettura sostenibile, che raggruppa quattro musei d'arte olandesi. Questo centro di conservazione all'avanguardia è dotato di tutte attrezzature per ciascun settore. La struttura, progettata dallo studio architettonico Cepezed, si articola in tre settori strettamente collegate fra loro: la *testa*, che consiste negli uffici e nell'area di accoglienza del personale e dei visitatori, il *collo*, che rappresenta l'area logistica di collegamento tra il deposito e i vari dipartimenti, e il *tronco*, cioè lo spazio in cui la collezione viene conservata²⁰⁹. Alla base del progetto del CCNL si trova l'idea che, concentrando il patrimonio in un unico luogo e ordinandolo secondo la tipologia (dipinti con dipinti, sculture con sculture), i conservatori e gli studiosi siano facilitati nella consultazione delle singole opere e nel loro confronto, mentre i visitatori possano godere di un panorama completo di tutto il patrimonio olandese²¹⁰.

I modelli appena citati stabiliscono la direzione futura che i musei dovrebbero intraprendere per sopravvivere, per cui è necessario tenere in considerazione due concetti chiave fondamentali: cooperazione e sostenibilità. Infatti, anche per i musei vale il detto "l'unione fa la forza". Condividendo il medesimo spazio, infatti, i musei sono chiamati a cooperare nella missione che li accomuna: la cura del patrimonio di qualsivoglia tipologia. I centri di conservazione e di ricerca condivisi sono progettati per soddisfare al meglio le due missioni intrinseche su cui si fonda l'istituzione museale: la conservazione e la valorizzazione.

In Italia è impossibile trovare una situazione analoga a quelle descritte sopra. La possibilità di creare depositi condivisi sembra non sia stata ancora presa in considerazione nella penisola. Tuttavia, un'esperienza che ha aperto lo sguardo a questa possibilità, anche se in conseguenza ad un episodio molto drammatico, è il deposito d'emergenza istituito in seguito al terremoto

²⁰⁸ ART UK, <https://www.artuk.org/visit/venues/glasgow-museums-resource-centre-gmrc-3306> (ultimo accesso: dicembre 2020).

²⁰⁹ Cepezed- Collection Centre Netherlands, <https://www.cepezed.nl/en/project/collectiecentrum-nederland/28502/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

²¹⁰ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 126.

dell'Emilia nel maggio del 2012 che ha colpito le zone di Ferrara, Bologna e Modena. Il deposito d'emergenza è stato allestito nel Palazzo Ducale di Sassuolo, che offre ampi spazi vuoti in cui sono state portate tutte le opere d'arte danneggiate o a rischio. Al suo interno è stato allestito anche un laboratorio di restauro per intervenire immediatamente sulle opere danneggiate. In poco tempo, dunque, lo spazio viene attrezzato per svolgere le attività di deposito, di messa in sicurezza e di intervento conservativo²¹¹. Inoltre, il deposito d'emergenza viene reso fruibile grazie ad un'esposizione in loco, e in seguito attraverso delle visite guidate rivolte, non soltanto agli studenti, ma a chiunque volesse vedere e partecipare alle operazioni di salvataggio delle opere d'arte. La visita opera una selezione delle opere per fornire ai visitatori una prospettiva completa sulla casistica delle operazioni di restauro. Le singole opere sono corredate da spiegazioni che intendono fornire un quadro generale del lavoro svolto: la messa in sicurezza, l'archiviazione e la schedatura informatica, la documentazione e lo stoccaggio nel deposito temporaneo²¹². Questo evento è molto significativo nella storia del patrimonio italiano, poiché si comprende l'importanza di avvicinare le persone al loro patrimonio e di renderle partecipi nella salvaguardia delle opere d'arte. Indubbiamente questo episodio, per quanto negativo per il patrimonio, ha un risvolto educativo, poiché genera partecipazione emotiva e consapevolezza della fragilità dei beni artistici e culturali e del minuzioso lavoro dei professionisti per prendersene cura.

2.2.3 Il deposito-museo

L'ultima frontiera è il deposito-museo. In questo caso la collezione conservata confluisce in un nuovo museo, con lo scopo di renderla totalmente fruibile al pubblico. Un primo esempio si può ritrovare nello *Schaulager* (che letteralmente significa "deposito visibile") di Münchestein a Basilea, concepito da Maja Oeri e aperto al pubblico nel 2003, dove le opere di arte contemporanea appartenenti alla Emanuel Hoffman Foundation sono completamente visibili, quando non esposte nella sede cittadina della fondazione²¹³. Il polo espositivo organizza visite guidate alle mostre, allestite periodicamente, per chiunque sia interessato ad esplorare la collezione. Inoltre, offre la possibilità ai ricercatori e agli studiosi di accedere alle singole opere

²¹¹ D. Crapisi., *Il progetto di un deposito come esperienza museale...* cit., pp. 16-17.

²¹² S. Casciu, 'Oltre l'emergenza'. *A Palazzo Ducale Sassuolo in mostra l'attività del Centro di Raccolta e del cantiere di primo intervento per il sisma 2012*, «Sassuolo2000», 15 Ottobre 2013, <https://www.sassuolo2000.it/2013/10/15/oltre-lemergenza-a-palazzo-ducale-sassuolo-in-mostra-lattivita-del-centro-di-raccolta-e-del-cantiere-di-primo-intervento-per-il-sisma-2012/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

²¹³ A. Temkin, *One of the contemporary museum's secrets*, «ArtForum», vol. 48, no. 10, summer 2010, pp. 312-313; 380.

su richiesta. Il centro è fornito anche di una biblioteca contenente, in particolare, pubblicazioni relative alle opere della fondazione ma anche periodici specialistici, pubblicazioni e letteratura di ricerca sull'educazione e sulle tecnologie dell'arte²¹⁴. Il grandioso edificio dal forte impatto visivo, progettato dallo studio Herzog & de Meuron, si configura come un museo-deposito in cui vengono organizzate delle mostre che prevedono un ricambio continuo del nucleo di opere in esposizione, dando così spazio a tutta la collezione.

Modelli di *visible storage* come questo, concepiti alla pari di un museo, stanno spuntando in moltissimi paesi. Anche in Finlandia nel 2002, nella periferia di Helsinki, è stato aperto il Bryk & Wirkkala Visible Storage, che ha contribuito a riqualificare una zona poco florida. Il centro ha una visione molto dinamica della sua crescente collezione, che spesso viene coinvolta in mostre temporanee diffuse nella città: nelle stazioni della metro, nelle scuole, negli ospedali e in altri spazi pubblici.

Si potrebbero elencare svariati esempi internazionali di depositi museali che hanno cambiato aspetto o sono stati fondati ex-novo per accogliere il pubblico, all'interno di una visione più dinamica e democratica delle collezioni artistiche.

Un progetto recente e molto all'avanguardia, che si presenta come un vero e proprio museo in cui non mancano i servizi rivolti ai visitatori, nasce a Rotterdam in seguito all'urgenza di trasferire il deposito del museo Boijmans Van Beuningen – che espone soltanto il 7% delle opere dell'intera collezione²¹⁵ – in un luogo sicuro, dal momento che nel 1999 era stato vittima di un'inondazione. Da questa necessità, nel 2013, viene fondato un deposito pubblico e completamente fruibile denominato Open Art Depot Boijmans Van Beuningen.

L'eccezionale costruzione, che sembra il ritratto della sostenibilità, si riconosce nell'orizzonte cittadino per la singolare forma di vaso rovesciato. La struttura di vetro riflette la città, come se simbolicamente alludesse alla fusione tra città e museo. Il polo museale, progettato dallo studio MDRDV, è ancora in fase di costruzione e si prevede di completarlo e aprirlo al pubblico nel 2021. Molto innovativo è anche il sistema di finanziamento su cui si fonda che prevede la collaborazione tra sfera pubblica e privata, basandosi sul sostegno dei privati al 50%, in modo tale da accrescere conoscenze e servizi per la comunità senza pesare unicamente sul denaro pubblico²¹⁶. Il consenso e la partecipazione dei privati sono ottenuti

²¹⁴ Schaulager, <https://schaulager.org/en/visit/research-visit> (ultimo accesso: dicembre 2020).

²¹⁵ G. Toneguzzi, *I depositi: nuove frontiere museali*, «Fare ricerca in design», a cura di R. Riccini, Il Poligrafo, 2017, pp. 242-247.

²¹⁶ L. Traversi, *Public Art Depot a Rotterdam. Le virtù dell'Olanda*, «Artribune», 16 aprile 2015, <https://www.artribune.com/attualita/2015/04/public-art-depot-a-rotterdam-le-virtu-dolanda/>, (ultimo accesso: dicembre 2020).

attraverso la messa a disposizione di spazi riservati alla conservazione e all'erogazione di servizi per le loro collezioni. Queste ultime possono essere fruibili o meno dal pubblico a seconda della volontà del privato, che può affittare uno spazio all'interno del deposito anche per una singola opera. L'idea di realizzare un simile progetto, decisamente originale, sorge anche dall'esigenza di attrarre il flusso turistico, che in Olanda si concentra principalmente nella capitale. Essendo una città portuale e industriale, Rotterdam risulta meno attraente, sebbene la mirabolante architettura contemporanea dei suoi grattacieli e l'atmosfera giovane e vivace abbiano contribuito notevolmente ad accrescerne il fascino. Per questo motivo, la municipalità ha ritenuto necessario trovare delle strategie per essere più competitivi. A questo proposito, il direttore del museo Sijre Ex afferma "così siamo partiti dal problema dei depositi e ci siamo resi conto che era possibile realizzare un progetto ambizioso attraverso finanziamenti privati"²¹⁷. Ciò rivela che i depositi, e le rispettive collezioni in essi contenute, rappresentano un'enorme risorsa per chi sa sfruttarla.

Il Depot-BVB sembra assemblare e ottimizzare tutte le funzioni pensate per la fruibilità di queste risorse. All'interno dell'edificio è stato progettato un percorso a zig-zag, che consente una visione totale delle collezioni. Il percorso, che porta al piano principale, dove si trovano la caffetteria e tutti i servizi per il pubblico, termina sulla terrazza che accoglie il giardino delle sculture, realizzato in collaborazione con un istituto d'arte, e la vista a trecentosessanta gradi sulla città. Procedendo nella visita attraverso i tre piani di depositi, si alternano laboratori di restauro e spazi espositivi. I dipinti sono esibiti sulle rastrelliere, cosa che facilita il loro spostamento allo scopo di rendere la visita di volta in volta un'esperienza unica. I disegni, le stampe e le fotografie, che non possono essere esposti a lungo, sono conservati in sale chiuse al pubblico, ma è possibile comunque fare richiesta per vederli. Stessa cosa anche per i video e i film, per cui bisogna accedere a sale apposite. Le opere sono disposte secondo la tipologia e le esigenze climatiche, piuttosto che per epoca o movimento artistico²¹⁸, cosa che immerge il visitatore in un'esperienza molto diversa rispetto al tradizionale allestimento museale. Nel percorso classico, infatti, il visitatore viene condotto attraverso un discorso prestabilito ed elaborato dal curatore, che lascia meno spazio ad un approccio intellettuale. Qui, dal primo incontro con le opere il visitatore si accorge che sta entrando in uno spazio altro, organizzato secondo una razionalità organizzativa e conservativa, ma che tuttavia riesce a non farlo sentire estraneo. È un invito a calarsi nel processo di mantenimento dei beni, che restano vivi grazie

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ MDRDV, <https://www.mvrdv.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen> (ultimo accesso: dicembre 2020).

non solo all'ambiente studiato ad hoc e agli interventi conservativi, ma anche alla loro fruizione da parte delle persone.

Qui, il visitatore è catapultato all'interno di un mosaico di oggetti, esposti secondo un criterio del tutto trasparente, senza filtri, ed è portato a partecipare più attivamente alla visita, a riflettere sul ruolo e sul significato delle opere artistiche che incontra nel percorso e che stimolano la sua curiosità. Tuttavia, il visitatore può scegliere tra avere libertà nella fruizione delle opere, o essere aiutato nella loro lettura, attraverso l'interpretazione di una guida o l'ausilio di altri supporti. Infatti, il primo caso si addice ad un pubblico che ha già una certa familiarità con le opere esposte, e quindi ha facilità a passare da un'epoca ad un'altra, senza provare quel sentimento di disorientamento che invece potrebbe percepire una persona che non possiede una preparazione su tali epoche storiche e tematiche artistiche. La libertà di scegliere è il caposaldo che contraddistingue una visita di questo tipo, cioè il fatto di non essere guidati lungo un percorso già prestabilito, ma di poter esercitare anche dentro ad un museo il "libero arbitrio", optando di essere indirizzati da una voce autorevole oppure di affidarsi alla propria conoscenza e al proprio intuito. È anche vero che qualcuno potrebbe essere sfavorevole a questo criterio di allestimento, sostenendo che la visita ad un'istituzione culturale, se vissuta senza un supporto di qualsiasi tipologia, non significa crescita. Il senso dell'esperienza, una volta compiuta, dovrebbe risiedere nella percezione di una sensazione di arricchimento culturale e conoscitivo. Ciononostante, a questa obiezione si potrebbe replicare che anche le opere stesse stimolano domande, attivano la mente, e incoraggiano ad instaurare un discorso dialettico tra l'individuo e l'opera d'arte o tra l'individuo e sé stesso.

Come l'esperienza del Depot-BVB insegna, questa condizione è possibile qualora si apra un deposito e si mantenga nella sua forma originaria con il suo ordinamento scientifico, privo di didascalie esplicative e disposto in modo da essere adeguato alle attività di conservazione e di ricerca. Così è possibile avere una visione completa sulle circostanze esistenziali di un'opera d'arte: il contenuto che si intreccia con la materialità e il significato che si sovrappone alla fisicità. Mostrando la realtà del deposito senza filtri, si crea la consapevolezza che anche l'arte è mortale e che viene estrapolata dal tempo grazie agli interventi conservativi senza i quali non potrebbe sopravvivere. Alla base di ogni istituzione c'è una sfida per mantenere in vita un patrimonio fragile sottoposto all'azione corrosiva del tempo, ma ricca di narrazioni che giovano all'umanità presente e futura.

Ciononostante, i musei e i musei-depositi sono ugualmente fondamentali. Gli uni accompagnano l'individuo lungo il percorso alla scoperta dei capolavori – che hanno trasformato il modo di fare arte o la visione del mondo o entrambe – attraverso la lettura data

dagli esperti sul campo, il cui lavoro rimane essenziale nel processo di interpretazione e di sviluppo culturale. Gli altri rendono accessibile quella fetta di patrimonio culturale e artistico, studiato o ancora in fase di studio, che fornisce molteplici risorse e un campo aperto di sperimentazione per coinvolgere l'intera società. Questo argomento, delle collezioni come risorse, sarà il tema centrale del capitolo successivo.

In Italia non esiste un'esperienza analoga al deposito-museo per una collezione di carattere artistico. L'unico esempio, che vale comunque la pena citare, si può ritrovare nel Musil, il Museo dell'industria e del lavoro con sede a Rodengo Saiano. Qui la collezione raggruppa diversi settori relativi all'industrializzazione ed è ospitata all'interno di un capannone riadattato. All'ingresso è possibile visitare sia l'esposizione museale tradizionale, con una cernita degli oggetti, sia l'interno del magazzino. Le due collezioni si vedono contemporaneamente grazie ad una grande vetrata che le separa. Il centro è anche dotato di uno spazio soppalcato in cui si svolgono le attività di ricerca e catalogazione dei fondi archivistici²¹⁹. Quest'ultimo rappresenta anche un ottimo esempio per introdurre un argomento che verrà trattato nel capitolo successivo: la riconversione di spazi preesistenti per la creazione di centri di conservazione o nuovi depositi-musei. Tuttavia, dovrà ancora passare del tempo affinché anche nella penisola nascano delle realtà analoghe a quelle nordeuropee.

²¹⁹ G. Toneguzzi, *I depositi: nuove frontiere museali...* cit., pp. 245-246.

3.

LE COLLEZIONI COME RISORSE

*“Iacent nisi pateant”*²²⁰

Secondo la definizione di ICOM i musei sono servizi pubblici orientati alla “società e al suo sviluppo”²²¹. Il presente capitolo si rivolge alla stretta connessione tra società e museo e si propone di coniugare due attuali tendenze della disciplina museologica che, anche se spesso considerate distinte, in realtà viaggiano sullo stesso binario. Si tratta, da un lato dell’accessibilità al patrimonio tramite l’incremento della fruizione delle collezioni, dall’altro, della democratizzazione delle istituzioni attraverso l’inclusione interpretativa e comunicativa. Ambedue le tendenze si riferiscono ad un unico concetto, l’”inclusività”, di cui la ricercatrice Elisa Carrara dà una definizione efficace:

L’idea di inclusività [...] si fonda infatti su una più generale riaffermazione dell’essenza di servizio di museo²²².

A questo proposito, si vuole dimostrare che anche l’accessibilità alle collezioni non esposte può rappresentare uno strumento per ripensare la missione del museo in un’ottica inclusiva e partecipata. Per rendere il museo una realtà aperta e “democratica” è necessario procedere su un duplice livello, puntando al dialogo costruttivo tra professionisti e pubblici, a partire dalla collezione nella sua totalità. Le due questioni andrebbero concepite in maniera univoca e intrinseca, ma la loro applicazione implica un cambio di prospettiva consapevole e studiata. Esse non sono associate da un rapporto causa-effetto, ma l’una può sostenere l’altra nella trasformazione della concezione di museo. La museologa Maria Chiara Ciaccheri – esperta di

²²⁰ “Se non vengono esposti languono” (motto del re Ferdinando IV dipinto sul soffitto del Gran Salone del Real Museo Borbonico, oggi Museo Archeologico Nazionale di Napoli); cfr. B. Benedetti, *Souvenir dai caveaux*, in *Treasure Rooms* (Verona 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, cit. pp. 33-38.

²²¹ Secondo la definizione di ICOM, il museo è “un’istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo; è aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell’umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto” (Statuto ICOM, sez. I, art. 3, Vienna, 2007); cfr. *ICOM Italia*, <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/>; cfr. E. Carrara, *Verso un museo inclusivo: presupposti e prospettive in risposta al cambiamento sociale*, «Il capitale culturale», IX, 2014, pp. 169-188.

²²² E. Carrara, *Verso un museo inclusivo... cit.*, p. 183.

accessibilità museale e *visitor studies* e fondatrice del sito web *Museums for people* – spiega in maniera esaustiva la tendenza attuale della museologia:

La prospettiva, allo stato attuale, parrebbe duplice: da un lato, finalizzata ad ampliare le opportunità di inclusione di quei pubblici capaci di rispecchiare la complessità del reale e, dall'altro, volta a comprendere come il museo stia ampliando le sue finalità, senza per questo snaturarsi rispetto ai suoi scopi originari²²³.

Dunque, la museologia attuale è indirizzata verso una maggiore inclusione, partendo dalla funzione sociale del museo, attraverso la sperimentazione di narrazioni che scardinano gli stereotipi e valorizzano le voci minoritarie rispetto alle narrazioni dominanti, pur senza mettere in crisi il suo valore intrinseco e istituzionale²²⁴.

Il titolo del capitolo, “le collezioni come risorse”, implica che la collezione, esposta o in deposito, racchiude uno straordinario potenziale da diversi punti di vista, sia intesa nei singoli elementi che la compongono sia nella sua totalità. Da un lato, le singole opere o un insieme di opere sono una grande risorsa per sviluppare delle attività con diverse finalità – ricerca, educazione, identità e memoria e creatività – che rendano il museo un luogo dinamico e connesso con la complessità del mondo contemporaneo. Dall'altro la collezione nella sua totalità può essere sfruttata come risorsa per fondare ulteriori poli museali e culturali, anche in condivisione con più istituzioni. Nel corso del capitolo quando si parla di *collezione* si intende quella a deposito, nel senso di *storage*, se non diversamente specificato.

Oggi, l'accessibilità al patrimonio conservato nei depositi generalmente rientra nelle finalità dei musei, talvolta in maniera pratica, ma nella maggior parte dei casi in maniera teorica. La sfida consiste nel perseguire questa finalità pur senza compromettere la funzione principale di tutela e conservazione.

Nei paesi anglosassoni e nordeuropei, la tematica dell'inclusione ha assunto un'importanza considerevole nella ridefinizione delle finalità dei musei già a partire dalla fine degli anni Novanta. D'altro canto, la dilazione del contesto italiano rispetto a questa tematica è dovuta ad alcuni fattori storici e culturali che in seguito si cercherà di esaminare. In generale, la realtà museale italiana non si dimostra ancora sufficientemente *visitor-oriented* per considerare questi aspetti come una priorità.

²²³ M. C. Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 15-28.

²²⁴ *Ibid.*, p. 23.

Nel capitolo precedente si è parlato delle diverse modalità sperimentate a livello internazionale allo scopo di rendere fruibili i depositi museali. A questo punto è necessario fare una distinzione poiché il termine “accessibilità”, riferito alle collezioni, può avere diversi significati. Infatti, da un lato, può indicare l’accesso intellettuale, cioè quando le collezioni sono rese disponibili online, dall’altro, può significare l’accesso reale²²⁵. La presente ricerca si concentra soprattutto sul secondo significato, cioè sulla fruizione diretta del patrimonio da parte dei visitatori, pur senza trascurare l’accessibilità intellettuale che è di primaria importanza. Come si è visto tramite gli esempi, la fruizione visiva della collezione è possibile in diversi modi: dall’accesso digitale ai cataloghi, dai prestiti ad altri enti alle mostre temporanee in situ, dal *visible storage* all’*open storage*. Le ultime due soluzioni, più radicali, richiedono delle risorse e delle condizioni di cui non tutti i musei dispongono. Ciononostante, l’importante non è come si realizza, ma considerare comunque l’accessibilità come un obiettivo da raggiungere.

Rendere fruibili le collezioni comporta indubbiamente una sfida. Consentire l’accesso fisico alle collezioni significa mettersi in gioco, pensando a soluzioni creative per rendere accessibili i propri beni e immaginando un loro impiego nelle attività museali. Nella definizione delle soluzioni è fondamentale capire le esigenze dei visitatori e cercare di cogliere, attraverso dei questionari, sia la loro opinione nei confronti della proposta curatoriale, sia delle idee che possano corroborare i progetti realizzati dal museo. Un paragrafo sarà quindi dedicato alla percezione dei pubblici, che è ancora troppo poco esaminata, nonostante sia il primo passo verso l’incremento dell’inclusione e il miglioramento gestionale, amministrativo e progettuale dell’istituzione.

Come si accennava in precedenza, l’impiego delle collezioni in programmi che esulano dalle attività standard del museo è sperimentato soprattutto nei paesi del mondo anglosassone, “nei quali differenze storiche e sociali hanno comportato la definizione di un’offerta museale più inclusiva e partecipata”²²⁶. In particolar modo il Regno Unito, grazie alle ricerche di importanti museologi, è un paese pioniere nell’ambito della democratizzazione e della trasparenza delle collezioni. Diversi studi inglesi indagano le modalità per rendere le collezioni di ciascuna tipologia di museo accessibili a ciascun tipo di pubblico. Una ricerca del University College London Institute of Archaeology si rivela particolarmente interessante, poiché esamina l’utilizzo delle collezioni coinvolgendo numerosi musei locali di tipologia differente. Il progetto, eseguito nel 2007, ha portato all’elaborazione di un opuscolo di carattere scientifico

²²⁵ S. Keene A. Stevenson, F. Monti, *Collections for people: museums' stored collections as a public resource*, UCL Institute of Archaeology, London, 2008.

²²⁶ E. Carrara, *Verso un museo inclusivo...* cit., p. 171.

dal titolo *Collections for people* che funge da vademecum per associare le collezioni museali alle persone. L'opuscolo, scaricabile online, si propone di dare dei consigli pratici per concretizzare percorsi e attività educative – le *Ideas Collection* – cercando di coniugare quanto più possibile patrimonio e pubblici. Nelle attività proposte, la fruizione non si limita all'accessibilità visiva ma include anche un utilizzo pratico. Molte delle *Ideas*, infatti, sono rivolte a collezioni che consentono una maggiore “vicinanza” del pubblico, essendo slegate dal valore economico. Naturalmente, nel caso dei musei d'arte la questione è diversa.

La museologa Susanne Keene, che ha collaborato al progetto della UCL di Londra, rivela che le collezioni rappresentano un'inesauribile risorsa per ripensarle in maniera creativa, affinché non rimangano silenziose nel presente e in attesa di un impiego nel futuro. La ricerca, intitolata *Fragments of the World*, rivela che, nel mondo anglosassone, l'impiego attivo delle collezioni in programmi di ricerca e di educazione ricopre un ruolo centrale nella museologia contemporanea. Keene prende in considerazione le collezioni di ogni tipologia, soffermandosi in particolar modo su quelle che permettono un utilizzo diretto da parte dei pubblici – come, per esempio, quelle naturalistiche, industriali, di arti applicate e decorative, storiche, etnografiche, musicali ecc. Si tratta dunque di collezioni che detengono un valore capitale e culturale ma che, nella maggior parte dei casi, non possiedono un valore economico rilevante.

D'altra parte, le collezioni d'arte impongono dei limiti più restrittivi nel loro utilizzo, poiché sono unite al valore economico oltre che al valore culturale. Ne consegue una migliore e più approfondita documentazione rispetto ad altre collezioni la cui conoscenza degli oggetti è ancora limitata, come, per esempio, delle raccolte archeologiche o naturalistiche. Il valore economico giustifica, anche se solo in parte, l'aura di maggiore riservatezza che in genere le circonda. Infatti, è facile riscontrare delle limitazioni riguardo agli *storage*: le informazioni su questi sono spesso riservate e, in molti casi, per motivi di sicurezza si tende a non comunicare neppure dove si collocano.

Anche se lo studio condotto da Keene si sofferma in maniera limitata sulle collezioni d'arte, le considerazioni tratte sono interessanti e in un certo senso applicabili anche alle collezioni artistiche, ragion per cui sarà citato diverse volte nel corso del presente capitolo.

3.1 Le modalità di accesso alle collezioni

Le “speciali” condizioni che riguardano le collezioni di carattere artistico non dovrebbero ostacolare la fruizione delle opere d'arte. Di seguito si ripercorrono sinteticamente le modalità

di accesso possibili, considerando anche i vantaggi e gli svantaggi che ciascuna soluzione comporta.

La forma più semplice di accessibilità è quella virtuale o intellettuale, cioè la diffusione in rete possibile grazie ai cataloghi online, alle descrizioni o agli inventari completi. Mentre i cataloghi online – completi o quasi – oggi sono presenti in quasi tutti i siti dei musei, gli inventari completi di solito sono a disposizione solamente del personale museale ma non del pubblico. Oltre alla basilare fruizione online, sarebbe necessario fornire un servizio di informazioni strutturato – tramite la compilazione di un modulo o via e-mail – in cui sia possibile fare richiesta per ottenere celermente le schede di catalogo di alcune opere. Infatti, capita spesso che, visitando il sito internet di un museo, non si trovi un contatto settoriale a cui ci si possa rivolgere o un modulo che si possa compilare per ottenere queste informazioni, cosa che può rendere il processo lungo e complesso.

Una seconda modalità per dare visibilità alle opere in deposito è il prestito ad altre istituzioni in occasione di mostre temporanee, che è già ampiamente messa in pratica. La possibilità di dare in prestito delle opere ad altri enti permette di dare visibilità anche a quelle che non trovano spazio lungo il percorso espositivo. Questa costituisce un'opportunità anche per movimentare le opere che si trovano in deposito. Infatti, il museo, se possiede una collezione molto ampia e fornita, tende a non dare in prestito i capolavori che rappresentano l'istituzione, che è preferibile che rimangano in sede per essere fruibili in loco. Dunque, la scelta potrebbe ricadere su alcune opere che godono di meno visibilità.

Un'altra possibilità è l'allestimento di mostre temporanee con le opere della collezione in deposito. Questa è una soluzione che ogni museo dovrebbe valutare nelle sue attività annuali, perché facilmente realizzabile con le risorse di cui si dispone. Attualmente, essendo molto in voga le mostre incentrate sui capolavori, queste esposizioni sono meno comuni. Infatti, generalmente oggi i musei preferiscono investire su mostre che attirano una grande audience, e quindi chiedere in prestito opere interessanti per un pubblico generico, firmate da artisti universalmente conosciuti in grado di garantire il successo. Purtroppo, non considerare l'opportunità di progettare delle esposizioni temporanee con le opere della propria collezione preclude la possibilità sia di esibire le opere del proprio deposito, sperimentando percorsi espositivi inediti, sia di dimostrarsi un'istituzione dinamica contando sulle proprie risorse.

Un'altra soluzione è la rotazione periodica delle opere nelle sale. Nonostante talvolta possa risultare problematica per la ridotta adattabilità degli ambienti o per il dispendio di risorse per movimentare periodicamente le opere, risulta un'operazione diffusa e messa in pratica da numerose istituzioni.

Più complessa, invece, è la questione che riguarda l'accessibilità reale alla collezione a deposito, intesa come esposizione priva di un apparato comunicativo. Le due modalità, trattate nel capitolo precedente, sono il *visible storage* e l'*open storage*. Tuttavia, le due opzioni non sono prive di problematiche che ora si cercherà di analizzare.

Per quanto riguarda il *visible storage* – cioè la trasposizione di una parte di deposito nelle sale adibite all'esposizione – i problemi toccano diversi ambiti. Innanzitutto, un deposito visibile, affinché sia tradotto in un allestimento ideale per l'esposizione e la sicurezza dei beni, prevede delle risorse finanziarie notevoli, oltre che una certa superficie spaziale in sale apposite o lungo il percorso espositivo. Inoltre, la disposizione non deve essere tale da ostacolare l'attività di ricerca dei professionisti museali e degli studiosi. Infatti, non è raro che l'allestimento, pensato per rendere il deposito visibile al pubblico lungo il percorso museale, comprometta la movimentazione nell'estrarre le opere d'arte dalle griglie o gli oggetti dalle vetrine per consultarli e studiarli da vicino. Questo è il caso, per esempio, della torre vitrea del Musée du quai Branly, dove la forma circolare e la strettezza dei contenitori e delle mensole comporta delle difficoltà nel maneggiare gli oggetti²²⁷. Soprattutto per i *visible storage*, gli allestimenti dovrebbero essere pensati contemporaneamente per essere fruibili visivamente da parte del pubblico e per essere accessibili e consultabili da parte degli studiosi. Un eccellente esempio di *visible storage* progettato ad hoc per tutte le funzioni è quello della collezione di ceramiche del Victoria & Albert Museum, costruito come un lungo corridoio vitreo dotato di scale che consentono di raggiungere agilmente anche le mensole più alte. Lo spazio è visibile dall'esterno ma percorribile al suo interno solo dal personale del museo, cosa che permette ai curatori un raggio libero d'azione. In questo caso, quindi, emerge un giusto equilibrio fra spazio pubblico e riservato, e la visione di beni non è in alcun modo compromessa. Infatti, un ulteriore problema potrebbe essere costituito dal lavoro dei professionisti in un'area semi-pubblica, dove devono potersi muovere con facilità. Infine, la disposizione delle opere o degli oggetti all'interno delle vetrine o mensole dovrebbe essere efficace, poiché, in caso contrario, si correrebbe il rischio che i visitatori la concepiscano come una parte di esposizione mal comunicata. Secondo Susanne Keene, tutte queste problematiche sono risolvibili²²⁸. L'importante, infatti, è pensare e progettare questi spazi dall'inizio per essere adatti al duplice scopo.

D'altra parte, anche l'*open storage*, chiamato altresì *public storage*, presenta alcuni problemi. Infatti, trattandosi di un deposito fisicamente percorribile, lo spazio dovrebbe

²²⁷ M. Loddo, *Storage facilities...* cit., p. 71.

²²⁸ S. Keene, *Fragments of the World...* cit., p. 128.

soddisfare il fondamentale requisito d'idoneità spaziale: la qualità dell'ambiente, la corretta conservazione delle opere e la sicurezza della collezione e dei visitatori. Come si è visto, per motivi di sicurezza, i depositi delle collezioni d'arte raramente sono pensate per accogliere il pubblico. In ogni caso, la collezione non esposta dovrebbe essere sempre fruibile almeno da parte degli studiosi²²⁹. Ciò viene garantito ancora da troppi pochi musei, e generalmente si preferisce fornire agli studiosi le foto in alta definizione delle opere.

L'accessibilità prevede inevitabilmente degli aspetti pratici che devono essere soddisfatti²³⁰. In primo luogo, è essenziale che vi sia un equilibrio tra conservazione e fruizione. La prima, infatti, è la missione principale e non può essere subordinata all'accessibilità. Come afferma l'architetto Tiziana Maffei: "I depositi sono organi vitali, il cuore pulsante dell'attività primaria di conservazione"²³¹. Poi bisognerebbe consentire la movimentazione fisica all'interno del deposito in completa sicurezza, cosa che presuppone che l'ambiente sia progettato ad hoc per accogliere il pubblico. All'interno del deposito, di solito, non è previsto che i visitatori possano muoversi liberamente, a meno che non si tratti di un museo-deposito, progettato a tutti gli effetti per essere l'equivalente di un museo. Quasi sempre la visita ai *public storage* avviene con l'accompagnamento degli esperti. Ciò è raccomandabile non solo per motivi di sicurezza, ma anche affinché la visita acquisti un senso per il pubblico. Infatti, soprattutto nei depositi dei musei d'arte è necessaria l'erogazione di informazioni, attraverso l'ausilio di visite guidate, supporti didascalici, supporti tecnologici o esperienze interattive.

Non tutte le collezioni, intese in senso lato, possono essere fruite in uno dei modi precedentemente descritti. Esse potrebbero essere: troppo preziose, troppo vulnerabili, oppure potrebbero costituire una risorsa utile soltanto per gli specialisti. Alcune opere hanno un materiale costitutivo troppo delicato per essere esposte in maniera permanente al pubblico e alla luce, come per esempio: disegni, stampe, sete e tessuti²³². Altre collezioni includono oggetti ripetitivi utili per la ricerca, ma esporli nella loro totalità non gioverebbe ai visitatori, che potrebbero sentirsi confusi dalla profusione di oggetti. Tra queste si ricordano quelle numismatiche, naturalistiche o archeologiche. Le collezioni artistiche, invece, potrebbero raggruppare una serie di opere fatte dal medesimo artista su un singolo soggetto, dove la

²²⁹ S. Keene, *Managing collections in store*, in *Magasinbygningens fysk og funktion. Museumshojskolen, Soro, Danmark, 18-22 oktober 2004*, Postprint, Nordisk Konservator Forbund, Danmark, 2005.

²³⁰ Ibid., pp. 31-32.

²³¹ T. Maffei, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca: le potenzialità dei depositi museali*, in *Treasure Rooms* (Verona 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, p. 92.

²³² A. M. Visser Travagli, *Elogio dei depositi museali...* cit., p. 10.

ripetizione sarebbe utile allo studio o alla creazione di un percorso espositivo sull'evoluzione personale dell'artista.

Una volta enumerate le modalità di accesso alle collezioni, si possono approfondire gli utilizzi concreti di questo patrimonio che non dovrebbe essere limitato unicamente alla ricerca. Riflettendo sui diversi utilizzi si cerca di coniugare la questione dell'inclusione della società nelle sue molteplici sfaccettature, che punta a fare del museo un luogo inclusivo e creativo, dove chiunque sentendosi accolto può, in parte, contribuire.

3.2 L'utilizzo delle collezioni artistiche come risorse nelle diverse tipologie di musei d'arte

Quando si considerano le possibilità di utilizzo delle collezioni artistiche, è necessario fare una distinzione a seconda della tipologia del museo. I musei d'arte si suddividono in molte realtà differenti. Questo capitolo si focalizza in particolar modo sui musei d'arte moderna e contemporanea, accennando anche ai musei d'arte tradizionale ed etnografica. Questi ultimi rappresentano una peculiarità per le molteplici questioni etiche che li circondano, che necessiterebbero di una lunga trattazione. Tuttavia, nell'ambito della ricerca sono funzionali per riflettere sulla tematica dell'inclusività, essendo tra i primi musei in cui si è ragionato in un'ottica partecipata e si è operato in una logica d'integrazione tra le diverse comunità.

Nei musei d'arte, l'applicazione delle argomentazioni introdotte dalla nuova museologia, dall'ecomuseologia e dalle discipline post-moderne riscontra varie difficoltà. Infatti, i musei di altra tipologia riescono più facilmente a soddisfare l'inclusione dei pubblici, come per esempio: i musei etnografici, spostando la prospettiva dagli occhi degli esperti alla voce delle comunità di riferimento, i musei di storia naturale, introducendo diversi punti di vista offerti da altre discipline, e i musei di storia, riscrivendo le narrazioni con al centro la disparità e i punti di vista minori – taciuti nel corso della storia²³³. I musei d'arte, invece, sono ancora fortemente caratterizzati dal sistema interpretativo e comunicativo *top-down*²³⁴. La ragione della loro dilazione consiste: da un lato, nel timore di una svalutazione della professionalità curatoriale, dall'altro dalla concezione della conoscenza della disciplina storico-artistica come un requisito fondamentale per dare valore alle collezioni²³⁵. Tuttavia, ciò non si può dire di tutte le realtà.

²³³ N. Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 32-33.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid. p. 33.

Questa tendenza a rimanere perlopiù estranei alle novità museologiche post-moderne vale, in primo luogo, per i musei d'arte moderna – definiti in ambito internazionale *Museums of Fine Arts*. In questo caso, la resistenza è dovuta anche ad una propensione dei professionisti museali alla preoccupazione che, diffondendo troppi dettagli sulla propria collezione, il lavoro possa essere sottratto da altri. I musei d'arte contemporanea, invece, tendono ad essere più aperti e ricettivi e a sperimentare soluzioni interpretative e comunicative più inclusive, oltre che a considerare più fluido il ricambio delle opere nei percorsi espositivi. Un'altra differenza tra i musei d'arte moderna e contemporanea risiede anche nella diversa mole delle collezioni: quelle d'arte contemporanea in genere sono più dinamiche rispetto a quelle d'arte moderna. Come afferma in un articolo la curatrice del MoMA di New York, Ann Temkin: “one of the contemporary museum’s secrets is the storage dilemma resulting from the exponential growth of its collections”²³⁶, e aggiunge che questa è una questione che riguarda in particolare i musei d'arte contemporanea rispetto a quelli sull'arte del passato, dove la campagna di acquisti e donazioni di solito è più ridotta.

Il dilemma sulla gestione dei depositi si allaccia immediatamente con la riflessione sul ruolo del curatore in rapporto alle scelte espositive, che Ann Temkin espone in maniera molto chiara. La collaborazione tra conservatore e curatore – che personifica il binomio delle due missioni principali del museo di conservazione e valorizzazione – è essenziale per assicurare il funzionamento del museo e assicurare un rapporto vivo tra collezione permanente e in deposito. Riferendosi alla collezione del MoMA, che per antonomasia delinea *la* storia dell'arte contemporanea, la curatrice espone i caratteri essenziali del suo lavoro, e spiega come la missione odierna del curatore sia cambiato radicalmente rispetto al passato:

The curator choices were canon-defining. Today I believe it is my responsibility to present over time a far wider range of works by canonical artists, as well as to present works who had not previously made the cut but look interesting now. The possibilities for display according to monographic, thematic, chronological, and organizing principles are infinite²³⁷.

La curatrice pone l'accento sulla sua responsabilità di mettere a disposizione del pubblico un numero di opere ben più ampio per restituire un quadro più completo, che esula dal tradizionale percorso sui grandi nomi della storia dell'arte, e di dare spazio alle voci artistiche minoritarie.

²³⁶ A. Temkin, *One of the contemporary museum’s secrets*, «ArtForum», vol. 48, no. 10, summer 2010, pp. 312-313; 380.

²³⁷ *Ibid.*, p. 312.

Inoltre, sottolinea l'importanza di considerare l'infinito ventaglio di possibilità di allestimenti diversi, focalizzandosi ogni volta su un principio significativo differente. E continua affermando che al giorno d'oggi sia indispensabile trasformare i “vast storages that will start to resemble cemeteries nobody visits any longer”²³⁸ in “active storage”²³⁹. Nel mondo contemporaneo l'autorità del curatore è mitigata dalla necessità della società sempre più complessa, che necessita di un accesso più ampio alle collezioni e di una maggiore autonomia di scelta nella lettura dei contenuti. Questa riflessione si collega alla presente oscillazione dell'autorità assoluta del curatore nel giudicare cosa mettere in mostra e cosa lasciare in deposito. Infatti, nella contemporaneità, la proposta di un unico punto di vista soggettivo potrebbe risultare, in un certo senso, anacronistica. Questa tematica riguarda tutte le tipologie di musei d'arte, ma si rivela preponderante nei musei d'arte contemporanea e urgente nelle raccolte d'arte etnografica.

Il cambiamento dovrebbe partire dalla riflessione sulle radici del museo, che è stato per troppo tempo legato ad una visione univoca, rappresentando lo specchio di una cultura occidentale bianca, borghese, maschile, imperialista, eterosessuale e sostanzialmente rigida e statica. Riconoscendo i segnali di questo retaggio culturale, in alcuni casi ancora sottilmente percettibili, è necessario fare dei cambiamenti su molti piani: “nelle pratiche curatoriali, nella politica di acquisizioni, nell'esposizione, nelle attività, nei comportamenti del personale e del direttivo, così come nelle attrezzature, nei programmi e negli eventi”²⁴⁰. Il museo di oggi ha il compito di superare definitivamente questo modello obsoleto e farsi portavoce della diversità della società in cui viviamo. Il museo dovrebbe mettere in luce le differenze e l'eterogeneità della nostra società, ragionare sulla base di questa diversità e rivolgersi alla totalità della società, e non a poche, ristrette, comunità. Dunque, la chiave si ritrova non soltanto nei pubblici ma nella società tutta, che il museo deve cercare di coinvolgere, proponendosi come luogo di scambio di opinioni e di dialogo costruttivo per un futuro migliore. Sotto la guida di un entourage di esperti in diverse discipline, anche le collezioni artistiche possono diventare il centro di riflessioni che collegano il passato alla contemporaneità e che includono i pubblici nella creazione di valore culturale.

Soprattutto nei musei d'arte moderna, come afferma la ricercatrice Elisa Carrara, la comunicazione museale:

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ E. Hooper-Greenhill, R. Sandell, T. Moussouri, H. O'Riain, *Museums and Social inclusion, The GLLAM Report*, University of Leicester, October 2000.

Avviene attraverso la predisposizione di didascalie, guide, cataloghi, ma anche attraverso le stesse scelte di ordinamento ed espositive, in modo spesso inconsapevole poiché influenzato da prassi e regole ormai percepite come naturali e, sovente, effettivamente condivise con il (ristretto) pubblico tradizionale, in possesso dei codici interpretativi e di visione adeguati²⁴¹.

Per superare l'orientamento spesso univoco della comunicazione museale, bisognerebbe ripartire dal presupposto che le collezioni nella loro interezza forniscono del materiale eccellente per dialogare e coinvolgere il pubblico in attività ed esperienze creative e educative. Nella visione proposta da Susanne Keene, le attività che si possono svolgere, prendendo come punto di partenza le collezioni che non sono già integrate in un determinato percorso, riguardano i seguenti ambiti: ricerca, educazione, memoria e identità, creatività e diletto²⁴².

Dunque, lo spazio del deposito rivela la possibilità di guardare alle opere da diverse prospettive, plasmando una più libera concezione dell'arte, che non sia dettata da nessuna interpretazione prestabilita, e le possibilità di un "utilizzo" costruttivo e formativo offerte da essa. In questo "percorso" non può comunque mancare la guida degli esperti che, grazie alle loro conoscenze unite alla metodologia, possono indirizzare i visitatori allo sviluppo del pensiero critico. Proprio le esperienze inclusive, che coinvolgono e coniugano in maniera attiva le persone con gli oggetti artistici della collezione, sono il fulcro di questo capitolo.

Il valore delle collezioni come risorse nasce proprio in virtù del potenziale narrativo degli oggetti artistici, che può essere incentrato su diversi aspetti: la storia, la tecnica, la biografia dell'autore e le ragioni di appartenenza ad una determinata collezione. Un oggetto artistico offre svariate possibilità di racconto, possibili grazie al suo naturale potenziale polisemico²⁴³. In seguito, si indagheranno le possibilità di utilizzo di queste collezioni, affinché siano concepite come materiale vivo che offra spunti di riflessione e di attività coinvolgenti. Mentre le opere della collezione permanente sono inserite all'interno di programmi didattici e educativi, le collezioni in deposito raramente sono coinvolte in progetti orientati al pubblico ma sono destinate, nel migliore dei casi, alla movimentazione e alla ricerca, altrimenti alla staticità, soprattutto se si tratta di opere di "seconda o terza scelta". La concezione dovrebbe capovolgersi, e dovrebbe essere un'opinione ormai condivisa che la collezione a deposito legittima l'esistenza della "punta di diamante". Infatti, se nella collezione permanente si trovano le opere più significative è grazie al lavoro di ricerca condotto sulla totalità della collezione.

²⁴¹ E. Carrara, *Verso un museo inclusivo...* cit., p. 177.

²⁴² S. Keene, *Fragments of the World...* cit., p. 8.

²⁴³ M. C. Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali...* cit., p. 23.

Proprio per il fatto che, anche se raramente, si tratta opere poco studiate, esse potrebbero costituire il materiale ideale per la sperimentazione di attività diverse, con lo scopo di avvicinare i pubblici alla collezione e, di conseguenza, accorciare la distanza tra museo e società. Fortunatamente, è possibile osservare dei segnali di questo cambiamento. Infatti, come scrive l'architetto Tiziana Maffei: “La visita del museo tradizionale sempre più spesso si accompagna alla possibilità di accedere a spazi organizzati e razionali dove la soggettività curatoriale dell'esposizione permanente lascia spazio a una diversa esperienza culturale”²⁴⁴. Le collezioni del deposito sono un terreno fertile su cui è possibile progettare attività inclusive, che coinvolgano il pubblico nell'attribuzione di significati, in un processo guidato dai professionisti ma non dominato dall'alto. Tale missione non si sovrapporrebbe al lavoro dei curatori che, al contrario, potrebbero mettersi alla prova e arricchirsi nella sfida di creare dialoghi e percorsi inclusivi rivolti a tutti i tipi di pubblici.

3.2.1 La ricerca

Il primo, inconfutabile, “utilizzo” delle collezioni a deposito consiste nell'attività di ricerca, che è il principale motivo di mantenimento e di crescita delle collezioni²⁴⁵. L'attività di ricerca scandisce la vita dei musei, visto che “nei depositi gli studiosi fanno di solito le scoperte più nuove e interessanti”²⁴⁶. Infatti, come afferma Mottola Molfino nell'*Elogio ai depositi*: “se non ci fossero in museo opere di seconda o di terza scelta, non si saprebbe nemmeno quali sono quelle di prima scelta”²⁴⁷. L'identità del museo e il valore della sua collezione sono associati alla scoperta e alla conoscenza delle opere che giacciono in questi ambienti. Grazie alla ricerca, molte opere d'arte o oggetti ritenuti poco interessanti sono stati attribuiti ad artisti importanti, aumentando esponenzialmente il valore della collezione. Ecco perché vendere le opere d'arte costituisce sempre un grande rischio: può capitare che un giorno, anche grazie all'evoluzione tecnologica dei mezzi di analisi, si rivelino un tesoro.

Sovente, i direttori e i curatori dei musei “tengono inaccessibili i depositi, per l'inconfessabile desiderio di riservarli alle proprie ricerche e scoperte”²⁴⁸. Ecco perché anche agli stessi ricercatori indipendenti può risultare complicato accedere alle opere non esposte, soprattutto nel sistema museale italiano, dove sono necessari contorti iter burocratici che

²⁴⁴ T. Maffei, *L'essenziale è invisibile agli occhi...* cit., p. 93.

²⁴⁵ S. Keene, *Fragments of the World...* cit., pp. 45-46.

²⁴⁶ A. Mottola Molfino, *Elogio dei depositi. Un aggiornamento...* cit., 87.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

possono durare anche alcuni mesi. Capita anche che, come nel caso dei musei archeologici, l'inventariazione delle opere risulti incompleta o sommaria, e dunque si faccia fatica ad avere un'idea complessiva e specifica delle opere che vi sono contenute.

Anche l'attività di ricerca dovrebbe essere pensata in un'ottica più inclusiva, tralasciando quella propensione individualistica che, talvolta, caratterizza le istituzioni. Innanzitutto, bisognerebbe considerare che le partnership hanno molti vantaggi per la crescita culturale, ripensando l'attività in una logica di collaborazione con altre istituzioni – come altri musei, università, archivi e accademie. Le opere in deposito potrebbero essere tante tesi che attendono di essere scritte. I progetti sviluppati grazie alla cooperazione con queste istituzioni educative potrebbero portare un aumento dell'attività di ricerca sulle collezioni favorendone la conoscenza, con il conseguente incremento dell'attività divulgativa, dando così avvio ad un circolo virtuoso. Oltre che a un vantaggio per il museo, la collaborazione tra musei e università porterebbe un notevole beneficio agli studenti dei corsi specialistici. Infatti, in questo modo, gli insegnanti di storia dell'arte e di museologia, che solitamente hanno un'impostazione puramente teorica, potrebbero integrare quest'ultima con la pratica, in modo tale da permettere agli studenti di sviluppare delle competenze empiriche sul campo in linea con i *museum studies* che si sono sviluppati nel mondo anglosassone. Oltre alla ricerca diretta sul materiale e allo sviluppo conoscitivo di alcune opere ancora poco studiate, l'accesso degli studenti universitari ai depositi e agli archivi dei musei sarebbe importante per lo sviluppo espressivo del pensiero critico. Al di là di esclusivi centri di ricerca, i depositi potrebbero trasformarsi in luoghi vivi dove le nuove generazioni, che intendono perseguire gli studi artistici, storico-artistici, museologici e di restauro, possono effettivamente fruire del patrimonio e avere un approccio diretto con esso, acquisendo competenze utili alla crescita professionale.

La nuova realtà del deposito condiviso, o centralizzato, costituisce uno spazio privilegiato per operare nell'ottica collaborativa, dal momento che concentra in uno stesso luogo diverse collezioni – come nei casi del CCNL, del Vejle, o del Glasgow Museums Research Center. Qui è più facile avere una visione completa su un certo periodo storico, su una certa tematica e sul patrimonio complessivo connesso a un determinato territorio. Inoltre, questi luoghi sono pensati per tenere convegni internazionali per gli specialisti conservatori, restauratori e storici dell'arte, a diretto contatto con i beni artistici in esso conservati.

La valenza sociale della ricerca risiede anche nella possibilità di cambiare prospettiva su diverse tematiche grazie, ad esempio, alla scoperta di quell'arte che non ha scritto la storia. A questo proposito si fa riferimento alla metà femminile, ma si potrebbero fare molteplici esempi di artisti cui il mondo dell'arte, fino a qualche decennio fa, era inaccessibile. Come è risaputo,

le artiste donne hanno sempre ricoperto un ruolo di secondo piano nella storia dell'arte perché ostacolate a intraprendere la carriera artistica, o perché non valutate al pari di un artista uomo. Come è emerso dall'approfondimento sulla realtà veneziana della Galleria Internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, un'istituzione autorevole come la Biennale di Venezia, in cui si affermavano le personalità artistiche e i movimenti artistici dominanti, era restio ad accogliere le artiste donne²⁴⁹. Quindi, inevitabilmente, la produzione artistica al femminile che ha varcato la soglia dei musei è molto scarsa. In questo panorama, ancora più desolante è lo scarso interesse che la critica le ha dedicato e le dedica tutt'ora. Nei musei d'arte tradizionale, solitamente, le opere esposte di artiste donne, quando ci sono, si contano sulle dita della mano. Basti pensare alle gallerie d'arte tradizionale più famose, in cui dominano i nomi dei grandi artisti uomini.

A questo proposito, degna di nota è l'operazione di "Advancing Women Artist" (AWA)²⁵⁰, un'organizzazione statunitense no-profit con sede a Firenze, la cui missione è scoprire, valorizzare e restaurare le opere d'arte di artiste di ogni epoca e corrente artistica, spesso dimenticate o relegate nei depositi fiorentini, talvolta in misere condizioni. Il progetto è stato fondato nel 2009 dall'americana filantropa Jane Fortune, venuta a mancare nel 2018. Linda Falcone, successivamente passata alla direzione dell'associazione, in un articolo spiega: "I started going into museum storages and attics and checking what was actually there, what works by women. It was something that had never been done before because no one had ever before asked the question, *where are the women?*"²⁵¹. AWA ha fatto luce sulla metà dimenticata della storia dell'arte, individuando circa duemila opere che si trovavano in scarse condizioni conservative nei depositi dei musei statali o nelle chiese. L'organizzazione è rimasta operativa per molti anni e ha terminato la sua attività alla fine del 2020. Ciononostante, i risultati ottenuti nel corso degli anni sono stati notevoli: una settantina di opere, che coprono un arco di tempo di cinque secoli tra il XVI e il XX, sono state restaurate²⁵². Linda Falcone racconta che il progetto ha avuto un grande successo a livello sociale poiché, finalmente, i musei hanno cominciato a valorizzare la parte femminile della loro collezione²⁵³.

²⁴⁹ Intervista a Elisabetta Barisoni, responsabile di Ca' Pesaro- Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, 30 novembre 2020.

²⁵⁰ *Advancing Women Artists*, <http://advancingwomenartists.org/news-it/special-events-it/works-by-women-out-of-storage-it> (ultimo accesso: gennaio 2021).

²⁵¹ S. Poggioli, *'Where Are The Women?': Uncovering The Lost Works Of Female Renaissance Artists*, National Public Radio, 2 gennaio 2021, <https://www.npr.org/2021/01/02/951479764/where-are-the-women-uncovering-the-lost-works-of-female-renaissance-artists>.

²⁵² L. Falcone, *Advancing Women Artists announces its closure*, *The Florentine*, 3 dicembre 2020, <https://www.theflorentine.net/2020/12/03/advancing-women-artists-announces-closure/>.

²⁵³ S. Poggioli, *'Where Are The Women?'*... cit.

Questa missione ha dato un notevole impulso alla valorizzazione delle opere al femminile, destando l'attenzione dei direttori e dei curatori – oltre che dell'opinione pubblica – che hanno cominciato a rendersi conto di quella parte di collezione caduta per molto tempo nell'oblio.

Quello citato è uno straordinario esempio di ricerca che può essere condotta all'interno dei depositi, per riscoprire quell'arte che, trascurata dalla critica storico-artistica, era destinata a corroborare le collezioni museali nei depositi e perlopiù a rimanerci. Questo è un esempio per sottolineare che, attraverso l'attività di ricerca, è possibile far affiorare la parte di patrimonio prodotto da quella grande parte di società tenuta al margine del mondo artistico. Pertanto, non ci si riferisce solamente alle artiste donne, ma anche a tutti quegli artisti non considerati dalla società, bianca e patriarcale, dominante fino alla fine del XX secolo. L'attività di ricerca che procede in direzione dell'inclusività è importante perché ha una forte valenza sociale.

3.2.2 L'educazione e la didattica

“Historically one of the prime purposes of art has been to teach, even if “teaching” is not the goal of much art displayed museums, we still learn plenty looking at it, in addition to the pleasure it provides”²⁵⁴.

L'arte, di ogni epoca e tipologia, rappresenta un collante tra le discipline, e quindi può essere introdotta per riflettere su innumerevoli tematiche espresse dalle opere stesse. La materia artistica rappresenta un trampolino per tuffarsi nella complessità del mondo, e uno straordinario strumento per decifrarlo e comprenderlo. L'arte, infatti, è come una bussola che consente di orientarsi in un universo caotico e nella totalità dell'espressione umana.

Le collezioni non esposte rappresentano una grande risorsa anche per le attività educative e didattiche al pari delle collezioni permanenti, ma con modalità e finalità differenti.

Come si è accennato nel primo capitolo, agli albori del museo la missione principale è educare la popolazione ai valori civici e morali, oltre che fornire un'evasione dalla realtà quotidiana. Per affrontare la tematica dell'educazione è necessario aprire una parentesi sullo sviluppo della comunicazione museale nelle teorie educative post-moderne, per poi trasporlo sul piano della didattica incentrata sulla collezione. Negli anni Novanta, i pionieri dei nuovi studi sulla comunicazione museale, Eilean Hooper-Greenhill e George E. Hein, cominciano a svolgere le ricerche insistendo sulla partecipazione attiva del visitatore nel processo di

²⁵⁴ D. Rice, P. Yenawine, *A conversation on Object-Centered Learning in Art Museums*, «Curator», 45/4, October 2002, pp. 289-301.

costruzione del significato, attraverso un approccio di tipo costruttivista che si fonda sullo scambio reciproco di conoscenze²⁵⁵. Per la prima volta l'ago della bilancia si sposta dal curatore alla figura del visitatore, che diventa il centro della missione museale. Di conseguenza, il nuovo approccio allude ad un ridimensionamento della figura del curatore professionista.

Hooper-Greenhill in un saggio, parlando del modo di porsi del museo modernista – modello che perdura a lungo nell'immaginario comune, e che è cambiato solo nell'ultimo quarto del XX secolo – afferma: “Il suo obiettivo in termini di comunicazione è di illustrare e istruire. [...] Così, nelle gallerie d'arte, i dipinti sono disposti e raggruppati in modo da rappresentare la “storia dell'arte”. In altri termini, l'obiettivo educativo del museo è la trasmissione ai visitatori di informazioni storico-artistiche”²⁵⁶. Il modello educativo su cui si basa questo tipo di museo sottende un processo lineare di trasferimento dell'informazione, ossia da una fonte autorevole a un visitatore impreparato, attraverso una modalità identifica²⁵⁷. Qui il curatore, in qualità di esperto della collezione e della tematica della mostra, si rivolge ad un interlocutore che viene comunemente inteso come “grande pubblico”: un pubblico di massa indistinto, fatto di individui disinformati che recepiscono il messaggio tutti allo stesso modo. Questo modello educativo, che si riflette in un'impostazione accademica dell'allestimento, non si riferisce solo ai musei del passato, ma viene ancora adottato da alcune realtà museali. Di solito, le istituzioni che lo adottano non sono interessate a condurre una ricerca sul pubblico per comprendere se la strategia comunicativa è efficace o meno. In questo caso, “Il processo di comunicazione è a senso unico [...] esclude di fatto il visitatore”²⁵⁸. Questo approccio viene quindi rovesciato negli anni Settanta, quando si introduce il concetto di “pubblico attivo”, con la diffusione dei questionari e dei sondaggi sui visitatori. Nell'era post-moderna, con l'emergere di nuove prospettive, la voce del curatore perde autorevolezza e centralità e “voci un tempo ridotte al silenzio tornano ad essere ascoltate, e nuove identità culturali emergono dalle vestigia del passato”²⁵⁹. La narrazione inizia ad essere il mezzo comunicativo dominante, fino a evolvere nello *storytelling* del presente.

Il campo d'azione della didattica di solito si limita alla collezione permanente e non interessa la parte di collezione non esposta. Tuttavia, anche la collezione in deposito può essere impiegata nell'elaborazione di programmi educativi molto fruttuosi, che possono rivelarsi una

²⁵⁵ M. C. Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali...* cit., p. 17.

²⁵⁶ E. Hooper-Greenhill, *L'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 2000, pp. 1-39.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid., p. 15.

²⁵⁹ Ibid., p. 17.

sfida ancora maggiore, poiché il deposito costituisce uno spazio razionale privo di una cornice narrativa e interpretativa precostituita. Il deposito può dunque favorire la creatività sul piano della formazione, per cui possono essere pensate delle attività o dei percorsi adatti a qualsiasi tipo di pubblico. Qui, infatti, attraverso dei progetti ben strutturati è possibile mettere in pratica l'”interpretazione” “come processo attivo di creazione di significato, dove ognuno mette sul campo le sue personali strategie interpretative, e dove le conoscenze preesistenti e il retroscena storico e culturale giocano un ruolo cruciale nell’attribuzione di questo stesso significato”²⁶⁰.

Di seguito, sinteticamente si ripercorrono i diversi approcci contemporanei predominanti, riportati anche nel testo di Susanne Keene²⁶¹. La prima forma – che può identificarsi con quella tradizionale – è l’insegnamento diretto, che consiste nella formula nota che sottende: da un lato, la persona discente come un “vaso da riempire” – un destinatario dall’atteggiamento passivo – dall’altro l’educatore come figura colta e autorevole. In questa modalità d’insegnamento, che è chiamato anche approccio comportamentista, l’ago della bilancia è puntato sull’insegnamento, dal momento che la materia di studio è strutturata in modo tale da essere assimilata dagli studenti²⁶². È sottinteso che in questa struttura didattica il messaggio dev’essere recepito allo stesso modo da qualsiasi ricevente.

La seconda tipologia, chiamata costruttivista, è incentrata sulla persona che apprende, e si può esprimere attraverso la formula del “faccio e dunque imparo”. Qui il focus si sposta dall’insegnamento all’apprendimento. Tuttavia, entrambi questi metodi presentano dei problemi: il primo implica che il discente abbia l’atteggiamento di un ricevente passivo, mentre il secondo prevede che il discente faccia affidamento soltanto sulle sue conoscenze pregresse – cosa che impedisce una vera crescita se non si hanno le basi su cui costruire nuova conoscenza. In questo secondo caso, senza la trasmissione di nuove nozioni e metodi, l’esperienza non sarebbe proficua, poiché tutto ciò che il discente “impara” si ferma a ciò che già conosce. I costruttivisti, quindi, riconoscono la situazione di svantaggio che potrebbe crearsi per alcuni individui che non hanno una preparazione tale da potersi orientare nel confronto con specifici soggetti e tematiche.

Esiste anche un approccio educativo che combina i due precedenti: il cosiddetto metodo collaborativo. Qui, docenti e discenti collaborano insieme per raggiungere un obiettivo comune. Imparare, come sostiene Keene, è “un processo attivo e continuo di costruzione di significati

²⁶⁰ Ibid., p. 25.

²⁶¹ S. Keene, *Fragments of the World...* cit. pp. 66-68.

²⁶² G. Hein, *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1998, pp. 19-21.

personali, sia individuali che sociali”²⁶³. Il piano sociale è molto importante per la teoria collaborativa perché sostiene l’esistenza di una “comunità interpretativa”.

Recentemente si è aggiunto un ulteriore approccio, basato sul *problem-solving*. Quest’ultimo è un metodo di tipo costruttivista imperniato sul discente, al quale viene proposto un problema che riflette la vita reale, per giungere a ragionare su un particolare oggetto o tematica. Qui il discente ha la possibilità di scegliere, confrontare le proprie interpretazioni con quelle degli esperti e formulare la sua opinione. Ciò conduce alla creazione di nuove narrazioni, che potrebbero essere frammentarie e incomplete, ma che portano a verificarne la validità, attraverso il confronto delle opinioni delle diverse comunità interpretative²⁶⁴. Un esempio concreto potrebbe essere un progetto dove i partecipanti devono costruire una narrazione attorno alle opere della collezione, a partire dagli oggetti stessi e dalla loro documentazione, e mettere in pratica quello che hanno appreso dalla parte teorica del corso²⁶⁵. Per adottare l’approccio del *problem-solving*, ai visitatori devono essere forniti gli strumenti, che comprendono anche opinioni contrastanti tra specialisti e interpretazioni differenti, dalle quali essi possono trarre le loro personali conclusioni. Come scrive Hooper-Greenhill:

Scoprire i modi in cui si possono osservare e interpretare gli oggetti, giudicare i dettagli stilistici o mettere a confronto due dipinti: tutto questo dischiude nuove opportunità di sviluppo del pensiero deduttivo e della capacità di fare distinzioni, oltre a stimolare interessi del visitatore²⁶⁶.

Questo approccio educativo, ideale per coniugare nelle stesse attività ricerca e formazione, potrebbe essere adattato per diversi tipi di pubblico.

Keene sostiene che il processo educativo nei musei potrebbe essere contemporaneamente interattivo, costruttivista e collaborativo, facendo riferimento a tutte le tipologie di collezioni. Per quelle di tipo artistico sono possibili attività di carattere principalmente intellettuale. Trasporre i principi del museo esperienziale e narrativo – che coinvolge da un punto di vista sia pratico che intellettuale – nell’ambito delle collezioni a deposito, potrebbe dare interessanti risultati. Tuttavia, adottando l’approccio del *problem-solving*, le nuove narrative potrebbero risultare meno complete e costituire “il prodotto complesso di più narrative, piuttosto che una storia compiuta”²⁶⁷. Dunque, una volta compiuto il processo educativo e creativo, è necessario

²⁶³ S. Keene, *Fragments of the World...* cit, p. 67.

²⁶⁴ E. Hooper-Greenhill, *L’evoluzione dei modelli comunicativi...* cit., p. 37.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

verificare la validità dei risultati assieme agli esperti che mettono a confronto il prodotto delle diverse comunità interpretative.

Gli approcci descritti insegnano che il punto di partenza, affinché l'esperienza educativa sia realmente efficace, è ragionare in un'ottica interdisciplinare con la creazione di un'equipe di esperti in vari settori. Come afferma Tiziana Maffei, riassumendo l'essenziale in poche righe, bisogna sottolineare la straordinaria: "opportunità d'innesto di un sistema interdisciplinare e interistituzionale, di ricerca e produzione di contenuti, per rendere possibile contestualmente la valorizzazione della memoria stratificata del deposito"²⁶⁸.

I più recenti metodi educativi museali prevedono la realizzazione di narrazioni che cominciano dagli stessi visitatori. Sono sempre più numerosi i progetti che sperimentano l'approccio della narrazione "dal basso", cioè a partire dal pubblico, da una specifica comunità o dal confronto tra queste. Per esempio, alcuni musei d'arte etnografica si sono rivolti a un gruppo di migranti, con lo scopo principale di attuare un progetto di inclusione sociale, ma anche di offrire una visione più autentica e veritiera degli oggetti artistici. Infatti, se raccontati da voci che rappresentano una determinata cultura, gli oggetti possono parlare in maniera più autentica. Un ottimo esempio è il progetto *Peopling of London*²⁶⁹, dove diverse comunità culturali che vivono a Londra, sono chiamate a collaborare nella creazione di una mostra la cui finalità consiste nella dimostrazione delle radici antiche dell'eterogeneità della popolazione londinese e nella sua valorizzazione²⁷⁰.

Per mettere in pratica questo tipo di progetti bisogna educare all'inclusività anche i professionisti museali. A questo proposito, in Italia è stato realizzato un progetto degno di nota, dal titolo *Patrimonio culturale e integrazione*, che ha coinvolto partecipanti provenienti da diverse istituzioni culturali²⁷¹.

Guardando alle esperienze nei musei d'arte, degno di nota è il progetto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Questo prevede, nella narrazione di alcune opere d'arte raffiguranti la realtà cittadina del passato, l'inclusione degli stessi cittadini, dotando così le opere di una voce autentica. La sua elaborazione è avvenuta con una riflessione sulla didascalia, cioè il primo strumento che esplicita la comunicazione museale. La realizzazione del percorso espositivo corredato dalla didascalia è forse la più complessa e controversa missione del museo,

²⁶⁸ T. Maffei, *L'essenziale è invisibile agli occhi...* cit., p. 91.

²⁶⁹ N. Merriman, *The Peopling of London Project*, in *Museums and their communities*, edited by S. Watson, London & New York, Routledge, pp. 335-357.

²⁷⁰ Ibid., pp. 37-38.

²⁷¹ Al progetto è seguita la pubblicazione di: *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, a cura di S. Bodo, S. Cantù, S. Mascheroni, Quaderni ISMU 1/2007, Fondazione Ismu, Milano, 2007.

poiché esso dev'essere allo stesso tempo: scientifico, giusto, egualitario, inclusivo. La progettazione di un apparato didascalico o di un altro sistema comunicativo, dedicato alle opere in deposito, potrebbe implicare degli interessanti progetti trasversali che fungano da trait d'union tra l'educazione, la collaborazione e l'interattività.

L'assenza della didascalia è la principale differenza che intercorre tra collezione permanente e collezione a deposito. Le opere all'interno dello *storage* o del *visible storage* sono contraddistinte soltanto dal cartellino che ne indica il numero d'inventario. È lecito quindi chiedersi quale beneficio possano trarre i visitatori nel vedere degli oggetti o opere d'arte privi di un apparato didascalico dato che, come scrive il museologo Andrea Witcomb, "Objects are understood to be mute, unless they are interpreted"²⁷².

A questo proposito, si torna a fare riferimento al Van Abbemuseum di Eindhoven, che ha proposto un metodo molto innovativo per rendere il visitatore partecipe della mostra, fino a quasi immedesimarlo nel ruolo del curatore, dandogli la possibilità di scegliere un'opera da esporre nel museo. L'opera viene poi corredata dalla didascalia scritta dal visitatore stesso, che riporta la ragione per cui l'ha scelta²⁷³. Un altro progetto, svoltosi contemporaneamente a quest'ultimo, include gli artisti nella ridefinizione dell'assetto espositivo del percorso museale. Le diverse esperienze introdotte dal museo olandese sono emblematiche perché "la disposizione degli oggetti e i materiali interpretativi sono costantemente sottoposti a revisioni in funzione di una maggiore rilevanza sociale, cosa che mette in luce come il contesto museale e la storia dell'arte abbiano un ruolo nell'attribuire e/o trascurare dei significati non assoluti, ma relativi"²⁷⁴.

Costruire dei percorsi interattivi, partecipativi ed esperienziali è la ricetta essenziale per includere i pubblici. A questo proposito, i depositi rappresentano un campo di sperimentazione ideale molto più dei percorsi museali che, invece, sono il frutto della ricerca scientifica condotta dai curatori e dai professionisti. Secondo uno dei maggiori precursori della disciplina interpretativa, Freeman Tilden, l'interpretazione consiste in un'"attività educativa il cui scopo è rivelare i messaggi e le relazioni attraverso l'uso di oggetti originali, attraverso esperienza diretta e strumenti illustrativi"²⁷⁵. Attraverso l'esperienza del deposito le persone, guidate dagli esperti, potrebbero essere stimolate a rimanere intellettualmente presenti e attive. Dunque, il

²⁷² A. Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, New York, Routledge, 2003, p. 86.

²⁷³ Cfr. pp. 52-53.

²⁷⁴ N. Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei...* cit., pp. 33-34.

²⁷⁵ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage: Principles and Practises for Visitors Services in Parks, Museums and Historic Places*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2008.

deposito potrebbe costituire il terreno fertile sul quale sperimentare delle attività educative e didattiche alternative, che includano la partecipazione intellettuale delle persone.

3.2.3 La memoria e l'identità

“Proprio in quanto luogo di riconoscimento pubblico della memoria e di costruzione identitaria, il museo viene chiamato a rinnovarsi mettendo la propria identità culturale a servizio di un'idea diversa di società”²⁷⁶.

La memoria costituisce un ambito delicato quando si parla di musei, dal momento che essi hanno una grande responsabilità nel processo di convalida del passato, attraverso la rielaborazione della memoria e la sua restituzione tramite l'azione interpretativa. I musei hanno un ruolo fondamentale poiché, attraverso le loro scelte, plasmano le idee del presente. I musei sono la voce della memoria e i depositi la sua stratificazione. Infatti, per loro natura, i depositi sono luoghi in cui viene conservata la memoria. Come scrive Susanne Keene: “Museums have two personae, the exhibit and the store: communication and collection: as it were, voice and memory. Both play a vital role”²⁷⁷.

Tutti i musei, in maniera più o meno evidente, sono espressione di una memoria collettiva. Nel caso dei musei d'arte, il discorso sulla memoria e sull'identità riguarda soprattutto le collezioni d'arte tradizionale, che hanno un forte legame con il territorio che le circonda. La memoria rimane viva attraverso la visione, resa possibile grazie all'esposizione e alla comunicazione. Quando si tratta di opere d'arte strettamente legate ad una comunità, la voce delle persone può giocare un ruolo straordinario nell'interpretazione di esse.

Pertanto, la relazione tra il museo e la memoria è duplice: da un lato, il museo è il deposito della memoria, poiché svolge le funzioni di classificazione e conservazione di essa, dall'altro è la voce, poiché ha un ruolo attivo nel costruire o plasmare l'identità dei visitatori.

L'approfondimento dell'argomentazione relativa alla dipendenza dei significati collettivi dalle comunità interpretative è stato approfondito in particolare dalla museologa Hooper-Greenhill. Le comunità interpretanti sono in realtà un concetto fluido. A questo proposito, il concetto di “comunità” è centrale all'interno del dibattito sulla forma che dovrebbe avere il museo nell'era contemporanea, su cui i museologi si stanno interrogando. La “comunità” può essere intesa attraverso due prospettive differenti: sia come interlocutrice del museo, sia come

²⁷⁶ E. Carraro, *Verso un museo inclusivo...* cit., p. 175.

²⁷⁷ S. Keene, *Fragments of the World...* p. 87.

protagonista nella formazione della conoscenza. Per quanto riguarda il primo punto, la soluzione ideale è che il museo, assunta la consapevolezza della molteplicità e fluidità delle comunità interpretanti, si riferisca alla società intera. In passato, il concetto di comunità è stato utilizzato anche in senso politico come opposto al concetto di cultura dominante, nel senso di democrazia radicale²⁷⁸.

Nel piano concreto del coinvolgimento delle comunità nel processo di creazione della conoscenza, è fondamentale che il progetto sia strutturato sulla base di un'esperienza collaborativa, in cui la memoria collettiva delle comunità sia, attraverso la guida di diversi curatori ed esperti in varie discipline, ricostruita e assemblata per costruire un insieme. La pluralità di voci dovrebbe riguardare sia i partecipanti sia gli esperti. Infatti, le esperienze personali e soggettive di un individuo, appartenente a certa comunità, hanno significato soltanto se confrontate con quelle di altri individui per creare un flusso che dal soggettivo scorre verso l'oggettivo, e quindi verso l'universale. Questo perché la sola esperienza oggettiva, realizzata dall'incontro e dall'assemblaggio di tante esperienze soggettive, può condurre alla conoscenza collettiva. Il museo ha il compito di veicolare questa conoscenza e memoria universale, che ha valore perché condivisa dalla collettività. La memoria del singolo non rappresenta che un tassello, utile a costruire quel palazzo della memoria che è il museo.

Le istituzioni museali hanno un ruolo fondamentale nel mantenimento della memoria collettiva. Dunque, il museo contemporaneo dovrebbe agire nella società coinvolgendo le comunità interpretative che, assieme ad una comunità di curatori ed esperti in diverse discipline, definiscano un dialogo interdisciplinare, al fine di comprendere la complessità della società odierna e creare percorsi inclusivi. Questo processo dovrebbe assumere come punto di partenza le collezioni delle espressioni artistiche e culturali umane e la loro documentazione. Tuttavia, al giorno d'oggi, sono ancora pochi i musei che si avvalgono della pluralità di voci nella trasmissione dei contenuti della propria collezione.

Al concetto di comunità si affianca quello di "identità". La museologa Nicole Moolhuijsen afferma che l'identità è connessa ad un determinato territorio e può essere adottata dai musei per indagare la relazione tra persone e l'ambiente che le circonda. E aggiunge che il museo, stimolando l'espressione della memoria collettiva, potrebbe condividere l'"autorità" narrativa durante gli allestimenti museali, ampliando e dissolvendo i suoi confini²⁷⁹. La memoria

²⁷⁸ A. Witcomb, "A place for all of us?", in *Museums and their communities*, edited by S. Watson, London & New York, Routledge, 2007, pp. 133-156.

²⁷⁹ N. Moolhuijsen, *Questioning Participation and Display Practises in Fine Arts Museums*, ICOFOM Study Series, ICOM – International Council of Museums, 43a, 1 June 2015, pp. 191-202.

collettiva, richiamata attraverso il concetto identitario, permette di arricchire l'esperienza museale con la pluralità di voci e di avvicinare l'istituzione alle comunità, coinvolgendole nel processo di creazione e trasmissione della conoscenza.

3.2.4 La creatività

Le collezioni, da un lato, nascono dalla creatività, essendosi formate proprio grazie ad un impulso creativo che ha portato i collezionisti a classificare e catalogare oggetti di ogni tipo, dall'altro, ispirano creatività, come testimoniano le raccolte di meraviglie, *naturalia* e *artificialia*, che hanno sempre rappresentato una fonte di ispirazione per gli artisti. Questi ultimi, anche nel presente, traggono ispirazione sia dalle singole opere contenute nelle collezioni sia dal loro insieme. Per esempio, la mostra del 1990 intitolata *Deep Storage* suggerisce come l'atto di collezionare sia sempre stato concepito dagli artisti come un processo creativo²⁸⁰. Le collezioni hanno un ruolo fondamentale nel plasmare l'immaginazione e le idee delle persone. Basti pensare che, in un passato non lontano, erano usate per costruire e perpetuare le gerarchie sociali e le strutture di potere. Le idee del presente, in un certo senso, dipendono dall'evoluzione delle idee del passato.

La collezione, nel senso lato del termine, rappresenta una fonte di ispirazione non solo per gli artisti o per gli architetti, ma anche per i visitatori. Inoltre, interpretare in maniera creativa una collezione – attraverso il disegno, la pittura, la scrittura, ma anche il gioco – è utile non solo per i visitatori, ma anche per il museo che, e in questo modo, rende vivo ciò che conserva, lo valorizza, e intraprende nuove sfide per reinventarsi continuamente. Infatti, l'azione di interpretare creativamente le collezioni stimola nuove e inedite connessioni tra le opere d'arte. La grande quantità di opere conservate nei depositi consente di costruire accostamenti originali, che gli artisti possono mettere in atto sovvertendo, capovolgendo e giustapponendo gli oggetti, allo scopo di creare connessioni anche tra elementi che fra loro sembrano sconnessi. Le idee creative, infatti, sono il frutto di una sovversione della quotidianità. Non solo gli artisti ma “we could all benefit from a more creative and playful relationship with the ideas we can find in collections”²⁸¹.

Per fare un esempio, l'artista contemporaneo Mark Dion nelle sue installazioni combina elementi, prevalentemente di ambito archeologico, che sono apparentemente sconnessi fra loro.

²⁸⁰ I. Schaffner, M. Winzen, *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*, Munich, Prestel-Verlag, 1998.

²⁸¹ S. Keene, *Fragments of the World... cit.*, p. 117.

Nella sua concezione: “the museum needs to be turned inside out – the back rooms put on exhibition and the displays put into storage”²⁸², professando un bisogno di rovesciare il rapporto tra esposizione e deposito, per rinfrescare le idee e mettere in luce i limiti della nostra cultura. Pertanto, soprattutto i musei di arte contemporanea – più versatili nell’ambito di un processo interpretativo significativo – dovrebbero dare importanza alla dimensione creativa, includendo gli artisti nella realizzazione dei percorsi e degli apparati espositivi – come dimostrano le esperienze del Van Abbemuseum olandese.

La creatività costituisce il mezzo attraverso cui è possibile sviluppare anche gli altri utilizzi della collezione – come l’educazione, la memoria e l’identità, il gioco e il diletto. Questi, uniti dal coefficiente creativo – manifestato nell’atto di immaginare nuovi metodi per rendere fruibile la collezione – contribuiscono ad aumentare e diffondere la conoscenza delle collezioni.

Significativa è l’esperienza del VARI (V&A Research Project) e del suo progetto *Opening the Cabinet of Curiosities* dove, agendo in una logica interdisciplinare, si sono unite le competenze e si è riflettuto in termini museologici e artistici sulla storia dell’espressione artistica del concetto di collezione. Sempre più spesso, infatti, gli artisti contemporanei esplorano gli *artificialia* e i *naturalia*, partendo dalla consuetudine collezionistica del passato per arrivare al presente²⁸³. “Grazie agli artisti i depositi hanno acquisito lo statuto di opera d’arte” afferma Mottola Molfino e aggiunge “credo che per tutti gli esseri umani, e soprattutto per gli artisti, i depositi dei musei con la loro inaccessibilità e la loro segretezza [...] siano una estrema attrazione”²⁸⁴.

Si possono citare molteplici esempi di progetti realizzati da artisti ispirati dalle collezioni. Si pensi, per esempio, all’artista Hans Haacke che ha introdotto i depositi del museo Boijmans van Beuningen in un’installazione artistica²⁸⁵. Questa non è un’opera a sé stante, ma anche un progetto originale di curatela della collezione del museo olandese, dove l’artista giustappone le opere d’arte per creare delle relazioni inedite fra loro, lasciando in vista le attrezzature tipiche del deposito – quali griglie, carrelli e casse. Haacke ha giocato sul parallelismo tra deposito e moderna *Wunderkammer*, indagando il senso che questo concetto primordiale di collezione ha acquisito nella contemporaneità, “trasformando quindi gli spazi museali nel deposito del museo

²⁸² Ibid., p. 116.

²⁸³ *Victoria & Albert Museum*, <https://www.vam.ac.uk/research/projects/opening-the-cabinet-of-curiosities>, (ultimo accesso: febbraio 2021).

²⁸⁴ A. Mottola Molfino, *Elogio dei depositi. Un aggiornamento museologico*, in *Treasure Rooms* (Verona 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, pp. 87-89.

²⁸⁵ *Hans Haacke: Viewing Matters* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996) catalogo della mostra a cura di R. Verlag, Düsseldorf, 1999.

ed esponendo le opere sulla falsariga di una contemporanea stanza delle meraviglie”²⁸⁶. Molti curatori e storici dell’arte hanno criticato questa mostra, sostenendo che privava le opere dalla loro aura e le riduceva ad un piano terreno e materiale. L’intento di Haacke è proprio quello di mettere in discussione l’arbitrarietà delle collezioni e delle scelte curatoriali, sottolineando che “the canon is an agreement by people with cultural power at a certain time”²⁸⁷. Rimuovendo la convenzione espositiva tradizionale che eleva l’arte ad un concetto quasi metafisico, lo spazio del museo risulta meno intimidatorio e più “umanizzato”. Questa installazione, da un lato, esorta lo spettatore ad avere un atteggiamento critico e a interrogarsi sui concetti labili di collezione e istituzione, dall’altro, trasforma lo spettatore da osservatore passivo in lettore attivo, coinvolto in un vero e proprio atto politico.

Più di recente, il fotografo italiano Mauro Fiorese ha realizzato un progetto incentrato sul tema dei depositi museali italiani. Lui stesso afferma di essere stato spinto da una profonda emozione nella scoperta di queste “stanze del tesoro” che lo hanno ispirato. In prima persona, Fiorese racconta di aver agito “cercando di non posizionare nulla, ma piuttosto di posizionare solo me stesso nei confronti di quello che vedevo”²⁸⁸. Il suo obiettivo è dunque quello di dare una visione di questi inaccessibili “luoghi incredibili e senza tempo”²⁸⁹, far riflettere sulla conservazione e sulla valorizzazione del patrimonio italiano, e “aprire un dibattito costruttivo, e non sovversivo, sulle scelte di chi controlla il sistema dell’arte pubblico e privato”²⁹⁰.

Quelle appena citate sono solo alcune delle esperienze di artisti che hanno trovato l’origine della propria invenzione negli ambienti dei depositi. Coinvolgere gli artisti in progetti che includano le collezioni nei depositi sarebbe proficuo per diversi aspetti, poiché potrebbe: rendere i depositi realtà dinamiche, rinfrescare l’offerta museale e avvicinare i musei agli artisti.

3.3 Le Raccomandazioni di ICOM Italia in materia di depositi museali

La dilazione per la tematica sociale nei musei italiani e l’esigua accessibilità delle collezioni in deposito si devono in buona parte: “a politiche culturali storicamente pensate in funzione della tutela piuttosto che della valorizzazione del patrimonio”²⁹¹, che ha causato uno scarso

²⁸⁶ V. Rossi, *La mostra “AnsichtsSachen / Viewing Matters” di Hans Haacke. Il mimetismo nelle Wunderkammer negli artisti negli anni Novanta*, «Nuova Museologia», n. 40, giugno 2019, pp. 32-38.

²⁸⁷ *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/artist/haacke-hans/artworks/> (ultimo accesso: febbraio 2021).

²⁸⁸ M. Fiorese, *Le mie stanze del tesoro*, in *Treasure Rooms...* cit., p. 38.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ E. Carraro, *Verso un museo inclusivo...* cit., p. 179.

orientamento verso il pubblico e “ha ostacolato l’affermarsi dell’idea che debba essere l’offerta culturale ad adeguarsi alla domanda e non viceversa”²⁹².

Il già citato sondaggio ICCROM-UNESCO del 2011, condotto a livello internazionale, ha dimostrato che il sessanta per cento dei depositi museali e dei relativi sistemi di documentazione si trova in gravi condizioni, impedendo l’utilizzo adeguato delle collezioni per le attività museali²⁹³. Una delle cause, per la quale gli ambienti non sono ritenuti adeguati, è la grande quantità di materiale conservato in spazi ridotti. Affinché l’accessibilità delle collezioni con il loro conseguente utilizzo sia possibile, è indispensabile prima di tutto che gli ambienti siano idonei. Per quanto riguarda il sovraffollamento degli spazi, in molti paesi si è cercato di trovare una soluzione puntando su un piano di acquisti più consapevole.

Nei paesi anglosassoni esiste la pratica del *deaccessioning* che consiste nell’alienabilità di opere di collezioni pubbliche. Questo consente ai musei, da un lato, di cedere le opere che non sono coerenti con la loro missione, o danneggiate in maniera irreversibile o che si rivelano dei falsi, dall’altra, di recuperare delle risorse utili per nuove acquisizioni²⁹⁴. Naturalmente, il *deaccessioning* è regolato da un codice etico, sancito dagli statuti dei musei, e dipendente dall’approvazione dei *Board of Trustees*. Rispetto a questa pratica, in Italia i professionisti museali hanno opinioni contrastanti: gli uni che cercano di mantenere quanto più possibile integro il patrimonio museale, gli altri che guardano al *deaccessioning* come una soluzione valida per risolvere diversi problemi. Un paper dell’Istituto Bruno Leoni avanza delle ipotesi per risolvere le problematiche relative alla gestione del patrimonio nei musei della penisola. A questo proposito, si sottolinea la necessità che i musei italiani godano di una maggiore autonomia decisionale, e che alle soprintendenze sia destinato il solo compito di “guardiani” del patrimonio²⁹⁵. Questa autonomia dovrebbe garantire la completa discrezionalità dei musei sul proprio budget ed eventualmente consentire di cedere delle opere d’arte. I ricavi ottenuti potrebbero essere usati per acquistare altre opere, per svolgere le attività di conservazione e di restauro o per organizzare delle mostre²⁹⁶. Se da un lato la maggiore autonomia decisionale sarebbe utile a rispondere alla diversità delle esigenze dovuta alla frammentarietà in tante realtà museali, dall’altro, la proposta di vendere le opere dei depositi in Italia non sarebbe possibile

²⁹² Ibid.

²⁹³ Il sondaggio ha ricevuto le risposte di 1490 istituzioni museali distribuite in 136 Paesi diversi, rivelando un quadro preoccupante. I problemi comuni riguardavano: mancanza di spazio, luoghi inadeguati e sovraffollati, mancanza di personale preparato, mancanza di figure responsabili nella gestione dei depositi; cfr. S. De Caro, C. Pianese, *RE-ORG: Una metodologia innovativa*, «Museo Informa», 47, luglio 2013, p. 15.

²⁹⁴ M. Carmignani, F. Cavazzoni, N. Però, *Un patrimonio invisibile e inaccessibile*, «IBL Briefing Paper», 111, 30 marzo 2012.

²⁹⁵ Ibid., p. 14.

²⁹⁶ Ibid.

perché la legge – art. 54 del Codice dei beni culturali – prevede l’inalienabilità dei beni. Come spiega Alessandra Mottola Molfino questa scelta comporterebbe una serie di conseguenze negative sia per il museo sia per l’intera società. Infatti, vendere le opere facenti parte di una collezione equivarrebbe ad eliminare gli antenati da un albero genealogico e a perdere un pezzo di storia collezionistica del museo²⁹⁷. Così facendo, innanzitutto, si correrebbe il rischio di scoprire a posteriori che le opere vendute siano in realtà di valore, oltre al fatto che i futuri donatori potrebbero essere scoraggiati ad affidare i propri beni a un’istituzione che in futuro potrebbe alienarli²⁹⁸. Inoltre, per un museo significherebbe perdere la propria credibilità e la propria missione sociale, in quanto “comportarsi come privati collezionisti distrugge la missione tipica dei musei di conservare nel tempo, nell’interesse della comunità”²⁹⁹.

La soluzione più appropriata per garantire una buona gestione del patrimonio, e quindi evitare i problemi legati al sovraffollamento e alla conservazione, è espressa anche nella *Raccomandazione* di ICOM Italia del 2018, dedicata a “Musei e Paesaggi culturali”. Questa auspica ad un progetto a livello nazionale, supportato da appositi finanziamenti, per la creazione di uno o più centri di conservazione per ogni regione, con lo scopo di costruire depositi museali, di scavo o d’emergenza dotati di tutte le condizioni necessarie per la conservazione preventiva³⁰⁰. Questi centri dovrebbero assomigliare ai *collection centers* nordeuropei, organizzati per garantire la manutenzione, la conservazione, il restauro e lo studio delle opere in un clima collaborativo tra enti ed istituti di formazione e ricerca.

Nel 2019, nell’ambito della giornata di studi di ICOM Italia tenutasi a Matera, viene delineata una direzione comune per le istituzioni affinché concepiscano le proprie collezioni in deposito come risorse. Gli atti ridefiniscono il ruolo fondamentale dei depositi nella vita museale e pronunciano le raccomandazioni da seguire per migliorare la gestione del patrimonio. Le *Raccomandazioni* esortano, da un lato, a rispettare gli standard ambientali e di sicurezza dei depositi, dall’altro, ad assicurarsi che sia avvenuta la completa inventariazione e catalogazione delle opere in essi conservate. Oltre alle raccomandazioni sul piano conservativo, viene messo in evidenza il loro potenziale ruolo sociale sfruttabile attraverso la valorizzazione.

Durante la giornata di studi è stata confermata la fondamentale importanza dei depositi quali:

- “risorse invisibili” del percorso museale e degli spazi espositivi aperti al pubblico”;

²⁹⁷ A. Mottola Molfino, *Elogio dei depositi. Un aggiornamento...* cit., p. 89.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ T. Maffei, *L’essenziale è invisibile agli occhi...* cit., pp. 90-95.

- nodi cruciali della prassi museale attuale, la cui importanza è ancora poco compresa e considerata dai decisori politici opportunità per l'innovazione della museografia e della museologia contemporanea;
- occasioni per operare in una logica patrimoniale e interdisciplinare;
- spazi di studio e ricerca;
- presidi di tutela attiva nei confronti delle comunità di riferimento;
- luoghi in cui le nuove professionalità museali possono trovare possibilità occupazionali³⁰¹.

Una volta stilati i punti che identificano i depositi come risorse essenziali, le *Raccomandazioni* sottolineano che “il museo deve assicurare l’accessibilità a tutte le collezioni che custodisce, esposte e nei depositi”³⁰². Inoltre, affermano che i musei “hanno una particolare responsabilità a rendere quanto più disponibili e accessibili le collezioni e tutte le informazioni connesse, senza venir meno alle limitazioni dovute a motivi di riservatezza e sicurezza”³⁰³.

A questo proposito, si raccomanda di puntare alla fondazione su scala nazionale di depositi centralizzati condivisi non solo con altri musei, ma anche con archivi e biblioteche, per favorire “la conoscenza comune e la sua restituzione alle comunità di riferimento”³⁰⁴. Si promuove anche il confronto tra istituzioni sul piano internazionale, per garantire lo scambio di conoscenze e perseguire il comune obiettivo di migliorare la gestione del patrimonio fisico, sotto la guida di uno *Standing Committee*, che si occupi dell’analisi delle situazioni su scala mondiale e coordini l’attività dei Comitati Nazionali e Internazionali.

Le raccomandazioni appena citate prendono atto del deposito come luogo di custodia di beni vulnerabili, di beni in attesa di studio o di interventi di restauro. Ma lo intendono anche come riserva temporanea di beni che sono disponibili per essere impiegati in “allestimenti futuri, esposizioni temporanee, laboratori e programmi educativi”³⁰⁵.

Si auspica che i buoni propositi di ICOM Italia, espressi durante la giornata di studi di Matera, siano accolti da tutte le istituzioni, affinché i depositi dei musei italiani vengano sempre più considerati come luoghi vivi, ambienti di studio e di formazione della conoscenza, e luoghi di dialogo tra professionisti e istituzioni.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid.

3.4 Il valore sociale e didattico della riorganizzazione del deposito secondo il metodo RE-ORG

In precedenza, si è accennato al metodo RE-ORG – sviluppato e promosso a livello internazionale da ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) e messo a disposizione di tutti i musei attraverso un manuale scaricabile gratuitamente sulla piattaforma web – quale strumento innovativo per riorganizzare a livello gestionale e amministrativo i depositi museali³⁰⁶.

In realtà RE-ORG, oltre alle implicazioni di carattere gestionale e conservativo, rivela anche una profonda componente sociale. La metodologia, infatti, si propone di creare condizioni ambientali e organizzative ottimali per una doppia finalità: da un lato, consentire la conservazione preventiva dei beni, dall'altro, creare le condizioni ideali affinché sia possibile la fruizione degli stessi nell'ottica di un patrimonio "condiviso". La seconda finalità dipende dalla volontà della singola istituzione che, in base alla propria situazione, può decidere se darle più o meno importanza. Tuttavia, dato che l'obiettivo ultimo di RE-ORG è proprio l'accessibilità del patrimonio, non considerarla significherebbe lasciare l'operazione incompleta. È vero anche che garantire l'accesso fisico del pubblico all'interno di questi spazi, se pur organizzati e ordinati, dipende sostanzialmente dalla condizione architettonica degli ambienti e dalla loro sicurezza. Questo metodo, infatti, lavora con gli strumenti e con le risorse finanziarie di cui il museo già dispone, e non prevede modifiche spaziali e installazioni di impianti di sicurezza aggiuntivi, cosa che necessiterebbe l'intervento di architetti e ingegneri, e quindi di un'ingente spesa per l'istituzione. Tuttavia, se per molti musei l'*open storage* non è una soluzione attuabile, essi potrebbero comunque considerare altri metodi per favorire l'accessibilità al patrimonio.

In breve, con l'applicazione di RE-ORG gli immediati benefici per il museo sono: le condizioni conservative ottimali, la facilità di reperimento, catalogazione e inventariazione dei

³⁰⁶ Il metodo, che si indirizza a quattro aree di responsabilità connesse con il deposito (Management, spazio e struttura, collezione, attrezzatura) è strutturato in quattro fasi principali:

1. *Inizio*: si delineano i bisogni specifici individuati tramite il *self-evaluation tool*, uno strumento di autoanalisi, e si delinea il *Cultural Project* (l'uso della collezione futuro).

2. *Storage Condition Report*: si raccolgono le informazioni necessarie per analizzare e produrre il *condition report*, attraverso la diagnosi di conservatori.

3. *Pianificazione*: si identificano tutte le azioni necessarie alla ri-organizzazione.

4. *Implementazione*: ri-organizzazione pratica, si passa all'azione monitorando il progresso e garantendo la sostenibilità della riorganizzazione nel tempo;

Cfr. S. Lambert, *RE-ORG: A methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO*, «CeROArt», June 2011, pp. 1-19.

beni, e la facilità di accesso e di gestione del deposito da parte dal personale. L'apertura degli spazi al pubblico è complementare e costituisce il massimo raggiungimento delle finalità.

Prima di entrare in merito alla valenza sociale di RE-ORG, è necessario contestualizzarlo. Il metodo innovativo è stato concepito nell'ambito della cosiddetta "conservazione preventiva". Questo concetto è relativamente recente e si è affermato da circa una quarantina d'anni. In Italia l'espressione ha tardato ad affermarsi per via dell'utilizzo prevalente del termine "restauro", connesso al territorio italiano da radici storiche. Il concetto di "conservazione preventiva" si è sviluppato grazie al contributo dell'ingegnere chimico Gaël De Guichen, uno dei primi membri di ICCROM. Egli stesso definisce il concetto come: "l'ensemble des actions destinées à augmenter l'espérance de vie d'une collection"³⁰⁷, partendo dalla concezione secondo cui "la réserve c'est le musée"³⁰⁸ e spostando il focus dalla parte esposta alla parte non esposta, che è quasi sempre maggiore. Sul sito di ICCROM, per il termine "conservazione preventiva" viene fornita la seguente definizione:

L'insieme delle misure e delle azioni tese a evitare o ridurre al minimo futuri deterioramenti o perdite. Esse sono condotte sull'ambiente e nel contesto del bene, generalmente un insieme di beni, a prescindere dalle loro condizioni o epoca. Tali misure ed azioni sono indirette, non interferiscono con i materiali e la struttura dei beni e non ne modificano l'aspetto³⁰⁹.

La finalità ultima di questo approccio, dunque, è quella di creare un ambiente e un contesto consoni per la conservazione delle collezioni, prevenendo l'intervento diretto sulle opere. RE-ORG lavora sostanzialmente su questi presupposti. Questo eccezionale strumento di riorganizzazione è stato sperimentato per la prima volta in Canada ed è già stato applicato in diverse realtà internazionali. In Europa, finora, è stato sfruttato principalmente in Belgio, ma progressivamente si sta diffondendo anche negli altri paesi dell'Unione.

Lo storico dell'arte italiano Antonio Paolucci affermava che "un buon museo si giudica dai suoi depositi"³¹⁰. Tuttavia, in Italia questa metodologia ha difficoltà ad affermarsi non solo per il dominio del campo del restauro, in cui il contesto italiano rappresenta una realtà d'eccezione, ma anche perché la riorganizzazione del deposito non dà visibilità al direttivo

³⁰⁷ G. De Guichen, *La conservation préventive : un changement profond de mentalité*, Cahiers d'étude de l'ICOM (Comité de conservation ICOM-CC), 1995, (1), pp. 4-6.

³⁰⁸ L. Remy, *Les réserves : stockage passif ou pôle de valorisation du patrimoine?*, « La lettre de l'OCIM », 65, 1999.

³⁰⁹ ICCROM (ICOM-CC), <https://www.iccom.org/it/section/conservazione-preventiva> (ultimo accesso: febbraio 2021).

³¹⁰ L. Panzeri, *Se un buon museo si giudica dai suoi depositi*, «Il Giornale dell'Arte», 140, gennaio 1996.

dell'istituzione e quindi non si ritiene un ambito particolarmente importante sul quale investire le proprie risorse.

È curioso che RE-ORG non sia stato applicato quasi da nessuna istituzione italiana, visto che non necessita di risorse economiche e umane ulteriori rispetto a quelle di cui dispone il museo. Oltretutto è pensato per le realtà di piccola-media dimensione (la cui collezione conta meno di 10.000 oggetti), e l'Italia, che annovera innumerevoli piccole istituzioni museali, potrebbe costituire un campo di applicazione ideale.

Il sistema RE-ORG può avere un effetto sociale a lungo termine, anche se è compito del museo elaborare le attività educative. Come si accennava in precedenza, il metodo si presenta come un ottimo strumento, non soltanto per riorganizzare e migliorare l'apparato gestionale dei depositi museali, ma anche per favorirne l'accessibilità al pubblico.

Grazie all'intervista tenutasi con Giorgia Bonesso, consulente conservatrice ed esperta del metodo RE-ORG, si è potuto cogliere a fondo l'essenza della metodologia e la sua valenza sociale. Questo straordinario metodo, infatti, fornisce gli strumenti necessari al museo affinché non solo sia garantita la tutela della sua collezione ma vengano altresì realizzate le condizioni necessarie all'utilità pubblica. Infatti, RE-ORG lavora sulla sostenibilità economica e umana. Di conseguenza, si rivela una soluzione pensata per tutti i tipi di museo, a prescindere dal budget, poiché si basa soltanto sulle risorse del museo³¹¹. Nel corso della sua applicazione è prevista la formazione di un'equipe interna, composta dalle persone che lavorano nell'istituzione, e lo sviluppo di un sistema di trasmissione delle competenze "a cascata".

In Italia, nonostante RE-ORG sia stato argomento di discussione in diverse occasioni – prima nella giornata di studi organizzata da ICOM a Matera nel marzo 2019³¹², che ne ha promosso l'utilizzo nelle *Raccomandazioni*, e poi nel convegno organizzato dall'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna nel dicembre 2019³¹³ – questo strumento non è ancora stato sufficientemente sfruttato. La difficoltà di inserirsi nel contesto museale italiano potrebbe derivare da molteplici motivazioni. In generale, non è semplice delineare la complessità della situazione, dove il panorama è frammentato in tante piccole realtà museali che difficilmente tendono ad agire in una logica di cooperazione, oltre al fatto che, talvolta, tra ICOM-ICCROM e il MiBACT si può riscontrare una divergenza nelle priorità e negli intenti. Per cui, sebbene il

³¹¹ Intervista a Giorgia Bonesso, consulente conservatore, 21 gennaio 2021.

³¹² ICOM, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca, le potenzialità dei depositi museali*, atti del convegno di studi (Matera, 15 marzo 2019), http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf.

³¹³ *I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio*, atti del convegno (Bologna, 4 dicembre 2019), <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/appuntamenti/2019/dicembre/i-depositi-museali-dalla-organizzazione-alla-condivisione-del-patrimonio>.

contesto italiano costituisca un notevole potenziale, ci vorrà ancora del tempo affinché RE-ORG entri a far parte della quotidianità dei musei. Tuttavia, ICCROM si sta impegnando nella divulgazione del metodo nella penisola. A questo proposito, un notevole contributo si deve anche al conservatore e membro di ICCROM Simon Lambert – autore e editore del manuale di RE-ORG insieme a Gaël de Guichen – che, grazie alla sua esperienza diretta in diversi contesti internazionali in cui ha applicato il metodo, sta lavorando per la sua diffusione anche in Italia.

Nella sua esperienza personale, la conservatrice Giorgia Bonesso ha lavorato al progetto RE-ORG con due istituzioni venete: il Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna e il Museo della Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Quest’ultimo rappresenta un caso studio che sarà approfondito nell’ultimo capitolo in un paragrafo dedicato.

Il progetto di Montebelluna è un ottimo esempio per comprendere la valenza sociale di RE-ORG, anche se la destinataria non è una collezione artistica ma bensì etnografica. Questa collezione, denominata Zamprognò dal nome del suo fondatore, si è formata a partire dagli anni Quaranta e raccoglie oggetti relativi al mestiere personale del collezionista, il calzolaio, ma anche strumenti relativi ad altri mestieri e oggetti di vita quotidiana del passato. Dunque, si tratta di una collezione strettamente legata alla storia e alla vita della città e del territorio circostante. Senza dubbio, questa tipologia di raccolta si offre come una grande risorsa per sviluppare programmi didattici e avvicinare il museo alla propria comunità e viceversa. Il progetto, cominciato nel 2015 e finanziato dall’European Social Fund, è stato seguito in ogni passaggio dal collezionista in persona, cosa che ha permesso di rispettarne il progetto e gli intenti collezionistici. La raccolta, prima conservata nell’abitazione del donatore, è stata trasferita nel Museo di Montebelluna in due sale pensate appositamente per contenerla. In questo caso, dunque, non si è trattato di ri-organizzare uno spazio, ma piuttosto di rendere un nuovo ambiente idoneo all’inserimento del materiale. Anche prima di entrare nel museo, la raccolta aveva già un valore sociale, dal momento che il proprietario organizzava visite guidate per gli amici e i conoscenti. Giorgia Bonesso, in un articolo scientifico, spiega: “Su queste basi è stato quindi definito come obiettivo specifico del progetto l’utilizzo di RE-ORG per organizzare la collezione in depositi visitabili che, oltre a garantire la conservazione dei materiali, fossero anche predisposti alla pubblica fruizione e alla realizzazione di attività educative rivolte alle scuole e ad altri tipi di utenza”³¹⁴. La fruibilità è stata messa a frutto con l’elaborazione di programmi didattici che si sviluppano a partire dagli stessi oggetti.

³¹⁴ G. Bonesso, E. Gilli, *Il metodo RE-ORG per la progettazione e l’implementazione di un deposito visitabile per la collezione Zamprognò*, «DE RERUM NATURA, Quaderni del Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna», 8, (2015) 2016, pp. 81-99.

Il progetto si è rivelato un vero successo, tanto che gli è stato assegnato il terzo posto nel concorso internazionale SHARE-ORG (“Share-Org-Discover Stories, Connect Communities!”) promosso dall’istituzione belga Royal Institute for Cultural Heritage (Kik-Irpa) di Bruxelles³¹⁵. Il museo di Montebelluna si è aggiudicata il premio presentando il progetto “Re-Org for everybody”³¹⁶. Premesso che il requisito fondamentale per la partecipazione al concorso consiste nell’organizzazione delle collezioni secondo il metodo RE-ORG, la finalità principale di SHARE-ORG è di valorizzare le “buone pratiche” che i musei adottano per “consentire l’accesso alle collezioni chiuse nei depositi con finalità educative e di apertura alla comunità”³¹⁷, e di connettere “il pubblico con il patrimonio dei loro depositi riorganizzati”³¹⁸. In conclusione, la metodologia RE-ORG rappresenta un grande potenziale per le collezioni museali sia per garantirne una migliore vita per il futuro, sia per concepirle come risorse per il presente.

3.5 Il deposito-museo come risorsa per la riqualificazione di aree urbane

Parlando di collezioni come risorse, non si può non prendere in considerazione i depositi-musei. Un impiego proficuo della collezione non esposta potrebbe infatti convergere nella creazione di nuovi poli museali su modello del Depot-BVB di Rotterdam. Questi potrebbero sorgere non nel centro cittadino, ma in aree che sono culturalmente poco interessanti, in modo tale da aumentare parallelamente sia l’offerta culturale sia la ricchezza del territorio, e trovare un impiego rivolto alla società alle opere che solitamente sono “inaccessibili”. Il Louvre-Lens rappresenta un ottimo esempio per la riqualificazione e valorizzazione di aree poco attrattive dal punto di vista culturale. “Bisogna ripartire dalle periferie” è un proposito che compare frequentemente negli articoli odierni di arte e architettura. Tuttavia, trasferire il deposito in un nuovo edificio è una soluzione difficilmente attuabile da tutti le istituzioni dato che, sia per la fondazione di nuove strutture sia per il riadattamento di quelle preesistenti, è previsto l’impiego di cospicue risorse finanziarie. Nel primo caso, una soluzione potrebbe essere quella di puntare

³¹⁵ F. Giuliano, *Il Museo civico di Montebelluna premiato a Bruxelles grazie alla collezione etnografica di Bruno Zamprognò*, «Qdpnews.it», 29 gennaio 2021, <https://www.qdpnews.it/montebelluna/44589-il-museo-civico-di-montebelluna-premiato-a-bruxelles-grazie-alla-collezione-etnografica-di-bruno-zamprognò?fbclid=IwAR2fSiGHCaCI9juSCY4WpKa8n4FPqjfoA1vlnRXTc1Tm-m8ICRv4KjuJ1SM> (ultimo accesso: febbraio 2021).

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ M. Zaniol, *Il Museo civico di Montebelluna premiato a Bruxelles*, «Oggi Treviso», 29 gennaio 2021, https://www.oggitreviso.it/museo-civico-di-montebelluna-premiato-bruxelles-246359?fbclid=IwAR0ZvFUwSXOK2GU3jKK-jgBhv7__buGbTAv3d9U2TMTw94TL0nncLfinAwI (ultimo accesso: febbraio 2021).

ai *green* “collection centers”, costruiti secondo i principi dell’architettura ecosostenibile al fine di avere il minimo impatto ambientale, come nel caso dei centri di conservazione in Danimarca. Mentre nel secondo caso bisognerebbe giungere alla massima resa della sicurezza degli spazi caduti in disuso. Tuttavia, nel caso del riadattamento, se si tratta di luoghi storici antichi, le risorse da investire potrebbero essere ancora maggiori rispetto ad una costruzione ex-novo. Infatti, il discorso cambia considerevolmente se si tratta di una chiesa antica oppure di un hangar del periodo bellico. In Italia ci sono molti edifici di epoche diverse che si trovano in una situazione di abbandono, e utilizzare questi spazi per accogliere il patrimonio culturale potrebbe portare alla riqualificazione del paesaggio urbano e creare nuovi punti di interesse culturale e di formazione condivisa della conoscenza. L’ostacolo delle risorse finanziarie a disposizione di ogni singola istituzione potrebbe essere superato grazie ad una logica di cooperazione. Come sostiene l’architetto Tiziana Maffei, in relazione alla possibilità di fondare dei centri di conservazione condivisi, “si mette in gioco non solo la costruzione di edifici ex-novo, ma la trasformazione di contenitori ben collocati e adeguati dal punto di vista della sicurezza strutturale”³¹⁹. A questo proposito, avanza l’idea di considerare anche i grandi complessi militari e i capannoni industriali caduti da tempo in disuso³²⁰.

La possibilità di aprire nuovi depositi-musei dislocati in un territorio – o nuovi *collection center* orientati al pubblico con la proposta di attività di studio, ricerca e valorizzazione – potrebbe puntare maggiormente all’attrazione di un pubblico locale³²¹. Questa, infatti, costituirebbe una grande opportunità per riqualificare alcune aree limitrofe e avvicinare il patrimonio culturale alle persone.

3.6 Le indagini sulla percezione del pubblico nei confronti della fruizione delle collezioni museali

All’interno del capitolo che ragiona sulle modalità di congiungimento tra patrimonio e pubblici, si è ritenuto importante inserire un paragrafo che coinvolgesse le stesse persone nella convalida di tali argomentazioni. Si è pensato che, nell’ambito di una ricerca che si propone di analizzare la valenza sociale dell’accessibilità delle collezioni, l’opinione dei potenziali visitatori, che ne rappresentano i principali destinatari, costituisca un valore aggiunto.

³¹⁹ T. Maffei, *L’essenziale è invisibile agli occhi...* cit., pp. 90-95.

³²⁰ Ibid.

³²¹ S. De Martin, *Guido Guerzoni: ripartire dai depositi e dalle collezioni per portare un nuovo museo ai visitatori*, «Arte.it», 8 maggio 2020, <http://www.arte.it/notizie/italia/guido-guerzoni-ripartire-dai-depositi-e-dalle-collezioni-per-portare-un-nuovo-museo-ai-visitatori-17251> (ultimo accesso: marzo 2021).

Gli impieghi delle collezioni precedentemente descritti dipendono dalla fondamentale attività di ricerca sul pubblico, o meglio, sui diversi tipi di pubblici. In realtà, finora sono stati condotti pochi studi sul livello di interesse dei pubblici nei confronti del patrimonio conservato nei depositi. Tra questi si ricorda la ricerca del 2008 condotta dal UCL Institute di Londra, che ha previsto la distribuzione alle istituzioni sul territorio nazionale di questionari mirati a mappare la situazione dei depositi museali e ad approfondire la percezione dei visitatori nei confronti delle collezioni usate come risorse per attività di vario genere³²². Il questionario rivolto ai musei – in seguito alla proposta di diversi programmi educativi innovativi, le *Ideas Collection*³²³ – rivela un notevole aumento nella domanda pubblica per l'accesso alle collezioni. Inoltre, lo studio indaga la modalità attraverso cui i musei mettono in luce la loro collezione, facendo emergere che la formula più diffusa è l'*open o public storage*. Nella ricerca della UCL sono descritte quattro tipologie diverse di deposito visitabile: esposizioni tipologiche, *visible storage*, *open-access storage* e centri di studio³²⁴.

Un'altra ricerca, che si sviluppa attorno alla percezione dei visitatori, è una tesi di laurea del 2016, che esamina la reazione del pubblico in visita al museo della British Columbia in Canada, il primo *visible storage* del mondo³²⁵.

Nel contesto italiano, si ricorda il caso del deposito visitabile del MuDEC di Milano dove, alla fine del tour guidato, i visitatori attraverso dei questionari possono esprimere: sia il loro gradimento nei confronti dell'esperienza, sia i punti di forza e di debolezza e consigliare possibili migliorie³²⁶.

Dunque, nel corso della ricerca sulla fruibilità dei depositi, si è ritenuto utile avvalorare la riflessione con un sondaggio, pensato per indagare la percezione e l'interesse delle persone nei confronti dell'argomento. Il questionario anonimo, che è stato diffuso online tramite i canali social, non pretende essere esauriente, dal momento che ha raccolto la partecipazione di persone provenienti dal medesimo *background* culturale. I partecipanti – in totale 103 – si compongono in gran parte di studenti ma anche di adulti di età e occupazione diverse.

Le domande mirano sia a indagare la percezione dei partecipanti nei confronti dell'accessibilità e fruibilità dei depositi, sia a condurli ad una riflessione sulla gestione museale e sui possibili

³²² S. Keene et al., *Collections for people: museums' stored collections as a public resource*, UCL Institute of Archaeology, London, 2008.

³²³ Cfr. p. 73.

³²⁴ S. Dawes, *Looking through glass: understanding visitor perceptions of visible storage methods in museums*, Thesis of Master of Arts, University of Washington, 2016.

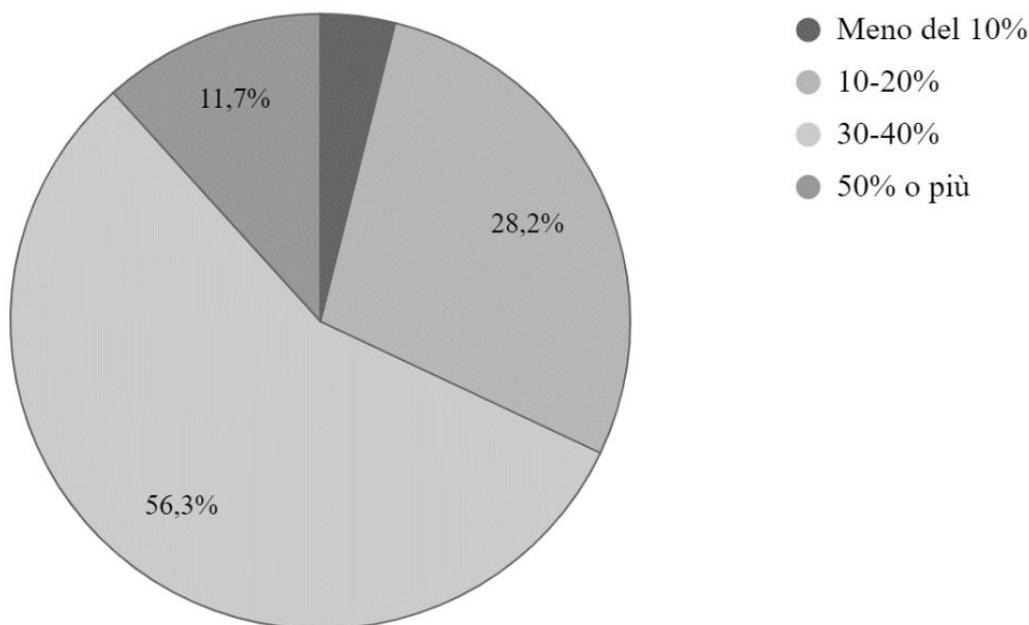
³²⁵ Ibid.

³²⁶ A. Antonini, S. Chiesa, R. Di Marco, S. Franco, *Discovering hidden collections: the MUDEC open storage*, «Museologia Scientifica nuova serie», 2019, pp. 103-109: 13.

cambiamenti attuabili in previsione di una più ampia fruizione. Di seguito sono riportati e commentati, uno per volta, i grafici raffiguranti le percentuali risultanti dalle risposte dei partecipanti.

La prima domanda indaga la percezione del pubblico nei confronti della percentuale di collezione esposta rispetto a quella in deposito. Non è scontato che i visitatori dei musei sappiano che, in realtà, quello che viene esposto è soltanto una piccola parte di un insieme ben più ampio.

Secondo te, qual è la percentuale di collezione esposta generalmente nei musei?



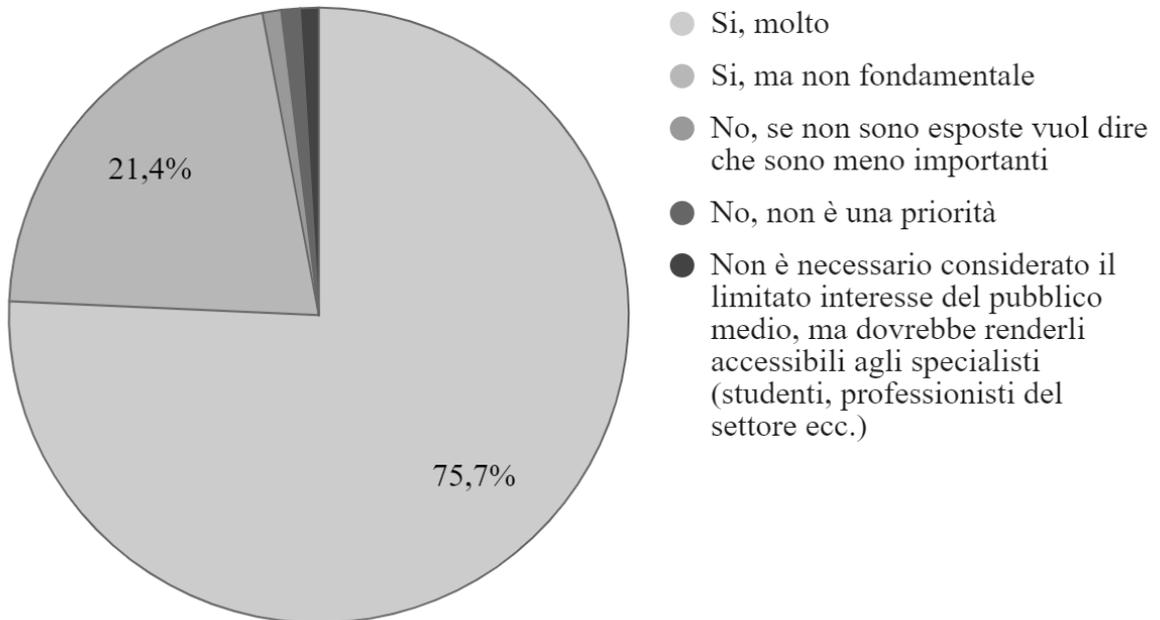
L'opzione che ha ottenuto la maggioranza è quella relativa al 30-40% di collezione esposta, in rapporto alla totalità. Questa risposta potrebbe essere valida per i musei di medie dimensioni – come potrebbero essere molte delle istituzioni italiane – mentre per i grandi musei, fatta qualche eccezione, solitamente si parla di una percentuale assai minore, tra il 10-20%.

Riferendosi alle istituzioni maggiori, come i grandi musei nazionali europei o americani, in alcuni casi la percentuale può scendere addirittura all'8-10%, considerando che questi musei non contengono soltanto opere d'arte ma anche molte serie di oggetti.

In generale, si tende a pensare che i musei esponano una buona parte della loro collezione, tuttavia non è così.

Il secondo quesito è teso a cogliere l'importanza che i partecipanti attribuiscono alla valorizzazione delle opere conservate nei depositi.

Per te è importante che un museo mostri e valorizzi le opere del deposito?

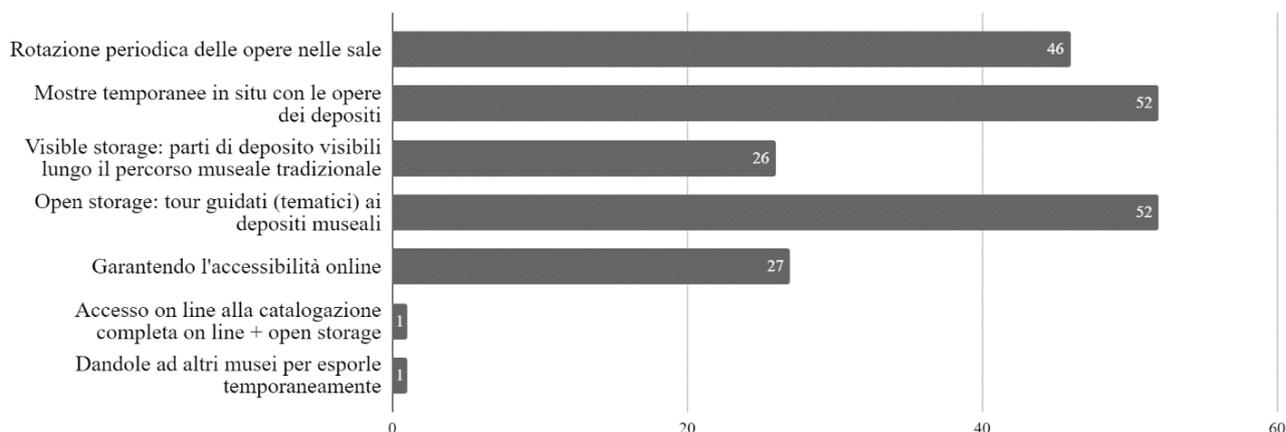


La grande maggioranza dei partecipanti ha risposto di ritenere la valorizzazione delle opere in deposito molto importante, mentre quasi un quarto lo considera importante ma non fondamentale. Tra le risposte un partecipante ha aggiunto un'interessante ulteriore possibilità, che circoscrive l'accessibilità agli specialisti, escludendo il "pubblico generico" che potrebbe nutrire uno scarso interesse per le opere in deposito.

A questo proposito, la sfida consisterebbe proprio nel rendere l'esperienza del deposito accattivante per ogni tipo di visitatore, pensando a soluzioni adatte a ciascun tipo di pubblico. Riservare la visita delle opere nei depositi ad un'unica porzione di frequentatori del museo andrebbe contro la tendenza di apertura e trasparenza dell'istituzione. Da un lato, l'accessibilità agli specialisti dovrebbe essere garantita in ogni caso, dall'altro, l'apertura a tutto il pubblico va considerata solo qualora ci sia una condizione di attuabilità, che non sempre è facilmente raggiungibile. Pensare in termini di apertura al pubblico richiede un grande sforzo e dispendio di risorse, ma indubbiamente sarebbe un'esperienza interessante e proficua per il museo stesso.

La terza domanda a risposta multipla vuole indagare quale o quali modalità di fruizione delle collezioni a deposito stimolano più interesse e quali meno.

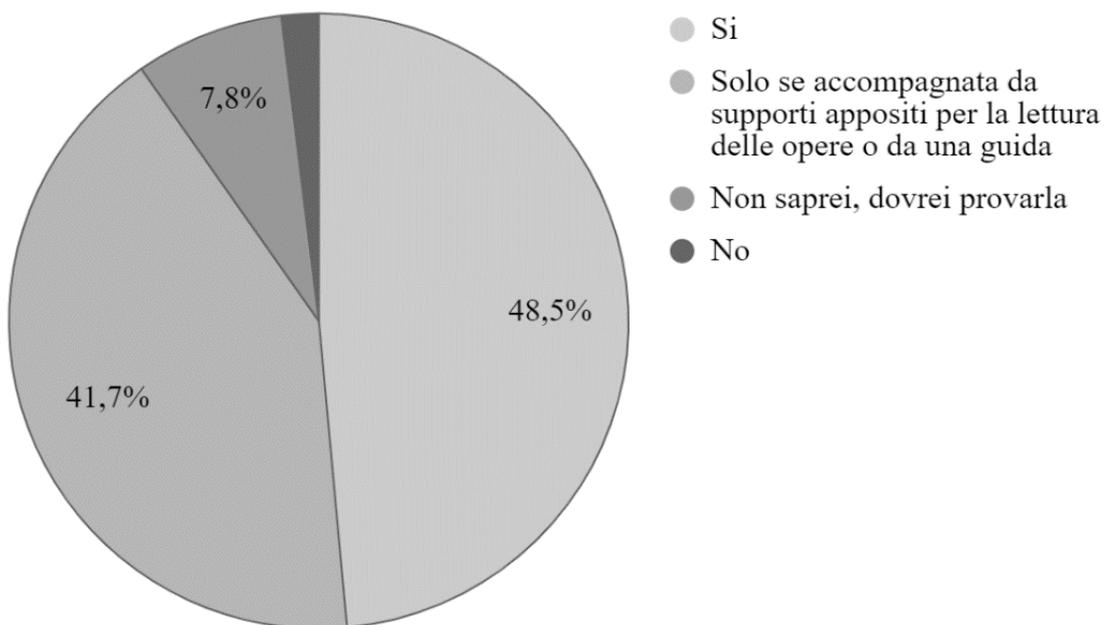
Se hai risposto sì, in che modo ti piacerebbe che il museo rendesse fruibile il patrimonio che conserva in deposito?



Le modalità che hanno ottenuto la maggioranza sono: le mostre temporanee in situ con le opere dei depositi e l'*open storage* con i tour tematici. Anche l'opzione più "classica" della rotazione delle opere nelle sale ha ottenuto un buon esito. L'opzione dell'accessibilità online, invece, ha ottenuto un mediocre riscontro, insieme alla modalità del *visible storage* – cioè a sezioni di deposito visibili lungo il percorso museale. Oltre alle risposte elaborate per il questionario, due partecipanti hanno aggiunto due ulteriori modalità: l'uno, la combinazione dell'accesso alla catalogazione completa online e *open storage*, l'altro, il prestito ad altri musei per mostre temporanee. Dalle risposte si può cogliere che l'interesse maggiore sia rivolto a fruire delle opere nei depositi all'interno di una cornice esplicativa e narrativa, quale può essere una mostra o una visita tematica ai depositi, o la rotazione delle opere all'interno del percorso museale tradizionale. L'opzione che prevede una fruizione più radicale, come le porzioni di deposito visibile dal percorso museale con l'attrezzatura standard, è meno quotata. Probabilmente, se l'opzione dell'*open storage* non fosse stata corredata da "tour guidati di carattere tematico", avrebbe ricevuto meno approvazione. Non sorprende che le opzioni preferite siano quelle che prevedono una spiegazione o, meglio, una comunicazione. Di per sé, infatti, la visione di sezioni di deposito senza una guida o un supporto non sarebbe vantaggiosa, se non per gli specialisti, e rischierebbe di generare un senso di disorientamento.

Il quarto quesito entra nel dettaglio dell'esperienza del deposito accessibile fisicamente. Come si può notare, le risposte ottenute confermano la considerazione ricavata dalla domanda precedente.

Pensi che l'esperienza del deposito accessibile sarebbe istruttiva?

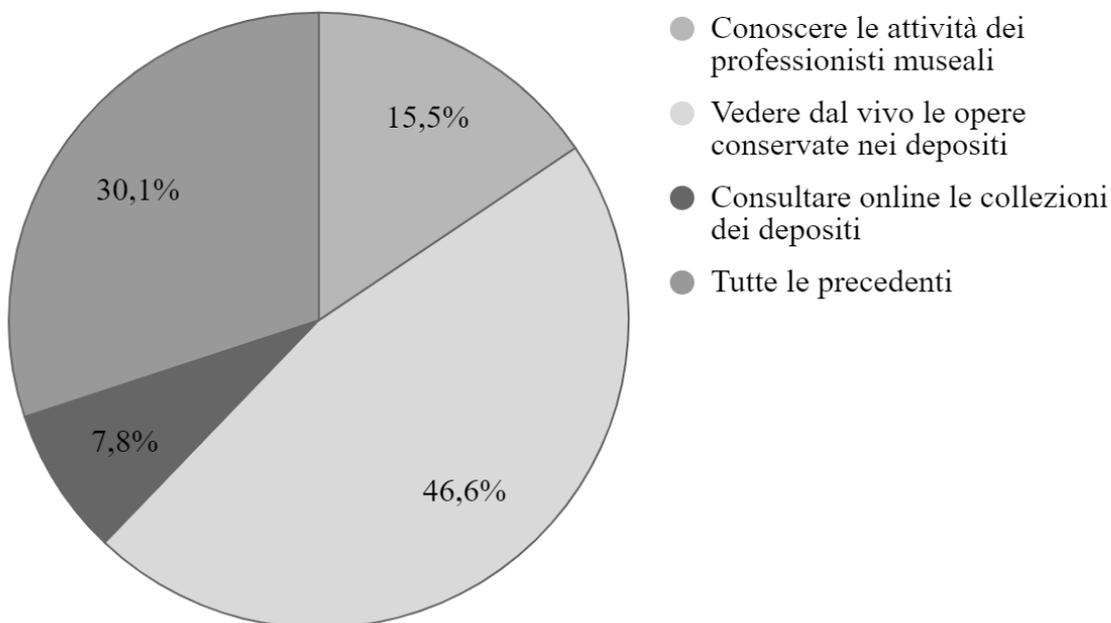


Quasi la metà dei partecipanti affermano di ritenere istruttiva l'esperienza del deposito accessibile. D'altra parte, quasi l'altra metà sostiene che sarebbe istruttiva soltanto se accompagnata da appositi supporti per la lettura delle opere o da una guida. Una piccola parte afferma di non avere un'idea e di dover provare l'esperienza per poter esprimere un giudizio, mentre una piccola parte non la considera un'esperienza proficua.

In generale, comunque, la proposta di rendere accessibili i depositi sembrerebbe essere interessante per i potenziali visitatori del museo. Perciò, se i musei la mettessero in pratica, nei limiti consentiti, si presume possa riscontrare una risposta molto positiva.

La quinta domanda vuole investigare quali delle attività, che mirano a rendere il museo più accessibile, riscontrano maggiore interesse.

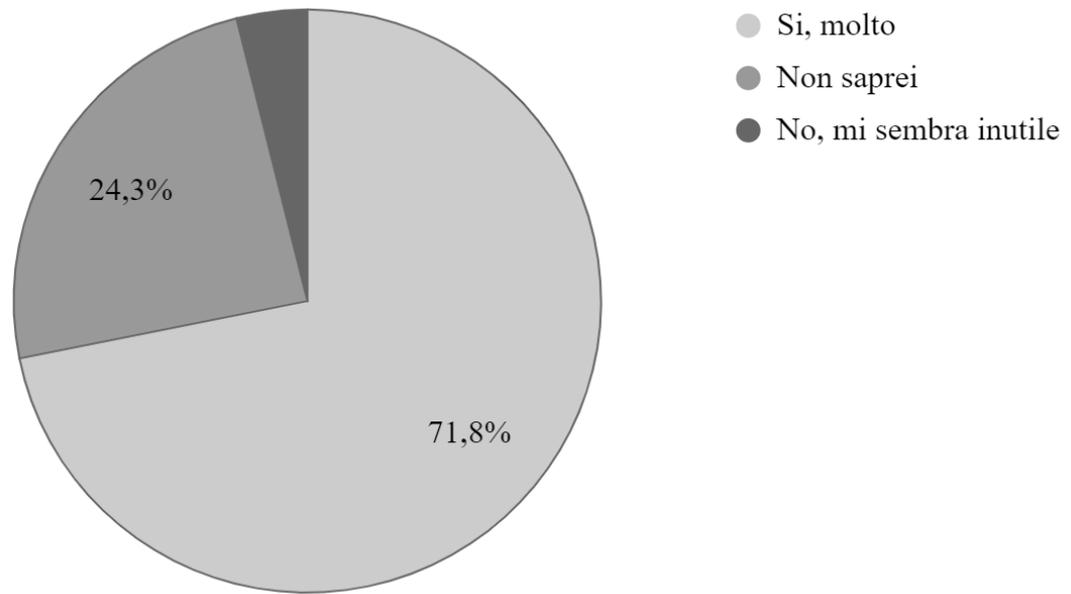
Saresti maggiormente interessato/a a...



Quasi la metà dei partecipanti ha optato per vedere dal vivo le opere nei depositi. D'altra parte, la conoscenza delle attività dei professionisti museali, ha riscosso un'esigua approvazione. Molti partecipanti hanno scelto l'opzione che include tutte le possibilità, dimostrandosi interessati a sperimentare allo stesso modo: la visione dal vivo delle opere, la conoscenza delle attività dei professionisti museali e la consultazione online delle collezioni in deposito. La combinazione di tutte e tre le possibilità sarebbe la formula ideale per realizzare il concetto di accessibilità. Coniugando l'opportunità di consultare le opere online sia alla fruizione delle opere in deposito sia alla conoscenza delle attività dei professionisti museali – possibilmente tramite un approccio diretto, in cui i professionisti raccontano di persona il proprio lavoro – si concretizzerebbe l'idea di una politica museale trasparente che persegue il ruolo di servizio rivolto al pubblico, pur senza tralasciare le sue finalità.

La domanda successiva si ispira all'esperienza, messa in pratica dal Van Abbemuseum di Eindhoven, discussa nel corso del capitolo, dove i visitatori, durante la visita ai depositi, avevano la possibilità di scegliere personalmente un'opera da esporre nel percorso espositivo. Il quesito vuole cogliere l'interesse o meno dei partecipanti a provare una simile attività.

Ti piacerebbe avere la possibilità di scegliere un'opera dai depositi da esporre nel percorso espositivo motivando la tua scelta?

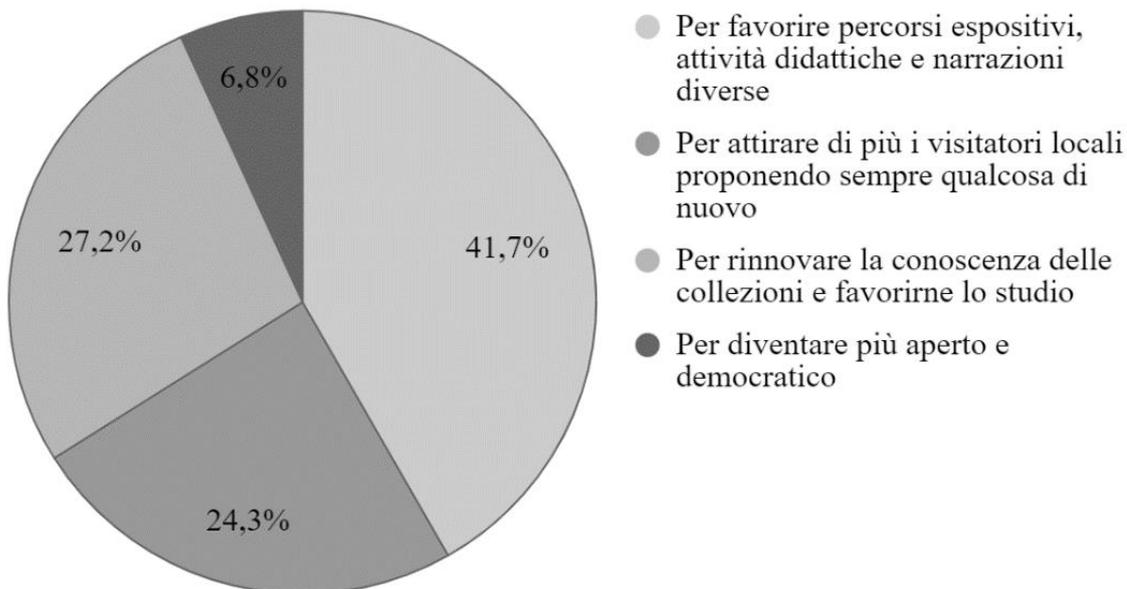


La grande maggioranza dei partecipanti ha risposto in maniera affermativa, dicendo di essere molto interessata ad avere questa opportunità, mentre un quarto sostiene di non avere un'idea a riguardo. Una piccola parte, invece, la ritiene un'esperienza irrilevante e priva di utilità.

Non sorprende che l'opportunità di dare un contributo attivo alla definizione del percorso museale, inserendo un'opera di propria scelta, sia un'attività che stimoli la curiosità e l'interesse delle persone. Questa, infatti, induce un'esperienza partecipata e interattiva che può essere intesa sia come gioco sia come esperienza formativa. Il fatto che una persona possa esprimere la ragione che l'ha spinta a scegliere una determinata opera, che viene poi impresso nella sua didascalia, sottende un processo intellettuale.

Il quesito che segue è molto interessante per cogliere l'opinione dei partecipanti sulla motivazione che dovrebbe spingere un museo a rendere fruibile la collezione a deposito.

Secondo te, perché il museo dovrebbe essere motivato a mostrare la parte di collezione in deposito?

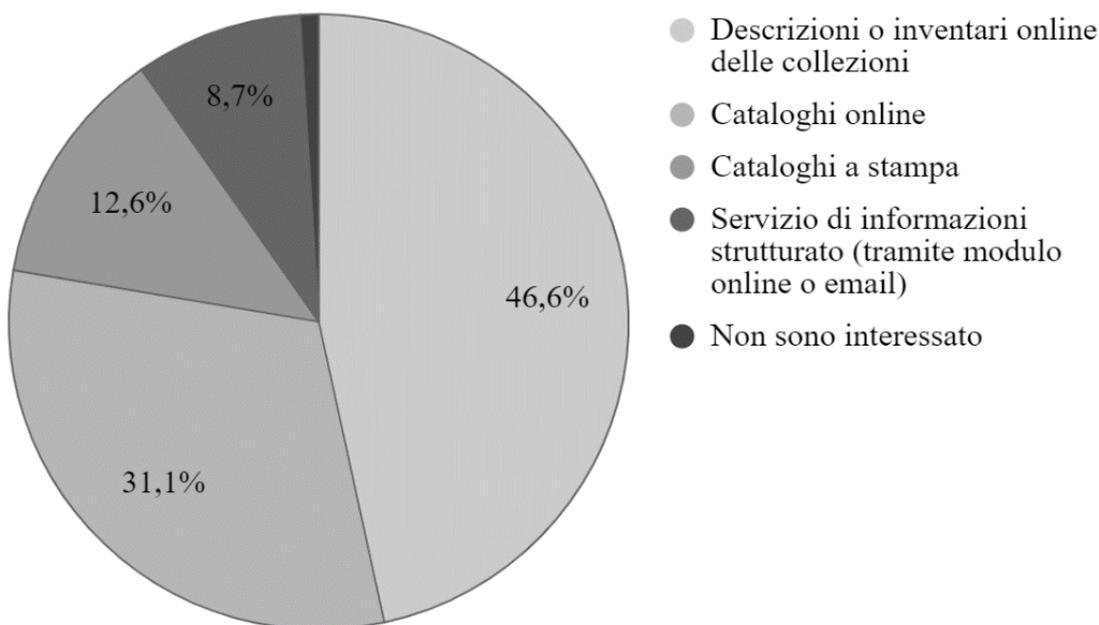


Anche se tutte le opzioni potrebbero essere condivisibili, la domanda è stata pensata appositamente per ottenere un'unica risposta da ciascun partecipante.

La maggioranza dei partecipanti ha risposto che il museo dovrebbe valorizzare la collezione in deposito per favorire percorsi espositivi, attività didattiche e narrazioni diverse. Anche l'opzione rivolta al rinnovamento della conoscenza delle collezioni e l'attenzione ai visitatori locali ha ottenuto un buon riscontro. Mentre, la risposta di carattere più generale, relativa alla maggiore apertura e democratizzazione del deposito, è stata meno selezionata. Indubbiamente, se la domanda avesse incluso la possibilità di dare tutte le risposte, una gran parte dei partecipanti si sarebbe affidata a quella, ritenendoli tutti buoni motivi per rendere fruibili le collezioni.

Gli ultimi due quesiti si scostano dalla fruizione reale delle opere nei depositi, per considerare un'altra fondamentale modalità: quella virtuale o intellettuale. Infatti, sfruttare gli strumenti di informazione cartacei o online è il primo passo che le istituzioni dovrebbero compiere per diventare più trasparenti. Questa pratica, in realtà, dovrebbe già essere una prassi nella quotidianità di ciascuna istituzione.

A quale tra questi strumenti di informazione saresti maggiormente interessato/a?

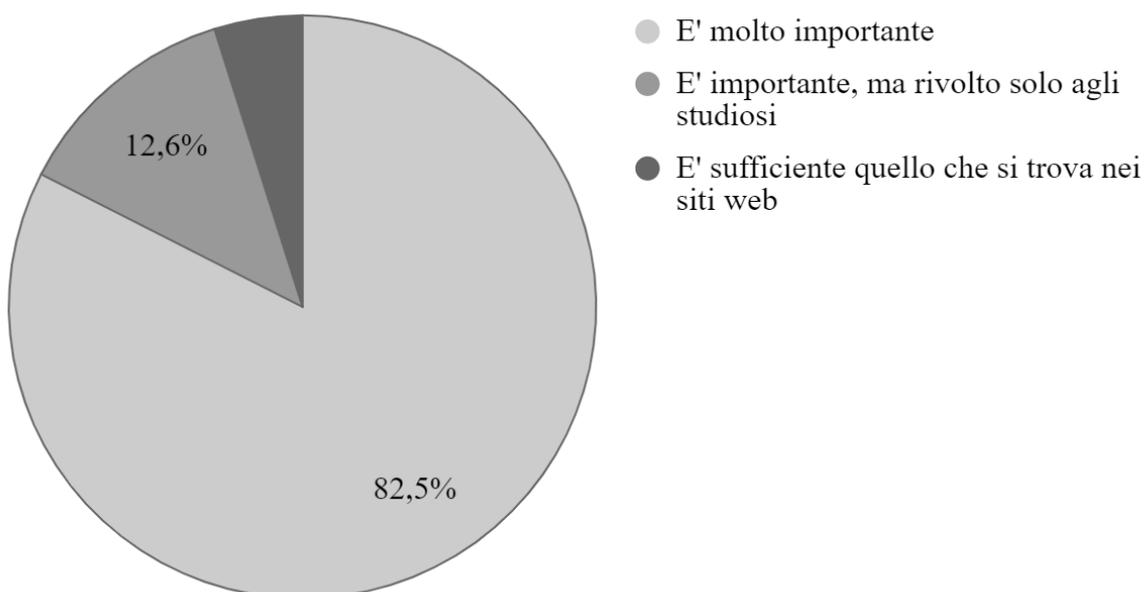


Dalle risposte, si nota che quasi la metà dei partecipanti predilige l'opzione delle descrizioni o degli inventari online relativi alle intere collezioni. La seconda risposta più quotata è quella dei cataloghi online, mentre una piccola parte predilige la forma cartacea. Il servizio di informazioni strutturato, invece, non sembra costituire una priorità per i partecipanti.

In realtà, sarebbe ottimale la compresenza del materiale accessibile online (cataloghi e inventari completi) e la presenza di un servizio specifico, il cui compito è rispondere tempestivamente alle richieste relative alle opere della collezione. Tutte queste opzioni, con i database di inventariazione odierni sempre più efficaci, sono facilmente attuabili.

Infine, l'ultima domanda vuole indagare l'importanza attribuita dai partecipanti al catalogo online. Sovente capita che, soprattutto nelle istituzioni italiane, questi siano ancora lacunosi o poco curati, mentre in altri paesi – come, per esempio, nelle istituzioni anglosassoni – la messa a disposizione sul web di tutta la collezione costituisce ormai una prassi. Inoltre, nei siti di queste istituzioni di norma è facile scaricare molte pubblicazioni in formato digitale.

Quanto pensi sia importante un catalogo online, anche sintetico, per avere un'idea delle collezioni di un museo?



La grande maggioranza dei partecipanti sostiene che è molto importante il catalogo online delle collezioni, mentre una piccola parte ritiene che non sia necessario renderlo disponibile per tutto il pubblico, ma soltanto per gli studiosi.

In conclusione, il questionario si è rivelato uno strumento molto utile per cogliere le opinioni dei potenziali visitatori che, nonostante siano i principali destinatari della discussione attorno all'accessibilità museale, vengono esclusi da questo dibattito. Dal sondaggio è emersa l'esigenza generale di rendere maggiormente fruibili le collezioni, attraverso degli apparati comunicativi che forniscano le informazioni sottoforma di narrazioni e che abbiano come obiettivo principale quello di trasmettere conoscenza, possibilmente in forma partecipata.

I partecipanti si sono rivelati entusiasti della riflessione attorno all'opportunità di conoscere più a fondo le collezioni del museo e di sentirsi maggiormente inclusi. Da questa esperienza si coglie l'importanza di procedere interpellando i visitatori dei musei, e ascoltandone le richieste e le necessità. Solo in questo modo, infatti, si può giungere all'elaborazione di progetti orientati a democratizzare il museo, nel vero senso del termine.

4.

DEPOSITI MUSEALI A VENEZIA: TRE CASI STUDIO DAL PRIVATO AL PUBBLICO

Dopo l'indagine sui diversi casi internazionali di musei che procedono in questa direzione, ciascuno con le sue peculiarità, e la lunga riflessione sull'esigenza di rendere l'istituzione museale quanto più trasparente possibile, si prendono in esame degli esempi concreti. L'analisi dei casi studio è nata dalla personale necessità di comunicare con i professionisti museali, al fine di comprendere al meglio la relazione che ciascun museo intrattiene con la collezione non esposta, e l'eventuale interesse nei confronti di questo dibattito. Inoltre, soltanto un confronto diretto con chi si occupa quotidianamente di queste problematiche permette di trasporre le riflessioni dal piano teorico alla realtà concreta dei musei, di comprendere quali di queste proposte siano attuabili e di fornire una visione più pratica, che raffronta i punti di forza ma anche i limiti di questi progetti.

Il materiale raccolto per la stesura di questo capitolo è stato rielaborato in base alle interviste condotte insieme a diversi responsabili delle istituzioni museali prese in esame. La comunicazione personale è servita a porsi ulteriori interrogativi, a riflettere su nuovi spunti e ad arricchire la ricerca, dotandola anche di una maggiore attendibilità.

Le interviste si sono sviluppate sulla base di un questionario simile per le varie istituzioni, ma pensato ad hoc per ciascuna di esse. Il questionario è diviso in tre sezioni: due parti riguardanti il deposito – una di carattere generale e una tecnica – e una parte relativa al museo. La prima sezione, che si articola in quesiti di carattere generale, indaga il ruolo che ricoprono i depositi nella missione di ciascun museo, e il loro eventuale impiego in attività di valorizzazione rivolte al pubblico. La seconda, invece, esamina la posizione del museo nei confronti del tema dell'inclusività. La terza, infine, che comprende domande di carattere tecnico, analizza: la natura del deposito, lo stato di conservazione, la disposizione e le attrezzature. Ciascuna sezione dell'intervista è connessa alle altre dall'attenzione al valore sociale, che rappresenta il filo rosso dell'intero discorso.

L'insieme delle domande vorrebbe restituire un'idea del modo di affrontare le tematiche dei depositi e dell'inclusione da parte di ciascun museo, riflettendo sui pregi della propria amministrazione e sulle possibili migliorie, e aprire un confronto tra i diversi approcci all'argomento.

I casi studio presi in esame si collocano nella realtà veneziana, e riflettono rispettivamente le tre tipologie diverse di istituzione museale: privata, municipale e pubblica. I musei in questione sono: la Fondazione Querini Stampalia, la Fondazione dei Musei Civici e le Gallerie dell'Accademia.

Com'è noto, i musei veneziani si trovano a dover fronteggiare una sfida che negli ultimi anni è diventata preponderante. Questa consiste nel riuscire a comunicare contemporaneamente al pubblico locale e a quello internazionale senza trascurare che quell'entità che viene comunemente definita "pubblico" è, in realtà, molto più complessa. Come si è detto in precedenza, infatti, l'individuazione del pubblico non si limita ad uno o a due gruppi di persone. Ecco perché nella museologia odierna, facendo uso di un linguaggio inclusivo, si preferisce parlare di "pubblici".

Dunque, la relazione museo-pubblici sottende una complessità che varia a seconda del caso. Tuttavia, come accade per molti musei delle città d'arte italiane, frequentate annualmente dal flusso turistico, un binomio che crea non pochi problemi riguarda la semplice relazione "pubblico locale-pubblico internazionale". Sicuramente si tratta di una semplificazione dal momento che, così facendo, si divide il pubblico in due sole macrocategorie. Tuttavia, questa suddivisione sommaria è utile per comprendere un limite che diversi musei non hanno ancora superato, poiché faticano a comunicare e con l'una e con l'altra categoria. Spesso, infatti, i musei che sorgono nelle realtà cittadine frequentate a livello internazionale sono inclini a fare una scelta comunicativa che predilige il visitatore esterno piuttosto che quello locale, tralasciando l'importanza di instaurare un legame stabile e duraturo con il territorio circostante. Questa scelta è dettata dalla scarsa volontà di reinventarsi di continuo, in modo tale da riuscire ad attirare i pubblici locali. Infatti, intraprendere un dialogo con le comunità circostanti richiede più impegno, poiché necessita di elaborare costantemente nuovi stimoli che si traducono in nuove attività, narrazioni, esperienze e così via. A questo proposito, la tematica dei depositi si inserisce come possibilità o potenzialità per elaborare programmi comunicativi e didattici inediti e attività che avvicinino le persone al patrimonio. Talvolta capita anche che alcuni musei, che riescono a relazionarsi con le comunità circostanti, non si preoccupino di approfondire il legame in modo tale da coinvolgere una fetta sempre maggiore di persone o di stabilire un dialogo duraturo nel tempo. Affinché questo avvenga, i musei devono dimostrarsi dinamici e propositivi, reinventandosi continuamente per avvicinarsi a tutte le comunità.

L'importanza del museo come mediatore di certi paradigmi culturali è ben esemplificata dalle parole di Susanne Keene:

For an outsider, the museum is a point of entry to a society, providing as it does cultural keys: knowledge, artefacts, experiences, etc. For an insider too, the museum provides cultural keys – not so much as gateways into their own societies, but as mirrors to reflect back to themselves their existence and participation within their own culture³²⁷.

Il museo ha dunque una duplice funzione in relazione ai suoi contenuti, poiché fornisce delle chiavi di lettura utili a: accedere ad un determinato contesto culturale, per chi proviene da uno diverso, e riflettere sulla propria partecipazione a quel contesto, per chi appartiene allo stesso.

Tornando alle istituzioni prese in esame nel presente capitolo, ciascuna si dimostra sensibile al tema dell'inclusività e alle dinamiche di dialogo con le comunità circostanti, nonostante la maggiore percentuale di visitatori che le visitano è costituita dal pubblico internazionale. Queste istituzioni sono strettamente collegate tra di loro da un filo rosso, rappresentato dalla loro profonda relazione con il territorio veneziano, che ne disegna l'identità stessa. La loro connessione con la città e l'area circostante proviene proprio dall'essenza delle loro collezioni, che sono la testimonianza della storia, cultura, memoria e identità del luogo.

Nel corso del capitolo la riflessione si sviluppa a partire dalla sfera privata per giungere a quella pubblica, osservando come ognuna di queste realtà interpreta il tema in maniera differente.

4.1 Il Museo della Fondazione Querini Stampalia

La Fondazione Querini Stampalia nasce nel 1869, per volontà dell'ultimo erede della famiglia Querini. L'istituzione, che riunisce sotto il suo nome la biblioteca e il museo, detiene un consistente patrimonio culturale, storico-artistico e librario, profondamente connessi con il territorio in cui sorge. Si tratta di un eccezionale esempio di casa-museo, che ricrea l'atmosfera aristocratica del tempo, dove gli oggetti della ricca collezione – fatta di preziosi arredi, dipinti, porcellane, sculture – sono perfettamente integrati con il contesto raffinato della dimora veneziana³²⁸. Il Museo possiede una collezione che abbraccia un lungo arco di tempo: dall'arte antica, raccolta con molta dedizione dai discendenti della famiglia, all'arte moderna e contemporanea con le acquisizioni della Fondazione e le donazioni dei privati. L'istituzione, che perpetua l'ideale del fondatore di creare un luogo di confronto e di formazione del sapere,

³²⁷ S. Keene, *Fragments of the World...* cit., p. 7.

³²⁸ Fondazione Querini Stampalia- Museo, <http://www.querinistampalia.org/ita/museo.php> (ultimo accesso: gennaio 2021).

oggi si pone come eccezionale punto di riferimento per la cittadinanza, che frequenta assiduamente la biblioteca e gli spazi del palazzo storico, pensati appositamente per essere un luogo vissuto. La fusione dell'atmosfera nobile antica con gli elementi architettonici e arredi contemporanei, introdotti da Carlo Scarpa negli anni Settanta, alludono al disegno atemporale e universale dell'istituzione che interseca e costruisce un ponte tra il passato, il presente e il futuro della cultura della città.

Il paragrafo si basa sull'intervista condotta con la responsabile del Museo, Babet Trevisan³²⁹, che ha permesso di comprendere il funzionamento dell'istituzione privata e di cogliere, da un lato, il rapporto tra collezione esposta e collezione in deposito, dall'altro, di conoscere a fondo la sua missione che, soprattutto negli ultimi tempi, si è focalizzata proprio sul tema dell'inclusione sociale.

Per quanto riguarda il focus della ricerca – l'accessibilità alla collezione in deposito – la situazione della Fondazione riflette quella delle istituzioni di piccole dimensioni, che devono confrontarsi con un budget contenuto e con l'economia degli spazi. Infatti, l'edificio storico, sede della Fondazione, comporta uno spazio che dev'essere preservato come tale e che, giustamente, non consente di apportare notevoli modifiche.

La collezione artistica è conservata all'incirca per i 2/3 in deposito. Dal 2018 il museo beneficia di un nuovo spazio, attrezzato secondo tutti gli standard moderni. Anche prima di questa data il museo possedeva due depositi, uno esterno e uno, il principale, in una sala del palazzo dimezzata da un soppalco per sfruttarlo nelle due altezze, ma comunque in uno spazio esiguo che impediva di reperire celermente il materiale. A partire dal 2018, invece, in occasione dell'apertura di nuovi spazi espositivi, che hanno accolto la collezione della Cassa di Risparmio di Venezia, è stato allestito il nuovo deposito esterno. Quest'ultimo, che è stato progettato per soddisfare i parametri di tutela e conservazione dei beni e favorire l'accesso del personale – ma non per la fruizione del pubblico – è attrezzato secondo tutti gli standard odierni (temperatura, umidità, sicurezza) ed è già stato predisposto per un futuro incremento della collezione.

Per l'organizzazione del nuovo deposito, la Fondazione si è avvalsa del metodo RE-ORG, fortemente consigliato a livello internazionale, sviluppato e promosso da ICCROM e sostenuto da ICOM che l'ha raccomandato nell'ambito di alcuni convegni³³⁰. Pertanto, si è rivolta alla consulente conservatrice Giorgia Bonesso, con la quale ha lavorato per pianificare l'allestimento e la gestione interna al nuovo spazio, seguendo la metodologia strutturata e

³²⁹ Intervista a Babet Trevisan, responsabile del Museo della Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 11 gennaio 2021.

³³⁰ ICCROM, <https://www.iccrom.org/section/preventive-conservation/re-org> (ultimo accesso: gennaio 2021).

suddivisa in fasi ben precise. Grazie all'esperienza della Fondazione Querini, che è una delle prime istituzioni in Italia ad aver sfruttato questo metodo, si ha la possibilità di seguirne una concreta applicazione in un museo d'arte. La prima fase di lavoro consisteva nel progetto e nella definizione della gestione e, in un secondo momento, nella disposizione degli arredi prima dell'arrivo delle opere. Perciò, quando le opere sono state trasferite si sapeva esattamente quale spazio sarebbero andate ad occupare. Gli arredi sono stati installati in modo tale che fossero funzionali sia rispetto alle opere esistenti sia per un loro futuro incremento, previsto grazie alla campagna di acquisizioni e alle donazioni. Lo spazio, dunque, è stato disposto in maniera molto scientifica: ogni scaffale possiede un numero e ogni mensola una lettera dell'alfabeto, in modo tale che reperire il materiale sia un'operazione immediata. Gli strumenti a disposizione del personale sono: un registro cartaceo, tenuto dalla responsabile, in cui è riportata l'inventariazione delle opere, e un database digitale. Il criterio di riordino utilizzato tiene conto delle misure di grandezza, in modo tale da sfruttare al meglio gli spazi: dagli oggetti di piccole dimensioni conservati nelle cassettiere, alle sculture e agli arredi, conservati in scaffali o in armadi più grandi, agli arazzi disposti su grandi rulli addossati alla parete. Le opere più piccole si trovano all'interno di cassettiere, che consentono un miglior monitoraggio dello stato di conservazione. Inoltre, l'edificio è isolato e perfettamente protetto dall'umidità e dall'acqua alta.

L'esperienza di RE-ORG è stata sicuramente molto positiva per l'istituzione, poiché ha reso possibile organizzare a priori un nuovo spazio, servendosi del budget a disposizione del museo e di un'equipe formata dagli stessi dipendenti. La metodologia proposta da ICCROM, infatti, riesce ad organizzare o ri-organizzare un deposito a partire dalle risorse finanziarie, umane, e strumentali dell'istituzione, senza esigere risorse aggiuntive. Per questo motivo, si rivela ottimale per i musei di piccola e media dimensione, ma può costituire un valido strumento anche per i grandi musei.

Nel nuovo deposito le opere d'arte beneficiano di un ambiente ideale. Gli spostamenti non sono così frequenti, dal momento che molte delle opere che partono per le mostre in altre parti d'Italia o all'estero di solito sono quelle dell'esposizione permanente. In queste occasioni si provvede all'imballaggio delle opere direttamente nella hall della Fondazione mentre, se partono dal deposito, si sfrutta una sala apposita dedicata agli imballaggi. Qualora un'opera della collezione permanente sia richiesta in prestito, se possibile, si provvede a coprire la lacuna con un'opera prelevata dal deposito, cosa che permette di darne visibilità. L'introduzione delle opere del deposito lungo il percorso espositivo si esegue, naturalmente, facendo attenzione alla coerenza narrativa e dialogica con le altre opere esposte. La scelta, che è sempre pensata per

stimolare riflessioni interessanti, può ricadere in opere d'arte appartenenti ad epoche molto differenti, a seconda della volontà di creare continuità, confronto o contrasto.

Nel deposito si trovano anche le opere d'arte contemporanea create nell'ambito del progetto *Conservare il futuro*, che poi gli stessi artisti hanno deciso di donare alla Fondazione. Queste, in alcuni periodi dell'anno, soprattutto in occasione della Biennale d'Arte o in un periodo dedicato a un particolare tema o artista, vengono prelevate dai depositi e inserite nelle sale con una didascalia o una brochure realizzata appositamente per spiegarne l'inserimento nel percorso espositivo tradizionale.

La Fondazione non possiede un laboratorio di restauro poiché capita raramente che le opere abbiano bisogno di interventi, grazie alle condizioni ottimali del deposito. Nel caso in cui ce ne fosse l'esigenza, sono le opere a viaggiare verso il laboratorio del restauratore esterno, specializzato nel restauro di quel particolare tipo di materiale. Può capitare, talvolta, che gli interventi siano effettuati nel museo, soltanto se si tratta di piccole operazioni che non prevedono l'utilizzo di materiali pericolosi o infiammabili.

In passato il museo prevedeva anche la rotazione delle opere nelle sale, mentre oggi, per diversi motivi, ha scelto di non continuare questa modalità espositiva. Attualmente, infatti, il museo ha intrapreso una direzione diversa, lavorando ad un tipo di allestimento che richiede una certa stabilità. Inoltre, non è semplice mettere in pratica la rotazione, poiché alcune pareti del palazzo sono rivestite di tessuti, affreschi e stucchi pregiati, e cambiare posizione ai dipinti significherebbe intaccarne l'integrità. La rotazione delle opere quindi, non si rivela una soluzione efficace per i musei istituiti in palazzi storici, la cui priorità è sicuramente preservare l'integrità degli ambienti. In Italia, indubbiamente, dove una buona parte dei musei si situa in palazzi storici, questa costituisce una delle problematiche maggiori.

Dunque, il nuovo progetto espositivo, che prevede una certa stabilità, è rivolto in particolare alle opere della collezione permanente. La Fondazione si rivela comunque molto attenta a dare visibilità e a valorizzare le opere del deposito, anche attraverso mostre temporanee incentrate su queste. Per esempio, un indirizzo di lavoro della Fondazione è la preparazione di mostre da proporre in altri paesi, con le opere che si trovano principalmente nel deposito, integrando anche alcuni capolavori che danno maggiore rilievo all'offerta.

L'istituzione riconosce pienamente il valore di tutta la collezione, esposta e non, che ne rappresenta l'identità. Per questo, cerca di far conoscere il suo patrimonio con le modalità applicabili all'interno di uno spazio che non consente significative modifiche, e in un deposito che è stato pensato per la conservazione delle opere ma non per l'accoglienza di un eventuale pubblico. Per realizzare l'*open storage*, infatti, è necessario che il deposito sia progettato fin

dall'inizio per essere idoneo a tale finalità, programmando la sicurezza sia per le persone che per la collezione. Pertanto, risulta più facile rendere idonee le nuove strutture, piuttosto che adattare gli spazi di quelle già esistenti, e a Venezia centro storico sicuramente ciò non è attuabile. In ogni caso, la Fondazione è consapevole del fatto che il pubblico, soprattutto quello cittadino, è attratto dalla novità e dalle opere che si trovano “dietro alle quinte”, e che l'apertura dei depositi aumenterebbe l'offerta culturale della città. Perciò, se ne avesse la possibilità, provvederebbe sicuramente all'apertura dei depositi e alla divulgazione del lavoro dei professionisti museali. Le opere nei depositi permetterebbero anche di creare dei percorsi alternativi e delle narrazioni inedite. In questo modo si potrebbe puntare alla fidelizzazione del pubblico, proponendo di continuo nuovi percorsi basati su tematiche sempre diverse.

In generale, comunque, il Museo riceve una buona risposta ed è frequentato da un pubblico eterogeneo, con un equilibrio tra visitatori connazionali e stranieri. Per aumentare l'affluenza del pubblico locale, la Fondazione ha fatto un buon piano di fidelizzazione del territorio, riconoscendo la gratuità: in passato tutti i giorni fino alle 15, offrendo la possibilità di consumare un pasto in caffetteria, e attualmente tutte le domeniche, per favorire le famiglie riunite. La fascia d'età che maggiormente lo frequenta rimane over cinquanta, ma negli ultimi anni la media si è abbassata con un aumento di visitatori tra i venti e i trent'anni. Tuttavia, si registra una lacuna del pubblico più giovane, al di sotto dei vent'anni, che paradossalmente rappresenta una grande percentuale degli utenti della biblioteca. Quest'ultima è infatti assiduamente frequentata dagli adolescenti, che tuttavia non si fanno coinvolgere nelle attività del museo, nonostante le iniziative promozionali a loro rivolte.

Spostandosi sul tema dell'inclusione, la Fondazione Querini è una delle realtà più attive in questo senso. L'inclusione è certamente la missione che sta guidando i cambiamenti a livello gestionale e comunicativo degli ultimi anni, e che dimostra che il museo è un eccezionale precursore nella ricerca di nuove modalità espositive e comunicative. L'istituzione, indubbiamente, si distingue nel territorio per la sua dinamicità, non comune ad altri enti, e per la sua volontà di avvicinarsi sempre più alla società per cercare di coinvolgere i diversi pubblici che la compongono, e il suo senso di responsabilità nel dimostrarsi un punto di riferimento nel panorama culturale cittadino. Il museo sta ricevendo riscontri molto positivi dalle iniziative che propone come, per esempio, dai laboratori rivolti ai bambini e ai pubblici speciali, o alle persone che parlano la lingua dei segni.

Oltre a ciò, negli ultimi anni la Fondazione ha cominciato un progetto con l'obiettivo di incrementare l'accessibilità e il coinvolgimento di ogni tipologia di pubblico, basato

sull'interazione con il visitatore e sul suo coinvolgimento attivo³³¹. Questa scelta necessita, inevitabilmente, di lavorare sul nucleo di opere della collezione permanente. La sua missione, volta alla comunicazione e all'interpretazione, si sviluppa in una riflessione sull'apparato didascalico museale – il mezzo principale attraverso cui il museo interagisce con le persone e trasmette i suoi contenuti.

L'esigenza di attuare dei cambiamenti è sorta in seguito ad alcuni sintomi che facevano emergere l'esistenza di un divario tra l'apparato esplicativo e i visitatori. Questo è stato verificato con l'ausilio di un questionario che mirava ad approfondire il problema e a raccogliere idee e spunti direttamente dal pubblico. Come prima soluzione è stata progettata una guida, che serve al pubblico per creare liberamente i percorsi all'interno degli spazi. Tuttavia, l'esigenza più rilevante riguardava soprattutto la revisione dell'apparato esplicativo. Da questo si è cominciato a riflettere sulla didascalia attraverso un progetto a più mani, che pone il museo in un processo autocritico, coinvolgendolo nella sua totalità. Il progetto è partito da temi generali che riguardano la città per arrivare a raccontare, secondo un'interpretazione diversa, le raccolte che sono visibili nelle sale, cercando di rendere i percorsi accessibili da una platea sempre più ampia.

Gli obiettivi del lavoro attuale sono l'interpretazione e le didascalie partecipate, attraverso la collaborazione del pubblico nell'elaborazione dei contenuti, in un processo guidato dai curatori e dagli esperti. Quindi, per il progetto portato avanti dalla Fondazione Querini si può parlare di inclusività per antonomasia. L'obiettivo è quella di coinvolgere il pubblico per raccontare, attraverso la voce degli abitanti e dei turisti, la città di Venezia, facendo appello alle esperienze personali. L'idea di una didascalia partecipata – non elaborata esclusivamente dai curatori ma anche dal pubblico – è l'esempio più lampante di inclusione sociale. Le narrazioni avvengono quindi “dal basso” e non sono espresse dalla voce univoca di un curatore, ma dalla voce autentica delle persone, in un processo capovolto definito con il termine inglese *bottom-up*, contrapposto al tradizionale *top-down*³³². L'obiettivo è quello di riscrivere i supporti comunicativi in modo inclusivo e partecipato, e non soltanto di fornire il taglio storico-artistico ma piuttosto un carattere sociale, in modo tale che siano leggibili da più pubblici diversi, e che siano uno stimolo per riflettere su altri temi collegati o approfondire il tema che viene proposto.

³³¹ M. Calcagno, *Organizzare il cambiamento nei musei: il caso della Fondazione Querini Stampalia*, in *Senza Titolo. Le metafore della didascalia*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. M. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 61-71.

³³² N. Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, in *Senza Titolo. Le metafore della didascalia*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. M. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 31-42.

Da questa riflessione è stato elaborato anche un workshop per imparare a riscrivere la didascalia museale, tenendo conto della complessità della società e delle diverse modalità di lettura delle opere e del loro valore polisemico. Lo straordinario progetto trasporta in un museo d'arte, che di solito è più gelosamente ancorato alla visione tradizionale della didascalia storico-artistica, le sperimentazioni di inclusione e accessibilità, promosse in ambito anglosassone per ogni tipologia di museo. L'esperienza della Querini dimostra che il metodo funziona anche in queste istituzioni, che costituiscono una fonte inesauribile di tematiche utili per riflettere sulla contemporaneità.

A proposito della riflessione sull'inclusione e sull'accessibilità, non si possono trascurare gli eventi del 2020 che hanno fortemente condizionato la vita dei musei – in negativo per la chiusura forzata, ma anche in positivo per altri aspetti. Tra questi, la necessità di ricorrere al digitale ha presentato una sfida per ripensare alle attività in maniera completamente diversa. Anche se poco preparati, per la repentinità degli eventi, la Fondazione Querini si è dimostrata molto propositiva a trasferire la maggior parte delle attività in formato digitale. Come, per esempio, il corso sulla didascalia che, proposto in forma digitale, ha permesso di triplicare il numero dei partecipanti, dando la possibilità anche a chi abita lontano di prenderne parte. La Fondazione ha colto l'importanza di investire risorse anche su questo fronte che, nonostante non possa sostituire completamente la forma in presenza, si offre come uno strumento molto valido di trasmissione di attività formative e di valorizzazione del patrimonio. La tecnologia ha offerto una soluzione anche per continuare le visite guidate. Infatti, sono stati organizzati dei tour da remoto incentrati su tematiche diverse, con la sola guida che, percorrendo le sale in diretta, racconta le opere del percorso ad una platea di visitatori. Questa modalità non potrà mai sostituire l'esperienza reale della visita al museo, ma come soluzione momentanea si è rivelata molto proficua.

L'esperienza vissuta nel 2020, che da un lato ha messo a dura prova i musei, dall'altro ha dato un impulso creativo, ha offerto nuovi stimoli e ha fatto emergere nuove competenze che saranno sfruttate anche in futuro. La formula per risultare un'istituzione lungimirante è proprio quella di continuare a lavorare sul doppio binario.

Nonostante l'accessibilità ai depositi non rientri nei piani del museo, la Fondazione Querini si conferma un eccezionale modello dinamico, aperto alle innovazioni e recettivo nei confronti dei cambiamenti che stanno interessando la società, per i quali l'istituzione museale in generale deve continuamente interrogarsi e mettersi in gioco, per non diventare obsoleta. La tematica dell'inclusione viene affrontata in maniera magistrale attraverso il progetto sulla didascalia, sull'interpretazione e sulla narrazione partecipata, che mira a rendere il museo accessibile per i

diversi tipi di pubblici. Anche per quanto riguarda la valorizzazione della collezione, la Fondazione si rivela pronta a cogliere l'occasione per far uscire dai depositi le opere che conserva. Vista la sua modernità e attenzione alle innovazioni museologiche sul piano internazionale, il museo sarebbe sicuramente propenso a sperimentare il *visible* o l'*open storage*, se disponesse dello spazio adeguato.

4.2 La Fondazione dei Musei Civici

La Fondazione dei Musei Civici (MUVE), nata nel 2008, che riunisce undici musei di diversa tipologia nel territorio veneziano, è un soggetto privato che gestisce il patrimonio pubblico del Comune di Venezia³³³.

L'intervista si è tenuta con la responsabile della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Elisabetta Barisoni³³⁴, che parla in primo luogo del museo di sua competenza. Il dialogo ha permesso di entrare in merito alla gestione del deposito condiviso e di approfondire la missione del museo di Ca' Pesaro, con particolare attenzione alla tematica dell'inclusività. La collezione municipale d'arte moderna è stata avviata nel 1892, in concomitanza con la seconda edizione della Biennale³³⁵, mentre la sede attuale, nel palazzo storico sul Canal Grande, è stata aperta nel 1902. Il museo conserva ed espone la collezione del XIX e XX secolo, che arriva fino ai giorni nostri anche grazie alle continue donazioni e acquisizioni.

A proposito del rapporto tra collezione esposta e in deposito, circa l'ottanta per cento della collezione di Ca' Pesaro si trova nei depositi. La Fondazione beneficia di un deposito centralizzato a Marghera, il *Vega Stock*, a disposizione di tutti i musei di competenza della Fondazione dei Musei Civici, qualora avessero bisogno di collocarvi del materiale. Tuttavia, esso viene usato principalmente per ospitare le collezioni di Ca' Pesaro e del Museo Correr, e il mobilio delle vecchie collezioni civiche, dato che gli altri musei, come Ca' Rezzonico o Palazzo Mocenigo, hanno quasi tutto esposto. Il Museo Correr dispone di un ulteriore spazio nella sua sede. Anche Palazzo Mocenigo – Centro di studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo – dispone di un proprio deposito in sede, che è stato protagonista di un'iniziativa che ne ha promosso l'apertura al pubblico. L'iniziativa, intitolata *Backstage*, è stata avviata nel 2017 e prevedeva la visita guidata, rivolta a piccoli gruppi di persone, ai depositi del palazzo,

³³³ MUVE, <https://www.visitmuve.it/it/fondazione/presentazione/> (ultimo accesso: gennaio 2021).

³³⁴ Intervista a Elisabetta Barisoni, responsabile di Ca' Pesaro- Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, 30 novembre 2020.

³³⁵ Ca' Pesaro- Galleria Internazionale d'Arte Moderna, <https://capesaro.visitmuve.it/it/il-museo/la-sede-e-la-storia/il-museo-e-la-sua-collezione/> (ultimo accesso: gennaio 2021).

che conservano abiti, accessori e tessuti veneziani di gran pregio. Lungo il percorso le guide specializzate aprivano i cassetti contenenti gli abiti e i tessuti e accompagnavano i visitatori nel mondo della moda del Settecento, attraverso la storia della manifattura tessile che ha sempre contraddistinto la città lagunare³³⁶.

Il polo moderno in terraferma è sorto nel 2009-2010, in concomitanza con la nascita della Fondazione, ed è stato ampliato nel 2012, quando vi sono confluiti i depositi dei Musei Civici. La struttura è stata concepita secondo tutti gli standard moderni per i depositi museali con i sistemi di controllo aggiornati – microclima, dispositivi antifurto, antincendio ecc. – che sono collegati anche da remoto, cosa che rende possibile il controllo a distanza e il monitoraggio della situazione ambientale direttamente dalla sede del museo. Si tratta dunque di una struttura assolutamente sicura.

Le opere sono disposte seguendo criteri dimensionali, per sfruttare al meglio gli spazi, e i dispositivi sui quali sono collocate comprendono: griglie scorrevoli per i dipinti, mensole per piccole sculture e spazi molto ampi per le sculture di grandi dimensioni. I fogli e le carte, invece, sono contenuti nelle cassettiere. Inoltre, dato che il deposito è diviso in vari ambienti, vi è una certa divisione anche per tipologia. Per esempio, le opere d'arte contemporanea si trovano in uno spazio dedicato. Reperire il materiale è molto facile perché il personale dispone di un elenco sempre aggiornato, che consiste in un database condiviso. Ciascuna griglia è fornita di un cartellino con i numeri di inventario delle opere e, qualora una di queste parta per un prestito o un restauro, viene sostituita dal cartellino con i dati corrispondenti. Inoltre, la struttura dispone di vari spazi che consentono di svolgere tutte le azioni tipiche di un centro di conservazione: uno spazio per imballare e condizionare le opere prima della loro partenza per le mostre, aree per svolgere piccoli interventi conservativi e un laboratorio di restauro. Quest'ultimo, perfettamente attrezzato con tutti gli strumenti necessari, è utilizzato soprattutto per i grandi restauri che prevedono l'ausilio di materiali che, per ragioni di sicurezza, non possono essere applicati nelle sedi museali.

Dato che le condizioni climatiche sono ideali, le opere che stanno bene sono in uno stato di perfetta salute, mentre le opere che presentano qualche difetto sono quelle che nascono già con dei problemi conservativi. Si tratta soprattutto delle creazioni più contemporanee, acquisite dai concorsi come, per esempio, quelli indetti dalla Fondazione Bevilacqua la Masa. Talvolta, per l'inesperienza o la volontà di sperimentazione degli autori, vengono utilizzati dei materiali facilmente deteriorabili o delle colle rimovibili. Le opere che presentano questi problemi

³³⁶ *MUVE*, <https://www.visitmuve.it/it/eventi/archivio-eventi/2012/12/7787/progetto-237/> (ultimo accesso: febbraio 2021).

vengono continuamente monitorate. Una delle minacce di aggressione è costituita dai tarli che potrebbero giungere insieme alle opere prestate ad altri musei. Per risolvere questo problema, la struttura è fornita di un armadio antitarlo in cui l'opera viene inserita in isolamento, non appena viene rilevato il pericolo.

Lo spazio è organizzato al meglio, ma non è predisposto per accogliere molte opere aggiuntive. Ca' Pesaro ogni anno riceve le donazioni e i depositi a lungo termine come, per esempio, la collezione Carraro o la collezione Sonnabend, che presentano opere e installazioni di grande formato. Queste collezioni, che sono in comodato a lungo termine, sono rese visibili e valorizzate attraverso l'esposizione di alcune opere nelle sale o le mostre temporanee incentrate sulle stesse. Attualmente, dunque, lo spazio è ben gestito, ma potrebbe non essere sufficiente per l'arrivo di ingenti donazioni. Un obiettivo che la Fondazione ha in programma è l'acquisizione di nuovi spazi da destinare a magazzini, in qualità di ambienti di supporto al deposito principale, dove collocare i materiali dei vecchi allestimenti, le teche e le casse per gli imballaggi. Ambienti quindi che possono essere sprovvisti di allarmi e dispositivi di sicurezza, ma che sarebbero molto utili per alleggerire il carico del deposito e ottimizzare gli spazi.

Per il momento, il deposito non è facilmente accessibile. Infatti, l'accesso è consentito soltanto al personale autorizzato. Anche per gli studiosi non è semplice e, nella maggior parte dei casi, se necessitano di consultare una determinata opera, gli viene fornita la foto in altissima definizione. Qualora si tratti di restauratori o esperti in materia, la foto non basta, per cui vengono accompagnati nel deposito dal personale dopo aver ottenuto un'autorizzazione.

Ciononostante, lo spazio del *Vega Stock* è stato progettato per essere aperto alla fruizione di studiosi e ricercatori. La struttura, infatti, dispone di moduli soppalcati confortevoli, dotati di computer e telefoni, e quindi adatti allo studio. L'unica cosa che manca è il collegamento wi-fi, che potrebbe comunque essere installato in ogni momento. Pertanto, questo spazio moderno è stato pensato, fin dall'inizio, anche per essere idoneo alle attività di studio e di ricerca.

L'ambiente strettamente dedicato al deposito è stato progettato per essere ottimale dal punto di vista gestionale e conservativo, ma dovrebbe essere parzialmente ripensato per l'accoglienza di un eventuale pubblico. Lo spazio sarebbe sufficiente per consentire l'accesso a piccoli gruppi di persone – accompagnati dal personale e dalla sorveglianza – ma permangono le riserve sulla sicurezza di un accesso al deposito da parte del pubblico. Nel caso del *Vega Stock*, si tratta di una struttura moderna, progettata per garantire la massima resa nella tutela e nella conservazione del patrimonio. Il fatto che vi siano degli spazi dedicati all'attività di ricerca rivela che la Fondazione non esclude la possibilità di accesso ad un pubblico selezionato, specializzato ed esperto.

L'accessibilità dei depositi è comunque un argomento di grande interesse per la Fondazione, finora non ancora concretizzato per diversi motivi. Elisabetta Barisoni afferma di essersi interessata alla situazione di quei musei che hanno deciso di mettere in pratica l'*open storage* – come, per esempio, il Depot-BVB di Rotterdam, il Luce Center for the American Art e, in Italia, la Galleria Borghese e la Pinacoteca di Brera – e di tenerci particolarmente a portare a termine il progetto che vede l'adattamento delle aule studio. Quest'ultimo consiste nell'utilizzare le sale per organizzare corsi, workshop e simposi internazionali per restauratori che, in questo modo, avrebbero la possibilità di vedere le opere d'arte dal vivo e studiarne le superfici e le tecniche. Infatti, beneficiando di un laboratorio di restauro dotato di tutti gli strumenti, lo spazio sarebbe ideale per tenere attività di questo tipo. Dunque, il piano di trasformazione dello spazio dedicato a deposito si rivolge a due anime: sia al pubblico generico, che potrebbe accedervi in piccoli gruppi per vedere il "retroscena" del museo, sia per gli specialisti, che potrebbero osservare le opere direttamente sul campo. Si pensa di consentire l'accessibilità in maniera contingentata e controllata, con una procedura per far rispettare le condizioni di riservatezza.

Un'opportunità a cui la Fondazione ha aderito, che ha permesso di dare visibilità al deposito, è stato il progetto fotografico di Mario Fiorese, intitolato *Treasure rooms*³³⁷, che ritraeva i depositi di alcune delle più importanti istituzioni italiane.

Nella sede di Ca' Pesaro viene anche attuata la modalità della rotazione delle opere nelle sale. Di solito, quando un'opera è richiesta in prestito ad una mostra esterna – Ca' Pesaro ne presta circa 200-250 all'anno – questa viene sostituita con un'altra presa dal deposito. Come per numerosi musei internazionali, risulta impegnativo gestire un patrimonio molto grande e in continua espansione, che conta 1870 opere di pittura catalogate a cui si devono aggiungere oltre 3000 opere di grafica e 430 di scultura. Il secondo piano del palazzo, di norma, è dedicato alle mostre temporanee che possono essere di carattere monografico o esporre le opere appartenenti a una singola collezione, dando la possibilità alle diverse collezioni di essere periodicamente esibite al pubblico.

Anche il Museo Correr dispone di un grande spazio dedicato alle mostre temporanee. Per esempio, nel 2016, è stata allestita in quegli spazi una mostra monografica su Ippolito Caffi, con 70 opere che sono state prelevate dai depositi ed esposte prima a Venezia e poi,

³³⁷ *Treasure rooms*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, 5 aprile- 2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di B. Benedetti e P. Nuzzo, Modena, F. C. Panini Editore, 2019.

parzialmente, a Helsinki³³⁸. Altre mostre sono state organizzate con le collezioni di Ca' Pesaro e di altri Musei della Fondazione al Centro Candiani di Mestre, a Forte Marghera e in altre sedi nazionali e internazionali. Molte opere viaggiano perché richieste per le mostre organizzate in Italia e all'estero, cosa che permette di dare un'ampia visibilità alle collezioni e agli artisti.

Un altro modo per far conoscere la collezione è attraverso i canali social, che la Fondazione, visti soprattutto gli avvenimenti dell'ultimo anno, si è impegnata a sfruttare al meglio. Fra tutti i musei del MUVE, Ca' Pesaro è stata particolarmente penalizzata poiché, a causa dell'acqua alta eccezionale del 2019 e l'emergenza sanitaria del 2020, ha dovuto tenere chiuso per un periodo di dieci mesi.

Rendere i depositi fruibili al pubblico in un futuro prossimo sarebbe possibile, anche per l'attuale disponibilità di risorse. Tra i progetti della Fondazione, rientra quello di pianificare la gestione dell'affluenza di un eventuale pubblico e di attrezzare il Vega con l'aula studio sia per gli approfondimenti degli specialisti sia per le visite guidate ai depositi. La Fondazione è consapevole che ciò costituirebbe un arricchimento culturale per la città, e che è importante valorizzare il lavoro "dietro alle quinte" dei professionisti museali, poiché il valore dell'istituzione si comprende vedendo la mole di patrimonio che conserva e le numerose iniziative che promuove per garantire integrità e qualità.

Aprire il deposito sarebbe dunque una grande risorsa per la realtà cittadina: da un lato, per il forte legame del patrimonio conservato con il territorio, dall'altro per la qualità del lavoro dei professionisti museali che quotidianamente si prendono cura dei beni fotografando, conservando ed eseguendo manutenzioni, controlli e restauri.

Il deposito potrebbe essere un luogo ideale anche per organizzare attività didattiche rivolte principalmente ai ragazzi degli istituti d'arte, delle accademie o delle università di indirizzo, e agli specialisti in conservazione e restauro. D'altra parte, aprirlo al pubblico generico costituisce anche un rischio che tuttavia vale la pena assumersi, dal momento che i visitatori potrebbero essere colpiti dalla qualità delle opere conservate, che il museo però per questioni spaziali non può esporre. L'apertura di questi spazi porterebbe dunque ad un incremento dell'offerta culturale cittadina, oltre che all'aumento delle opportunità di condurre sia workshop e master internazionali relativi alla conservazione dell'arte dell'Otto-Novecento, sia visite guidate rivolte ai diversi tipi di pubblici. Gli spazi, ben organizzati, sono agevoli e consentirebbero un dialogo costruttivo tra i visitatori e le opere, che formano l'identità sia dei musei che della città. Nonostante questo progetto rientri nella missione della Fondazione, gli eventi dell'ultimo anno,

³³⁸ *Ippolito Caffi: tra Venezia e l'Oriente, 1809-1866: la collezione dei Musei civici di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 maggio 2016- 8 gennaio 2017), a cura di A. Scarpa, Venezia, Marsilio, 2016.

che hanno fortemente influenzato la gestione museale, hanno costretto i musei a dare la priorità ad altre questioni.

A proposito del tema dell'inclusione sociale, i musei riuniti sotto la Fondazione, che sono di natura molto diversa, trattano la questione e agiscono in maniera molto differente. Il museo di Ca' Pesaro si distingue per essere una delle realtà più attive da questo punto di vista, poiché è molto attento ad instaurare un dialogo con la cittadinanza e a porsi come luogo ricreativo, offrendo numerose attività finalizzate all'inclusione dei diversi tipi di pubblici. I Musei Civici, inoltre, sono gratuiti per i residenti e i nati a Venezia. Complessivamente, comunque, il museo viene frequentato più dai turisti nazionali e internazionali, che cercano sentieri meno battuti dal turismo di massa. Il pubblico che lo frequenta maggiormente è adulto ed è compreso approssimativamente tra i 35 e i 65 anni. Il contrario avviene invece per Palazzo Ducale che è un polo attrattivo soprattutto per i turisti.

Le attività proposte vanno da quelle per i più piccoli, come le feste di compleanno al museo, a quelle per gli adolescenti, con le sessioni di ripasso per l'esame di maturità davanti alle opere. Dalle iniziative rivolte agli anziani, con il progetto *Red Carpet for all* proposto nella stagione estiva, dove possono trovare frescura, convivialità e intrattenimento con delle piccole lezioni di storia dell'arte pensate appositamente per loro, all'attenzione per i pubblici speciali, grazie alla grande dimensione delle aule didattiche e alla totale mancanza di barriere architettoniche. Il museo di Ca' Pesaro è particolarmente amato dai veneziani per essere molto identitario, e le sue iniziative sono seguite assiduamente da tutta la cittadinanza metropolitana. Il museo si impegna anche in collaborazioni con le università Iuav e Ca' Foscari che vi tengono regolarmente mostre, convegni e iniziative di vario genere. La fascia dei giovani si ritrova soprattutto grazie a queste partnership, in cui gli studenti sono attivamente coinvolti nella creazione degli eventi.

Per quanto riguarda gli avvenimenti di quest'anno, che hanno fortemente limitato l'accesso fisico al museo, la Fondazione ha fatto il possibile per continuare la sua missione, nonostante il dispendio di energie per risollevarsi dagli eventi critici. Per prima cosa, l'ufficio stampa si è servito della newsletter con cadenza bisettimanale, dedicata a: capolavori, storie, curiosità, e approfondimenti relativi a tutti i musei della rete. Alla riapertura di Ca' Pesaro, nell'autunno del 2020, la collezione è stata riallestita punteggiandola con alcune fotografie fatte dai professionisti che lavorano per il Getty Images a Venezia, dedicate all'acqua alta del 2019 e all'emergenza sanitaria del 2020, che le hanno donate alla Fondazione gratuitamente. Come sede di esposizione è stata scelta Ca' Pesaro, essendo stata doppiamente protagonista di questi eventi. Inoltre, a dicembre 2020 il museo ha partecipato alla giornata del contemporaneo indetta

da AMACI, che raccoglie i 27 musei d'arte contemporanea italiana oltre che 350 associazioni. A rappresentare la giornata è stata scelta la pittrice Paola Angelini, declinata attraverso un video sulla sua carriera e la sua vita. Per l'occasione la Fondazione ha puntato sulla digitalizzazione ma anche sul creare delle opere digitali. Inoltre, è stato organizzato un webinar tenutosi a dicembre, con l'artista e il museo di Abu Dhabi, in cui si è discusso sulla giornata del contemporaneo con gli artisti degli Emirati. Queste iniziative hanno permesso di tenere l'istituzione viva allo sguardo del pubblico nonostante il lungo periodo di chiusura forzata.

Infine, una domanda dell'intervista mirava ad indagare la presenza delle opere di artiste donne nella collezione, e in particolare il rapporto fra quelle esposte e quelle in deposito. I capolavori esposti nella Galleria, del periodo tra il XIX e il XX secolo, sono prevalentemente di artisti uomini. Purtroppo, a cavallo di questi secoli ci sono pochissime acquisizioni di opere d'arte realizzate da donne. Infatti, i momenti fondamentali di crescita della collezione sono state soprattutto le edizioni della Biennale di Venezia, dove vi erano esposte poche creazioni di artiste e quindi, di conseguenza, ne sono entrate pochissime nella collezione. D'altra parte, se ne trovano di più in deposito, relative soprattutto al periodo dal secondo dopoguerra in poi, provenienti dalle mostre di Bevilacqua la Masa, mentre prima del 1948 il numero è molto esiguo. In realtà, sono poche nella collezione in generale. Un esempio di artista ben rappresentata nella collezione è Beatrice Lazzari, esponente dell'astrattismo e dell'arte informale. Diversi nomi femminili emergono negli anni Settanta ma, visti gli spazi espositivi limitati, le opere esposte nella Galleria non arrivano fino a questo decennio e si fermano a Vedova. Dunque, non sono presenti molte opere di artiste donne nella collezione, perché le opere d'arte al femminile non arrivavano molto nel mercato della Biennale e quindi non sono giunte fino a noi.

Con la Fondazione dei Musei Civici di Venezia, e in particolare il caso di Ca' Pesaro, si è visto un altro esempio di realtà molto legata al territorio e ai cittadini, e molto attenta a favorire l'inclusione dei diversi tipi di pubblico, anche se non si può parlare allo stesso modo per tutti i musei che fanno parte della rete.

Il *Vega Stock* si affianca al modello dei depositi centralizzati nordeuropei, essendo attrezzato per accogliere la collezione in condizioni ambientali ottimali, ma anche per svolgere l'essenziale attività di ricerca. Il progetto di rendere lo spazio più accessibile, sia per gli studiosi che per i visitatori, fa sperare che un giorno il Vega diventi uno spazio vivo. Essendo una struttura moderna, esso può essere facilmente adattabile all'inserimento di ulteriori servizi rivolti al pubblico. Inoltre, trattandosi di un deposito di grandi dimensioni, situato in un edificio contemporaneo, potrebbe essere possibile la sua trasformazione in un *open storage*, accessibile

a piccoli gruppi di persone, o eventualmente il suo adattamento per l'allestimento di piccole mostre temporanee tematiche alla maniera di un *visible storage*, corredato da un apparato comunicativo. Dunque, il fatto che una maggiore accessibilità rientri nei progetti della Fondazione fa sperare che anche a Venezia in un futuro prossimo sorgerà un centro destinato allo studio e alla ricerca sulle collezioni, inclusivo anche nei confronti della cittadinanza, che potrebbe giovare del grande patrimonio legato alla città lagunare, in una forma più trasparente e democratica. Se ciò venisse realizzato, Venezia potrebbe essere la prima città italiana ad avere un deposito centralizzato e centro di ricerca, alla maniera dei *collection centers* nordeuropei. Ciò potrebbe consentire, da un lato, un incremento della diffusione e divulgazione del patrimonio storico-artistico relativo al passato e al presente della città, dall'altro, di rendere la zona di Marghera – principalmente per essere un polo industriale – un centro di interesse culturale per abitanti e turisti.

4.3 Le Gallerie dell'Accademia

Come ultimo caso studio viene analizzata la maggiore istituzione statale di Venezia, le Gallerie dell'Accademia, che costituiscono la più grande collezione di arte figurativa veneta, relativa al lungo arco di tempo che va dal Trecento fino all'Ottocento.

La storia della collezione è connessa con quella dell'Accademia di Belle Arti, fondata dal Senato Veneto nel 1750 col nome di “Veneta Academia di Pittura, Scultura e Architettura”. Questa fin dalla sua nascita si occupò della conservazione e del restauro dei dipinti pubblici della Serenissima, anche allo scopo di formare i giovani artisti. A partire dai primi anni dell'Ottocento, la collezione di dipinti si amplia notevolmente in seguito alle soppressioni napoleoniche delle congregazioni religiose e delle magistrature pubbliche veneziane, con opere provenienti dagli edifici sacri – come monasteri, conventi e chiese venete – ma anche dagli edifici pubblici. Nel 1807, l'Accademia Reale di Belle Arti, come fu ribattezzata con il decreto napoleonico, si trasferisce nel complesso di edifici dove tutt'ora si trova il museo, all'interno dell'ex Scuola della Carità. L'istituzione fu protagonista nella salvaguardia del patrimonio veneto dalla dispersione e dal danneggiamento. Tuttavia, durante le campagne napoleoniche diversi capolavori furono portati in Francia, ma con il ritorno degli austriaci molti di questi sono stati restituiti. Sempre a inizio Ottocento un gran numero di opere d'arte provenienti dal territorio sono stati demanializzati e iscritti al catalogo. Le Gallerie, dunque, gestiscono un patrimonio immenso distribuito su tutto il territorio regionale. Molte delle opere che fanno parte del catalogo non sono mai entrate fisicamente in museo, che ne conserva però gli oneri di tutela.

Nel 1817 le Gallerie vengono aperte al pubblico, in spazi assai ridotti rispetto a quelli attuali, progressivamente ampliati fino ai primi anni Duemila quando, con il trasferimento dell'Accademia agli Incurabili, lo spazio espositivo si è esteso anche al piano terra. La collezione ha continuato ad arricchirsi grazie alle donazioni degli artisti e dei collezionisti privati. Soltanto nel 1879 l'istituzione diventa indipendente dal controllo della direzione dell'Accademia di Belle Arti³³⁹, che viene trasferita nell'ex Ospedale degli Incurabili. Tuttavia, le due istituzioni convivono ancora per molto tempo. Quando l'Accademia, attorno ai primi anni Duemila, cambia sede e libera gli ambienti al piano terra, comincia il progetto delle "Grandi Gallerie" per riadattare gli spazi.

Con la riforma Franceschini del MiBACT del 2014, le Gallerie sono diventate un museo autonomo e i funzionari sono stati incorporati nel museo, per cui molti spazi sono stati destinati agli uffici. Con il concorso del MiBACT del 2016 il numero dei funzionari che lavorano nel museo è raddoppiato, dato che nel museo sono state inseriti 8 funzionari fra cui nuove figure professionali.

Le Gallerie dell'Accademia hanno un legame profondo con la città di Venezia e i suoi dintorni, dal momento che conservano e valorizzano le opere provenienti dal territorio, ripercorrendone e testimoniandone la storia. Per capire a fondo questa relazione intrinseca, la visita alle Gallerie è complementare a quella della città e viceversa. Oggi il Museo si configura come una realtà di riferimento per la cittadinanza e per i turisti, mantenendo viva la memoria, prendendosi cura e valorizzando la ricchissima produzione artistica di una realtà eccezionalmente fiorente.

Le interviste si sono tenute con lo storico dell'arte Michele Nicolaci³⁴⁰ e la responsabile dei depositi Silvia Salvini³⁴¹. Le conversazioni con i responsabili hanno permesso di conoscere la missione dell'istituzione, e di approfondire le tematiche della gestione del patrimonio, e del rapporto tra collezione esposta e a deposito. Per i musei statali, in quanto enti che gestiscono un patrimonio pubblico, la questione dell'accessibilità all'intero patrimonio e della trasparenza gestionale e amministrativa è una questione di primaria importanza.

Nel caso delle Gallerie dell'Accademia, non è semplice restituire un quadro dell'organizzazione dei depositi, poiché attualmente si trovano in una fase di transizione per il

³³⁹ *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, <http://www.gallerieaccademia.it/il-museo> (ultimo accesso: febbraio 2021).

³⁴⁰ Intervista a Michele Nicolaci, storico dell'arte delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia, 18 gennaio 2021.

³⁴¹ Intervista a Silvia Salvini, responsabile dei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia, 21 dicembre 2020.

riallestimento complessivo degli spazi del complesso della Carità, che interessa anche l'ambiente del deposito interno. Perciò, il presente paragrafo non entra in merito all'organizzazione del deposito principale, la cui destinazione è ancora in fase di progettazione da parte della direzione del museo, ma offre una panoramica generale sulla gestione del patrimonio non esposto.

Oltre al deposito interno principale, le Gallerie possiedono dei depositi esterni. A proposito di “deposito esterno”, nel presente caso studio è importante fare una distinzione tra deposito inteso come *storage*, cioè lo spazio fisico di conservazione, e deposito inteso come prestito a lungo termine del museo, storicizzato nel tempo. Quest'ultimo comprende tutte quelle opere entrate nel catalogo delle Gallerie in seguito alla demanializzazione ottocentesca, a cui l'istituzione è legata attraverso la burocrazia e una serie di obblighi. Ci si riferisce a tutte quelle opere distribuite nel territorio della regione, che i funzionari sono tenuti a visionare periodicamente e a verificarne le condizioni. Infatti, per tutto l'Ottocento le opere provenienti dalle soppressioni vengono incamerate dal museo che poi tende a ridistribuirli. L'idea di “redistribuire” le opere demanializzate presso chiese, edifici religiosi ma anche civici, nasce dalla volontà di rendere visibili al pubblico più opere possibili e di sostenere le collezioni minori. Talvolta capita che se ne perda la memoria e che si creino dei contenziosi relativi alle sfere di competenza. Ciò può succedere, per esempio, nel caso di alcune opere che fanno parte del catalogo delle gallerie, ma sono state distribuite in edifici di località venete ormai da un secolo, per cui gli abitanti credono siano parte della storia e dell'identità del loro paese. Solo in alcuni casi è stato possibile far ritornare le opere nelle loro sedi originali. I depositi e i ritiri avvengono ancora oggi, anche se sono molto più rari rispetto al periodo ante II guerra mondiale quando, visto che molte opere erano centralizzate a Venezia, si verificano moltissime restituzioni di depositi.

Per comprendere il processo di demanializzazione, basti pensare alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano in Giudecca che, in passato, è stata interamente demanializzata e le cui opere sono entrate a far parte dei depositi statali³⁴². Tra queste, tuttavia, le Gallerie decidono di

³⁴² Il caso della chiesa cinquecentesca dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, adiacente al monastero benedettino, è esemplificativo per spiegare la natura del deposito “storicizzato” delle Gallerie dell'Accademia. La chiesa, dalla sua fondazione fino alla fine del Settecento, va arricchendosi di preziose opere che dimostrano la facoltosa committenza delle monache benedettine e le donazioni di ricchi benefattori. In seguito alle soppressioni napoleoniche, i dipinti vengono asportati dalla chiesa, cancellando la memoria della loro originale collocazione. Una ricerca della storica dell'arte Amalia Donatella Basso – condotta nell'ambito del progetto di studio e restauro volto alla conoscenza del complesso monumentale, che ha avuto luogo nel primo decennio degli anni Duemila – ha portato alla luce la documentazione ottocentesca e ha permesso di riposizionare le opere d'arte all'interno della chiesa con assoluta precisione; cfr. A. D. Basso, *I dipinti e le opere d'arte nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia: un tempio benedettino “ritrovato” alla Giudecca. Storia, trasformazioni e conservazione*, a cura di C. Spagnol, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 133-205.

musealizzare soltanto un'opera del Tiepolo di grande formato, *Il castigo dei serpenti*³⁴³, che di recente è stata restaurata e tornerà ad essere esposta nella sala dedicata al Settecento dopo il riallestimento. Dunque, una volta demanializzate, le opere che restano di competenza dell'istituzione possono essere musealizzate o redistribuite. Le opere del deposito esterno sono comunque continuamente monitorate e all'occorrenza restaurate.

Le Gallerie dispongono di un deposito interno alla sede, dove si trovano le opere più interessanti e di qualità, e quelle più fragili che necessitano di condizioni conservative particolari. Negli anni Novanta, in occasione dell'iniziativa "Dal museo alla città", parte del deposito interno è stato reso fruibile al pubblico grazie all'allestimento di 88 opere lungo la cosiddetta "quadreria", corrispondente al corridoio al secondo piano delle logge palladiane. La quadreria è stata allestita per volontà della direttrice Giovanna Nepi Sciré nel novembre del 1995. In quegli anni, l'apertura al pubblico del deposito rendeva le Gallerie uno dei musei più all'avanguardia nella questione dell'accessibilità, dato che era stata realizzata ancora da poche istituzioni italiane. Come si legge da un articolo del *Giornale dell'Arte* del 1996: "Se è lodevole l'iniziativa di rendere accessibili le opere ad un pubblico più vasto, è anche vero che il tipo di approccio è diverso, ipotizzando da parte del visitatore un atteggiamento di ricerca, una metodologia scientifica che va oltre il puro godimento estetico, per quanto quest'ultimo sia più che garantito per l'alta qualità dei quadri"³⁴⁴. All'ingresso veniva consegnato un opuscolo che consentiva l'identificazione dei quadri privi di didascalia. Alla chiusura della quadreria, con la destinazione degli spazi ad altri utilizzi, i dipinti sono stati collocati in un ambiente sempre al secondo piano, organizzato con le rastrelliere.

Le opere del deposito interno vengono spesso movimentate, sia per mostre esterne sia per sostituzioni interne, dal momento che vengono inserite nel percorso espositivo quando le opere della collezione permanente sono richieste in prestito da altri musei. Per esempio, le opere dei belliniani, come Vincenzo Catena o Benedetto Diana, solitamente vanno a sostituire le opere di Bellini che sono spesso in viaggio. Oltre alle opere qualitativamente più interessanti, nel deposito interno si trovano anche le tavole che hanno un supporto fragile e devono essere mantenute in condizioni conservative ottimali.

Di circa 2000 dipinti del catalogo, a cui si aggiungono circa 2000 disegni e 400 sculture – in gran parte calchi accademici – ne sono esposti circa 500, quindi un quarto. Soprattutto per le

³⁴³ L'opera, che era rimasta a lungo arrotolata in un ambiente non idoneo riportando danni gravissimi, viene ritirata dalle Gallerie nel 1892, dove viene restaurata da Guglielmo Botti nel 1893, e successivamente esposta; cfr. *ibid.*, p. 191.

³⁴⁴ L. Panzeri, *Se un buon museo si giudica dai suoi depositi...*, in "Il *Giornale dell'Arte*", 140, gennaio 1996.

istituzioni museali statali, l'esposizione è sempre una piccola porzione del patrimonio. Infatti, nel corso dei due secoli di vita dei musei statali, i conservatori e i direttori che si sono susseguiti si sono impegnati a incamerare molti depositi colmi di opere d'arte, molto spesso salvandole da un destino di decadenza. Sovente le condizioni in cui si trovavano queste opere era quello di totale abbandono in luoghi angusti in cui hanno sofferto di umidità – una delle cause maggiori di deterioramento a Venezia. Ci sono teleri di grandissimo formato che sono stati arrotolati e dimenticati per lungo tempo presentando danni e lacune estese. Chiaramente queste opere non si possono più esporre, perché i segni dell'arrotolamento si presentano come tagli sulla tela, per cui si possono solo conservare e monitorare. Attualmente le Gallerie sono impegnate nel restauro di un nucleo di opere di provenienza chiesastica che hanno subito l'arrotolamento.

Le Gallerie dell'Accademia possiedono anche dei depositi esterni intesi come *storage*, dove vengono conservate tutte le altre opere che per questioni spaziali non possono essere tenute in sede. Questi, che sono dislocati nel centro storico, sono: la chiesa di Santa Croce alla Giudecca, il cosiddetto "depositorio" di Palazzo Ducale e diversi ambienti presso il laboratorio dell'ex abbazia della Misericordia. Il deposito in Giudecca è recente, ricavato dalla chiesa consacrata per collocarvi il nucleo di opere che fino a poco tempo fa era conservato nella chiesa di San Gregorio, che ora è destinata a diventare il nuovo Museo di Arte Orientale. Dal momento che questa chiesa è destinata ad un progetto, il deposito è stato sgomberato molto rapidamente. Essendo uno spazio ricavato in tempi molto brevi, il deposito di Santa Croce non si presenta ancora ottimale in termini di conservazione. Infatti, l'ambiente è dotato dei dispositivi di sicurezza (antincendio e antifurto) ma non beneficia ancora di tutti gli standard moderni per i depositi, come il microclima e gli arredi adeguati, che in un futuro prossimo si prevede di installare. Per questo motivo, l'ambiente, non essendo attrezzato secondo gli standard moderni di fruizione, è difficilmente accessibile anche dall'utenza esterna. Le opere conservate in questo spazio sono complessivamente di grande formato ma non possiedono un notevole interesse storico-artistico, per questo motivo non vengono quasi mai movimentate. Qui, infatti, si trovano i gessi realizzati dagli artigiani, che facevano parte della collezione accademica e venivano usati dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti con finalità didattica. Queste opere erano funzionali allo studio ma, al giorno d'oggi, dato che gli studenti non si formano più con i modelli in gesso, sarebbe superfluo esporle nella Galleria.

Oltre alla chiesa della Croce, un altro spazio adibito a deposito è il depositario, ricavato da alcuni ambienti di servizio di Palazzo Ducale. Le mura del palazzo, infatti, sono di proprietà statale – all'interno si trovano anche gli uffici della Soprintendenza – ma la loro gestione è concessa al comune. Anche in questo spazio si trovano opere qualitativamente meno

interessanti, che raramente vengono consultate per ragioni connesse alla ricerca. Nonostante non siano movimentate, queste opere non sono dimenticate e sono accessibili per la consultazione. Le condizioni del depositario sono complessivamente migliori rispetto a quello alla Giudecca: è molto più agibile e contiene opere che sono pensate per essere maggiormente a disposizione degli studiosi.

L'altro deposito cittadino, anche se formalmente non è nato come tale, si trova all'interno dell'ex abbazia della Misericordia – sede storica del laboratorio di restauro delle Gallerie. Questo spazio, da un lato, ospita gli storici laboratori di restauro, dall'altro, conserva i grandi teleri in una porzione del grande salone adibito al restauro dei dipinti su tela di grande formato. È stato scelto questo spazio perché è ideale per le notevoli dimensioni ma, di fatto, si tratta di un deposito temporaneo.

Di solito le opere conservate negli *storage* esterni rimangono dove si trovano, come anche quelle del deposito esterno storicizzato, tranne rarissime eccezioni, come per esempio la paletta di Jacopo Bassano concessa al museo di Bassano, che le Gallerie hanno deciso di riprendere per esporla dopo il riallestimento delle sale. Avendo ora più spazio per l'esposizione dei dipinti del Cinquecento al primo piano, Bassano ha un'intera sala a lui dedicata.

Il sistema di inventariazione dei depositi è ancora il tradizionale cartellino cartaceo, ma è in progetto il passaggio ai sistemi digitali (codice a barre su alcune tipologie di immagini e sistemi digitali di riconoscimento per immagini). Le opere sono disposte con i classici supporti: rastrelliere, gabbie e imballaggi leggeri. L'imballaggio delle opere, quando possibile, avviene in prossimità della loro collocazione. Le condizioni ambientali e climatiche sono ideali per la conservazione, anche nel caso del deposito provvisorio. Le opere che comportano maggiori problemi conservativi sono le tavole, che prevedono un controllo costante del microclima. I disegni sono conservati tutti insieme nei *caveaux*, ma è possibile controllare più facilmente la loro conservazione. I depositi delle Gallerie dell'Accademia sono pensati per soddisfare al meglio la tutela e la conservazione delle opere, ma non per una possibile fruizione dei visitatori.

La conversione di spazi preesistenti in depositi, come la chiesa di San Gregorio prima e quella di Santa Croce dopo, fa riflettere sul tema del riutilizzo di spazi in disuso per destinarli alla conservazione delle opere d'arte ed eventualmente ripensarli per una futura fruizione da parte di un pubblico ampio o selezionato. Tuttavia, per riconvertire questi spazi esiste un notevole problema di costi, per cui risulta molto più conveniente costruirli ex-novo. Infatti, è complicato anche solo dotare un vecchio spazio – come una chiesa quattrocentesca (la chiesa di Santa Croce in Giudecca) – dei criteri di isolamento, controllo dell'umidità, ridefinizione delle aperture e impianto di climatizzazione. Perciò, sarebbe ancora più difficile renderli sicuri

per la fruizione di un eventuale pubblico. Il problema non consiste soltanto nei costi proibitivi, ma anche in una serie di ragionamenti che coinvolgono l'economia e la politica, così come le scelte ideologiche, scientifiche, conservative e amministrative. Per questo motivo, risulta più facile allestire una mostra rispetto ad aprire i depositi che presentano limiti spaziali e non sono a norma per accogliere i visitatori. Una soluzione molto più conveniente sarebbe affittare uno spazio moderno e funzionale, come nel caso del *Vega Stock* dei Musei Civici. Attualmente la direzione delle Gallerie sta discutendo sulla possibilità di acquisire una nuova struttura esterna. Tuttavia, anche questa soluzione presenta dei pro e dei contro: da un lato, consentirebbe un adattamento dell'edificio alle proprie esigenze, dall'altro, la decisione di dislocare il deposito fuori città, in un'area difficilmente raggiungibile in tempi brevi, fa perdere quella relazione simbiotica che esiste tra collezione esposta e non. Infatti, fintanto che il deposito si trova all'interno delle mura, è funzionale alla vita del museo, mentre, nel caso in cui esso sia scorporato dal museo, significa che il personale non può più frequentarlo assiduamente, e che sia complicato anche accompagnare uno studioso a consultare le opere di persona.

La conservazione rimane sempre la priorità. Infatti, se non si riesce a garantire la tutela, trasferire la collezione in un edificio moderno è una scelta obbligata. Se si dovesse scegliere tra una cattiva conservazione a Venezia in una chiesa medievale in disuso e un'ottima soluzione di funzionalità di conservazione in uno spazio moderno, è chiaro che la seconda risulta l'opzione migliore. La trasformazione degli spazi inutilizzati in depositi museali sarebbe una soluzione ideale, soprattutto se questi sono pensati e progettati con la finalità della fruizione sociale, dotandolo, per esempio, di aule studio, sale per le conferenze e laboratori di restauro perfettamente equipaggiati. Questo progetto non è irrealizzabile ma prevede di considerare diverse circostanze e riflettere su svariate questioni logistiche e pragmatiche.

Se gli spazi caduti in disuso, che a Venezia sono molti, fossero riconvertiti in luoghi di tutela e valorizzazione del patrimonio, la grande ricchezza culturale veneziana potrebbe rimanere nel centro storico e realizzare quel legame che esiste tra museo e cittadini, che avrebbero così modo di fruirne. Se le chiese sconsacrate o i palazzi abbandonati venissero trasformati in luoghi di conservazione del patrimonio ma anche di formazione della cultura – attraverso degli spazi adibiti a piccole mostre temporanee, ad aule studio e a biblioteche – sarebbe possibile far rinascere quei luoghi cittadini vuoti, evitando di dover dislocare i beni artistici in terraferma. Tuttavia, queste sono riflessioni che devono fronteggiare una condizione di fattibilità, attualmente difficile da soddisfare.

Indubbiamente, se le Gallerie dell'Accademia disponessero di un deposito centralizzato, sarebbe un vantaggio per la qualità di conservazione e la facilità nella gestione del materiale

concentrato in un unico spazio, ma uno svantaggio per la naturalezza del dialogo fra collezione esposta e collezione in deposito.

A proposito dell'accessibilità, le Gallerie dell'Accademia si rivelano un'istituzione sempre attenta a garantire il dialogo con i diversi tipi di pubblici. Il progetto, che darà una nuova destinazione al secondo piano del museo, prevede di trasformarlo in uno spazio aperto ai visitatori e parzialmente dedicato alla fruizione, garantendo progressivamente una parziale accessibilità del secondo piano. A questo proposito, si sta pensando di proporre percorsi sempre nuovi per puntare ad attirare maggiormente il pubblico locale, che è già un assiduo frequentatore del museo. La rotazione è sempre stato un metodo ampiamente sperimentato dalle Gallerie per dare visibilità al maggior numero di dipinti e creare percorsi inediti, anche grazie al supporto delle risorse multimediali. La valorizzazione delle opere avviene attraverso le mostre temporanee sia interne al museo sia esterne, ma anche attraverso i canali social. Questo strumento è stato ampiamente sfruttato soprattutto nell'ultimo anno, nel periodo di chiusura forzata del museo. Attualmente si sta riflettendo anche sulla possibilità di ripristinare la quadreria, dando visibilità ad una selezione di dipinti non esposti. Il museo è consapevole che, oltre a vedere le opere "nascoste" nei depositi del museo, il pubblico potrebbe essere attratto dalle attività che si svolgono quotidianamente "dietro alle quinte", perciò ritiene importante promuoverle e garantire la trasparenza delle attività museali.

Il progetto attuale prevede di destinare il secondo piano ad altre funzioni, legate soprattutto alla cospicua raccolta del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, con la ripartizione dello spazio in tre sezioni: una dedicata alla conservazione, una all'esposizione e una agli uffici del personale.

Durante l'emergenza sanitaria del 2020, con la conseguente chiusura, il museo si è impegnato a diffondere la conoscenza sul suo patrimonio sfruttando in particolar modo i canali social. Inoltre, nello stesso periodo, il museo ha preso parte al progetto *Dorsoduro Museum Mile* – ideato nel 2015 e rilanciato nel periodo successivo ai primi mesi di chiusura per risollevarne i musei dalla crisi. Questo progetto riunisce le quattro importanti istituzioni museali che hanno sede nel sestiere di Dorsoduro, e che abbracciano un arco di tempo che va dal medioevo fino ai giorni nostri. Tra i prossimi progetti del museo è prevista l'apertura di nuovi servizi al pubblico, come la caffetteria e l'aula didattica. In generale, comunque, le Gallerie dell'Accademia ottengono una buona risposta da parte del pubblico cittadino, che partecipa assiduamente agli eventi proposti, come i cicli di conferenze o le presentazioni dei restauri. Queste occasioni rendono il museo un luogo culturale vivo e pulsante nel cuore di Venezia e un punto di riferimento importante per la cittadinanza metropolitana.

Conclusioni

Talvolta si sente auspicare: “*La bellezza salverà il mondo*”. Possiamo evocare questa frase per trarre le nostre conclusioni, se per “bellezza” intendiamo il patrimonio storico-artistico e culturale, che se valorizzato, diffuso e incluso in programmi per il coinvolgimento dei diversi pubblici dei musei, può comportare numerosi benefici.

Attraverso la presente ricerca si è cercato di delineare l’importanza di considerare la fruibilità dei depositi museali come punto imprescindibile nella missione museale. Nel dare la possibilità alle persone di fruire del patrimonio culturale – tramite un accesso diretto o virtuale – è possibile procedere nella direzione della democratizzazione della cultura e della trasparenza delle istituzioni. In una società più articolata, dalle esigenze sempre più ampie e complesse, il museo non può rimanere un’istituzione rigida e lontana dal dialogo con la pluralità della realtà contemporanea. Il museo dovrebbe avere il compito di cercare di comunicare con tutte le comunità che caratterizzano il mondo, spostando i confini della sua azione sempre oltre. Il museo dovrebbe integrare la diversità e farne tesoro per elaborare dei programmi che puntino all’inclusione anche delle voci minoritarie che fino a poco tempo fa a malapena erano rappresentate all’interno di questa istituzione simbolo della cultura occidentale.

Il museo dunque dovrebbe uscire dalle sue mura, espandersi e avvicinarsi alla gente. L’apertura e la diffusione del patrimonio che si trova nei depositi – con i dovuti limiti legati alla conservazione – dovrebbero essere pensate in previsione della creazione di nuovi orizzonti culturali, dando visibilità a quelle opere d’arte che sovente rimangono immobili o senza voce. L’auspicio è di trovare un ruolo a tutte quelle opere che non sono mai, o quasi mai, fruite da un pubblico, cosa che avrebbe il vantaggio di estrarre dai depositi un gran numero di opere pregevoli, alleggerire gli spazi saturi, incrementare e distribuire i punti di interesse storico-artistico sul territorio, riqualificare le zone urbane ed extra-urbane anche meno famose, creare nuovi posti di lavoro nel mondo della cultura e favorire la ricerca e la conoscenza.

Sul lungo periodo si potrebbe inoltre pensare alla creazione di nuovi depositi-musei e *collection centers* che integrino la conservazione e il restauro, con la ricerca e la valorizzazione.

In Italia, che possiede un ingente patrimonio, potrebbero sorgere esperienze analoghe a quelle già sperimentate nel Regno Unito, negli Stati Uniti d’America, in Olanda, Danimarca, Svizzera e Francia – per citare alcuni paesi – che concilino le diverse comunità e la distribuzione degli istituti culturali sul territorio e che favoriscano la cooperazione tra istituzioni museali, educative e culturali in senso ampio. A questo proposito, si ricorda il progetto “Uffizi diffusi”,

proposto nei primi mesi del 2021, con l'obiettivo di redistribuire il patrimonio conservato nei depositi e di restaurare edifici storici di notevole interesse per accogliere questi beni. In tal modo, il progetto realizza la nascita di un gran numero di nuovi poli museali sul territorio regionale in un'ottica policentrica.

La riflessione condotta nel terzo capitolo fa emergere come la razionalità che caratterizza l'allestimento dei depositi può essere sfruttata per l'elaborazione di metodologie educative completamente nuove. Le opere d'arte, infatti, proprio per il fatto di non essere inserite in un percorso espositivo corredato da un apparato comunicativo, possiedono un valore polisemico che, se valorizzato, può aprire ampie possibilità narrative. I depositi si offrono come universo di immagini che non hanno un ordine prestabilito o una narrazione strutturata. Per questo motivo – essendo uno spazio de-costruito dove le immagini si presentano nel loro essere materiale – si offrono come campo di sperimentazione inedito per gli esperti, per gli artisti ma anche per i visitatori. Così il deposito si presenta come spazio ideale di sovversione e capovolgimento, collegamenti e connessioni, di costruzione di riflessioni inedite e dove retaggi culturali etnocentrici possano essere visti da un'ottica nuova. Infatti, ripercorrendo la storia dell'istituzione museale si comprende come questa sia sempre stato uno strumento del potere, l'espressione di una cultura occidentale che per lungo tempo non lascia spazio all'espressione delle voci minoritarie. Ecco che diventa importante dare ancora più slancio al museo *agorà* per permettere a voci interne (di esperti) ma anche a voci esterne (di visitatori e di comunità diverse), di potersi inserire nel dialogo che riguarda la trasformazione in atto nella contemporaneità.

Si è visto come, soprattutto nei paesi anglosassoni, si siano sperimentati degli approcci più diretti tra il pubblico e le collezioni, con l'ausilio di metodi didattici basati sulla collaborazione e il *problem-solving*, con un grande interesse da parte dei visitatori.

Soprattutto a causa degli eventi che, a partire dal 2020, condizionano l'attualità con una crisi a livello globale che ha colpito profondamente anche il sistema culturale, i musei si sono dovuti mettere in discussione. Nonostante l'impatto negativo sul mondo culturale, per i musei si sono presentate nuove prospettive e riflessioni importanti per cambiare o migliorare la propria missione. In questo particolare periodo è emersa una forte necessità di puntare alla fruizione in un'ottica di condivisione del patrimonio, in modo tale da avvicinare il museo al pubblico locale – l'unico possibile fruitore del museo nel momento in cui il turismo internazionale viene completamente a mancare. Il dialogo con le comunità circostanti sottende inevitabilmente una sfida, poiché queste sono attratte da un'istituzione dinamica che si propone in modo accattivante e sempre differente.

Nell'ultimo capitolo, incentrato sulla realtà museale veneziana, si è visto come nella visione di ciascun museo esista una riflessione sulle questioni dei depositi, dalla conservazione alla fruizione dei beni. Dal confronto tra Fondazione Querini Stampalia, Fondazione dei Musei civici veneziani e Gallerie dell'Accademia, emerge lo sguardo che ognuna di esse ha sulla possibilità di promuovere il patrimonio conservato nei propri depositi, e di creare un approccio innovativo alle collezioni. I propositi di ciascun museo fanno sperare che in un futuro inizieranno a considerare il loro patrimonio in un'ottica più dinamica, che promuova il dialogo tra collezioni, musei e pubblici. Possiamo immaginare che potrebbe trovare una realizzazione concreta anche la trasformazione del *Vega Stock* della Fondazione dei Musei Civici in una sorta di *collection center* facilmente accessibile, dedicato sia alla ricerca e formazione degli esperti, sia alla fruizione da parte dei visitatori.

In conclusione, per stare al passo coi tempi, il museo odierno – senza trascurare la sua missione primaria di conservazione del patrimonio – dovrebbe cercare di coniugare le due opposte tensioni della valorizzazione e diffusione dell'intero patrimonio posseduto e dell'elaborazione di discorsi inclusivi che diano spazio a una pluralità di voci. Allora sì che la bellezza, qualora venga diffusa e resa fruibile alle persone, salverà il mondo.

Con la presente ricerca, abbiamo cercato di restituire una panoramica essenziale sui progetti che mirano a rendere i depositi museali luoghi vivi di formazione e di cultura, discutendo sulle possibili direzioni da intraprendere per cercare di dischiudere nuove prospettive di sviluppo, anche evidenziando i potenziali punti di criticità, nel solco di un dibattito aperto, punto di partenza per ulteriori approfondimenti.

BIBLIOGRAFIA

A Companion to Museum Studies, edited by S. Macdonald, New Jersey, Wiley-Blackwell Publishing, 2006.

Allen R. M., *Making Collection Visible. The Luce Foundation Center for American Art*, «American Art», The University of Chicago Press, vol. 15, no. 1, 2001, pp. 2-3.

Ames M. M., *Visible storage and public documentation*, «Curator: The Museum Journal», vol. 20, no. 1, 1977, pp. 65-79.

Antonini A., Chiesa S., Di Marco R., Franco S., *Discovering hidden collections: the MUDEC open storage*, «Museologia scientifica», nuova serie, 13, 2019, pp. 103-109.

Apollonj B. M., *Recenti criteri di organizzazione dei musei (1935)*, «Architettura», XVI, 9, 1935, pp. 573-587.

Argan G. C., *Problemi di museografia*, «Casabella Continuità», 207, 1955, pp. 64-68.

Basso A. D., *I dipinti e le opere d'arte nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia: un tempio benedettino "ritrovato" alla Giudecca. Storia, trasformazioni e conservazione*, a cura di C. Spagnol, Venezia, Marsilio, 2008.

Benedetti B., *Souvenir dai caveaux*, in *Treasure Rooms* (Verona, 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, pp. 33-38.

Bonesso G., Gilli E., *Il metodo RE-ORG per la progettazione e l'implementazione di un deposito visitabile per la collezione Zamprognò*, «De Rerum Natura, Quaderni del Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna», 8, (2015) 2016, pp. 81-99.

Brommelle N. S., *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, in *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968, pp. 291-301.

Brulon Soares B., *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*, «OpenEdition Journal», 43a, 2015, pp. 57-72.

Brusius M., Singh K., *Museum Storage and Meaning. Tales from the Crypt*, London, Routledge, 2017.

Caesar L. G., *Store Tours: Accessing museums' stored collections*, «Papers from the Institute of Archeology», 18 (S1), London, UCL Institute of Archeology, 2007, pp. 3-19.

Calcagno M., *Organizzare il cambiamento nei musei: il caso della Fondazione Querini Stampalia*, in *Senza Titolo. Le metafore della didascalìa*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. M. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 61-71.

Cannon-Brookes P., *The "Delta Plan" for the Preservation of Cultural Heritage in the Netherlands*, «Museum Management and Curatorship», vol. 12, no. 12, 1993, pp. 303-307.

Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *Un patrimonio invisibile e inaccessibile: idee per dare valore ai depositi dei musei statali*, «IBL Briefing Paper», 111, 2012, pp. 1-15.

Carrara E., *Verso un museo inclusivo: presupposti e prospettive in risposta al cambiamento sociale*, «Il capitale culturale», IX, 2014, pp. 169-188.

Casadio C., *I depositi on-line della Pinacoteca di Faenza*, «Museo Informa», 47, 2013, p. 13.

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2011.

Cecchini S., *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930 – 1940)*, a cura di M. I. Catalano, Roma, Gangemi, 2013, pp. 56-105.

Ciaccheri M. C., *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalìa*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 15-28.

Clair J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano, Skira, 2008.

Condò F., Pagano F., Zalabra F., *Sleeping Beauty. Conoscere, condividere e promuovere il patrimonio conservato nei depositi dei musei italiani*, in *Museum.dià. Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei*, atti del II Convegno Internazionale di Museologia (Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 26-28 maggio 2016) a cura di F. Pignataro, S. Sanchirico, C. Smith, Roma, E.S.S. Editorial Service System s.r.l., 2018, pp. 369-378.

Costa S., Callegari P., Pizzo M., *L'Italia dei musei 1860-1960: collezioni, contesti, casi di studio*, Bologna, Bononia University Press, 2018.

Crapisi D., *Il progetto di un deposito come esperienza museale (Il caso studio della Ex Caserma Gamerra a Venaria Reale)*, tesi di Laurea magistrale, Politecnico di Torino, luglio 2020.

Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvechio* (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Milano, 1982, pp. 149-170.

Dawes S., *Looking through glass: understanding visitor perceptions of visible storage methods in museums*, Master of Arts Thesis, University of Washington, 2016.

De Caro S., Pianese C., *RE-ORG: Una metodologia innovativa*, «Museo Informa», 47, 2013, p. 15.

De Guichen G., *La conservation préventive : un changement profond de mentalité*, « Cahiers d'étude de l'ICOM (Comité de conservation ICOM-CC) », 1, 1995, pp. 4-6.

Dodd J., O'Riain H., Hooper-Greenhill E., Sandell R., *A catalyst for change: the social impact of the Open Museum*, London, RCMG, 2002.

Dragoni P., *Accessible à tous: la rivista "Mouseion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale. Studies on the value of Cultural Heritage», 11, 2015, pp. 150-155.

Dragoni P., *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale sul convegno di museologia del 1955 a Perugia* in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia e Critica d'Arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), Passignano, Aguaplano, 2017.

Ferriot D., Jacomy B., *Les réserves dans les musées. Colloque international-The reserve collection in museums*, in *Proceedings of the International Symposium*, Paris, UNESCO, 1995.

Fiorio M. T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2011.

Fredheim H., Mcdonand S., Morgan J., *Curating Museum Profusion*, in *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*, London, UCL Press, 2020, pp. 169-189.

Galassi C., *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte-SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), Passignano, Aguaplano, 2017.

Gardner L., *The Uses of Stored Collections in some London Museums*, «Papers from the Institute of Archaeology», 18(S1), 2007, pp. 36–78.

Giovannoni G., *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, «Mouseion», vol. 25-26, 1934, pp. 17-23.

Hans Haacke: Viewing Matters (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996) catalogo della mostra, Düsseldorf, Richter Verlag, 1999.

Hein G., *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1998.

Hooper-Greenhill E., *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Hooper-Greenhill E., *L'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2000, pp. 1-39.

Hooper-Greenhill E., Sandell R., Moussouri T., O'Riain H., *Museums and Social inclusion, The GLLAM Report*, Leicester, Department of Museum Studies, University of Leicester, 2000.

Huber A., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Lybra Immagine, 1997.

Il Museo tra storia e costume. Opere dai depositi, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'arte moderna, 12 luglio-21 settembre 2013) a cura di A. Purpura, F Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

Ippolito Caffi: tra Venezia e l'Oriente, 1809-1866: la collezione dei Musei civici di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 maggio 2016- 8 gennaio 2017), a cura di A. Scarpa, Venezia, Marsilio, 2016.

Jaoul M., *Des réserves, pour quoi faire?*, « Museum International », 188, 1995, pp. 4-7.

Keene S., *Collections: treasures or trash?*, in *Politics and positioning. Museums Australia National Conference*, Museums Australia, Canberra, 2005.

Keene S., *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford, 2005.

Keene S., *Managing collections in store*, in *Magasinbygningens fysk og funktion. Museumshojkolen*, Soro, Danmark (18-22 October 2004), Postprint, Nordisk Konservator Forbund, Danmark, 2005.

Keene S., Stevenson A., Monti F., *Collections for people: museums' stored collections as a public resource*, edited by S. Keene, London, UCL Institute of Archaeology, 2008.

Keene S., *Study collections: the heart of a Museum*, in *Les réserves dans le Musées*, Paris, Conservatoire national des arts et métiers – Musée national des techniques, 1994.

Keene S., *Using stored collections in independent museums*, «AIM Bulletin», 2008, 8-9.

Kennedy E., *A cultural history of the French Revolution*, Binghamton (New York), Vail-Ballou Press, 1989.

Kirby Talley M., *The Delta Plan: a nationwide rescue operation*, «Museum International» (UNESCO Paris), vol. 51, no. 201, 1999, pp. 11-15.

Lambert S., *RE-ORG: a methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO*, «CeROArt», 6, 2011, pp. 1-19.

Lambert S., *The crisis in storage: an old tale...with a new ending?*, in *Mass storage and preservation issues*, «International Preservation News», 57, 2012, pp. 14-17.

Lameere J., *La conception et l'organisation moderne des musées d'art et d'histoire*, «Mouseion», 12, III, 1930, pp. 239-250.

Le programme architectural du Musée. Principes généraux, in *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934*, Société des Nations, Office International des Musées, Paris, 1935, pp. 12-37.

Le risorse invisibili: la gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione, atti del convegno (Ferrara, 29 settembre 2014), a cura di B. Muttillo, M. Cangemi, C. Peretto, «Annali dell'Università degli Studi di Ferrara, Museologia Scientifica e Naturalistica», 1, 2015.

Loddo M., *Depot versus museum: what is the future of art museum collections?*, in *Metamorphosis. The transformation of Dutch Museums*, edited by J. Roos, D. Hoebink, A. Kok, Delft, TU Delft-Heritage & Architecture, 2019, pp. 43-49.

Loddo M., *I depositi, organi della conservazione museale*, «Ananke», 84, 2018, pp. 60-63.

Loddo M., *Storage facilities for the collections of western art museums: a focus on the Italian context*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019.

Maffei T., *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca: le potenzialità dei depositi museali*, in *Treasure Rooms* (Verona 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, pp. 90-95.

Marani P. C., Pavoni R., *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2006.

Marini Clarelli M. V., *Il museo nel mondo contemporaneo*, Roma, Carocci Editore, 2011.

McClellan A., *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

McDonald S., Alsford S., *Canadian Museums and the representation of culture in a multicultural nation*, «Cultural Dynamics», vol. 7, no. 1, pp. 15-36.

McDonald S., Morgan J., Fredheim H., *Too Many Things to Keep for the Future?* in *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*, London, UCL Press, 2020, pp. 155–168.

- Mercenaro C., *The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*, «Museum International», vol. 7, 1954, pp. 259-267.
- Merriman N., *The Peopling of London Project*, in *Museums and their communities*, edited by S. Watson, London-New York, Routledge, pp. 335-357.
- Moolhuijsen N., *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalìa*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020.
- Moolhuijsen N., *Questioning Participation and Display Practises in Fine Arts Museums*, «ICOFOM Study Series, ICOM – International Council of Museums», 43a, 1 June 2015, pp. 191-202.
- Moses E., *I musei viventi*, 1934, riedito in L. Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Cannes*, Milano, Lybra Immagine, 2005.
- Mottola Molfino A., *Elogio dei depositi. Un aggiornamento museologico*, in *Treasure Rooms* (Verona, 5 aprile-2 settembre 2019), catalogo della mostra a cura di P. Nuzzo, B. Benedetti, Modena, F. C. Panini, pp. 87-89.
- Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1998.
- Mottola Molfino A., *L'etica dei musei: un viaggio tra passato e futuro dei musei alle soglie del terzo millennio*, Torino, Allemandi, 2004.
- Murray D., *Museums: their history and their use*, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1904.
- Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, dirigée par G. Wildenstein, « Cahiers de la République des Lettres, Sciences et Arts », 13, 1930.
- Museums and their communities*, edited by S. Watson, London-New York, Routledge, 2007.
- Muttillio B., *Indagine sulla gestione dei depositi museali e sulla movimentazione dei beni archeologici in Italia*, in «Annali dell'Università degli Studi di Ferrara», 11/1, 2015, pp. 69-72.

Nepi Sciré G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Guida alla quadreria*, Venezia, Marsilio, 1996.

Orcutt K., *The Open Storage Dilemma*, «The Journal of Museum Education», vol. 36, no. 2, 2011, pp. 209-216.

Panzeri L., *Se un buon museo si giudica dai suoi depositi*, «Il Giornale dell'Arte», 140, 1996.

Pearce S. M., *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition (Collecting Cultures)*, London-New York, Routledge, 1999.

Perret A., *Le Musée moderne*, «Museum, bulletin de l'Office International des Musées», 9, 1929, pp. 225-235.

Piva A., *La costruzione del museo contemporaneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*, Milano, Jaca Book, 1983.

Progettare insieme per un patrimonio interculturale, a cura di S. Bodo, S. Cantù, S. Mascheroni, «Quaderni ISMU 1/2007», Fondazione Ismu, Milano, 2007.

Ræder Knudsen L., and Rosenvinge Lundbye S., *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, in *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints* (Copenhagen, 4–8 September 2017) ed. J. Bridgland, art. 1515, Paris, ICOM, 2017.

Remy L., *Les réserves : stockage passif ou pôle de valorisation du patrimoine?*, «La lettre de l'OCIM», 65, 1999, pp. 27-35.

Rice D., Yenawine P., *A conversation on Object-Centered Learning in Art Museums*, «Curator», vol. 45, no. 4, 2002, pp. 289-301.

Rossi V., *La mostra "AnsichtsSachen / Viewing Matters" di Hans Haacke. Il mimetismo nelle Wunderkammer negli artisti negli anni Novanta*, «Nuova Museologia», 40, 2019, pp. 32-38.

Ryhl-Svendsen M. et al., *Low-energy museum storage buildings: climate, energy consumption and air quality, UMTS Research Project 2007-2011*, Copenhagen, Brede, Nationalmuseet Bevaringsafdelingen, 2012.

Sapori F., *Réorganisation des galeries et musées nationaux d'Italie*, «Museum, bulletin de l'Office International des Musées», 3, 1927, pp. 201-221.

Schaffner I., Winzen M., *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*, Munich, Prestel-Verlag, 1998.

Schubert K., *Museo: storia di un'idea dalla Rivoluzione francese a oggi* (English version: *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French revolution to the present day*, London, Ridinghouse, 2009), Milano, Il Saggiatore, 2004.

Stone A., *Treasures in the Basement? An Analysis of Collection Utilization in Art Museums*, PhD Thesis, Santa Monica (California), RAND Graduate School, 2002.

Temkin A., *One of the contemporary museum's secrets*, «ArtForum International», vol. 48, no. 10, 2010, pp. 312-313; 380.

The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions, Paris, UNESCO, 1968.

Thomas N., *The Return to Curiosity: What museums are good for in the 21st century*, Chicago, Reaktion Books, University Chicago Press, 2016.

Tilden F., *Interpreting Our Heritage: Principles and Practises for Visitors Services in Parks, Museums and Historic Places*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2008.

Toneguzzi G., *I depositi: nuove frontiere museali*, in *Fare ricerca in design*, a cura di R. Riccini, Il Poligrafo, 2017, pp. 242-247.

Tosseri O., *L'Italie commence à s'intéresser aux réserves des de ses musées*, « Le Journal des Arts », 526, 2019, p. 8.

Treasure rooms, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, 5 aprile- 2 settembre 2019), a cura di B. Benedetti e P. Nuzzo, Modena, F. C. Panini Editore, 2019.

Verner Johnson E., Horgan J. C., *La mise en réserve des collections des musées*, « Cahiers techniques et monuments », Paris, UNESCO, 1980.

Verner Johnson E., Horgan J. C., *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979.

Visser Travagli A. M., *Elogio dei depositi museali*, «Museo informa», 47, 2013, pp. 9-10.

Visser Travagli A. M., *Musei: esposizione, servizi, depositi. Per una nuova strategia di integrazione*, «Annali dell'Università degli Studi di Ferrara», 11/1, 2015, pp. 39-56.

Watson S., *Museums and their communities*, London-New York, Routledge.

Weil S. E., *Making museum matter*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2002.

Witcomb A., “*A place for all of us?*”, in *Museums and their communities*, edited by S. Watson, London-New York, Routledge, 2007.

Witcomb A., *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, New York, Routledge, 2003.

SITOGRAFIA

Advancing Women Artists, <http://advancingwomenartists.org/news-it/special-events-it/works-by-women-out-of-storage-it> (ultimo accesso: gennaio 2021).

Arduini C., *Inchiesta. Le riserve dell'arte*, «Touring Club Italiano», febbraio 2013, <http://www.touringmagazine.it/articolo/1515/inchiesta-le-riserve-dellarte> (ultimo accesso: dicembre 2020).

ART UK, <https://www.artuk.org/visit/venues/glasgow-museums-resource-centre-gmrc-3306> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Azimi R., *Les réserves des musées s'exposent de plus en plus*, «Le Monde», 17 octobre 2020, https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/10/17/les-reserves-des-musees-s-exposent-de-plus-en-plus_6056383_4500055.html (ultimo accesso: novembre 2020).

Beni Culturali online, https://www.beniculturalionline.it/location-3110_MoMA-PS1.php.

Bennes C., *Open the stores: conservation, collections and the museum of the future*, «APOLLO: The International Art Magazine», 13 June 2014, <https://www.apollo-magazine.com/conservation-accessible-stores-museum-future/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Bianchini R., *Museo del Louvre-Lens*, «Inexhibit», 24 dicembre 2018, <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/museo-del-louvre-lens/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Bourgine X., *Les réserves, nouvelle extension des musées?*, «The World News», 17 janvier 2019, <https://theworldnews.net/fr-news/les-reserves-nouvelle-extension-des-musees> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Ca' Pesaro- Galleria Internazionale d'Arte Moderna, <https://capesaro.visitmuve.it/it/il-museo/la-sede-e-la-storia/il-museo-e-la-sua-collezione/> (ultimo accesso: gennaio 2021).

Casciu S., *'Oltre l'emergenza'. A Palazzo Ducale Sassuolo in mostra l'attività del Centro di Raccolta e del cantiere di primo intervento per il sisma 2012*, «Sassuolo2000», 15 ottobre 2013, <https://www.sassuolo2000.it/2013/10/15/oltre-lemergenza-a-palazzo-ducale-sassuolo->

in-mostra-lattivita-del-centro-di-raccolta-e-del-cantiere-di-prim-intervento-per-il-sisma-2012/ (ultimo accesso: dicembre 2020).

Castro M., Conselvan E., Conti F., Guidotti F., Mauri I., *L'arte nascosta: viaggio nei depositi milanesi del Mudec e delle Gallerie d'Italia*, «Magzine», 15 dicembre 2016, <https://medium.com/@magzinemagazine/larte-nascosta-viaggio-nei-depositi-milanesi-del-mudec-e-delle-gallerie-d-italia-d8134afe5a4b>.

Cepezed- Collection Centre Netherlands, <https://www.cepezed.nl/en/project/collectiecentrum-nederland/28502/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Collection Trust, <https://collectionstrust.org.uk/resource/6-tips-for-increasing-access-to-museum-storage/> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Conservazione Preventiva, <https://www.conservazione-preventiva.com/il-deposito-come-opportunita/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

D'agostino A., *1940-1943: la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio in tempo di guerra*, «La città immaginaria», 5 maggio 2020, <https://lacittaimmaginaria.com/1940-1943-la-salvaguardia-delle-opere-darte-del-lazio-in-tempo-di-guerra/> (ultimo accesso: novembre 2020).

De Martin S., *Guido Guerzoni: ripartire dai depositi e dalle collezioni per portare un nuovo museo ai visitatori*, 5 maggio 2020, «Arte.it», <http://www.arte.it/notizie/italia/guido-guerzoni-ripartire-dai-depositi-e-dalle-collezioni-per-portare-un-nuovo-museo-ai-visitatori-17251>.

Falcone L., *Advancing Women Artists announces its closure*, «The Florentine», 3 dicembre 2020, <https://www.theflorentine.net/2020/12/03/advancing-women-artists-announces-closure/>.

Fondazione Querini Stampalia, Museo – <http://www.querinistampalia.org/ita/museo.php> (ultimo accesso: gennaio 2021).

Gallerie dell'Accademia di Venezia, <http://www.gallerieaccademia.it/il-museo> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Giorgini E., *Lo spettacolare Museum Depot, il nuovo deposito di opere d'arte inaugura a Rotterdam nel 2021*, «ArtsLife», 9 maggio 2020, <https://artslife.com/2020/05/09/lo-spettacolare-museum-depot-il-nuovo-deposito-di-opere-darte-inaugura-a-rotterdam-nel-2021/>.

Giuliano F., *Il Museo civico di Montebelluna premiato a Bruxelles grazie alla collezione etnografica di Bruno Zamprognò*, «Qdpnews.it», 29 gennaio 2021, <https://www.qdpnews.it/montebelluna/44589-il-museo-civico-di-montebelluna-premiato-a-bruxelles-grazie-alla-collezione-etnografica-di-bruno-zamprognò?fbclid=IwAR2fSiGHCaCI9juSCY4WpKa8n4FPqjfoA1vlnRXTc1Tm-m8ICRv4KjuJ1SM> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Groskopf C., *Gran parte delle opere d'arte è nascosta nei depositi dei musei*, «Internazionale», 17 febbraio 2016, <https://www.internazionale.it/notizie/2016/02/17/musei-opere-arte-nascoste>, trad. italiana di *Museums are keeping a ton of the world's most famous art locked away in storage*, «Quartz», 20 January 2016, <https://qz.com/583354/why-is-so-much-of-the-worlds-great-art-in-storage/>.

Guzeva A., *Come e dove vennero nascosti i tesori dei musei russi durante la Seconda guerra mondiale?*, «Russia Beyond», 16 giugno 2020, <https://it.rbth.com/cultura/84544-come-e-dove-vennero-nascosti> (ultimo accesso: novembre 2020).

I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio, atti del convegno (Bologna, 4 dicembre 2019), <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/appuntamenti/2019/dicembre/i-depositi-museali-dalla-organizzazione-alla-condivisione-del-patrimonio>.

ICCROM (ICOM-CC), <https://www.iccrom.org/it/section/conservazione-preventiva> (ultimo accesso: febbraio 2021).

ICCROM, <https://www.iccrom.org/themes/preventive-conservation/re-org/method>.

ICOM- *Codice etico dell'ICOM per i musei*, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/code_italian.pdf.

ICOM France, *Les réserves sont-elles le cœur des musées?*, Paris, Galerie Colbert, 18 avril 2019, https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2019-07/Publication_Soire%CC%81e%20de%CC%81bat%20du%2018%20avril_num%C3%A9rique.pdf.

ICOM Italia, <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (ultimo accesso: marzo 2021).

ICOM Italia, <http://www.icom-italia.org/depositi-museali/>, (ultimo accesso: dicembre 2020).

ICOM, “*Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*”, <https://www.icom-musees.fr/ressources/les-reserves-sont-elles-le-coeur-des-musees-0> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Il lato nascosto dei musei /2: nei depositi della Galleria di Arte Moderna di Roma, «La Repubblica», (video) <https://video.repubblica.it/cronaca/il-lato-nascosto-dei-musei-2-nei-depositi-della-galleria-di-arte-moderna-di-roma/346640/347223>.

Il lato nascosto dei musei: dentro i depositi della Centrale Montemartini, (video) <https://www.youtube.com/watch?v=HD3fP75PsOc>.

International Storage Survey Results, Paris-Rome, ICCROM-UNESCO, 2011, https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf.

L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca, le potenzialità dei depositi museali, atti del convegno di studi ICOM (Matera, 15 marzo 2019), http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf.

Maynard C., *Turning Museums Inside-Out with Beautiful Visible Storage*, «Atlas Obscura», 24th September 2014, <https://www.atlasobscura.com/articles/turning-museums-inside-out-with-beautiful-visible-storage> (ultimo accesso: novembre 2020).

Mazza S., *Brera, un museo “emozionale”*, «Il Giornale dell’Architettura.com», 30 settembre 2020, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2020/09/30/brera-un-museo-emozionale/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

MDRDV, <https://www.mvrdv.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen> (ultimo accesso: dicembre 2020).

MoMA PS1, https://www.beniculturalionline.it/location-3110_MoMA-PS1.php.

Monti S., *Musei pubblici e depositi. L’editoriale di Stefano Monti*, «Artribune», 14 ottobre 2018, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2018/10/musei-pubblici-depositi-editoriale-stefano-monti/>.

MUVE, <https://www.visitmuve.it/it/fondazione/presentazione/> (ultimo accesso: gennaio 2021).

Paracchino M., *I beni culturali italiani invisibili*, «L'Indro», 8 giugno 2015,
<https://www.lindro.it/i-beni-culturali-italiani-invisibili/>.

Pinacoteca di Brera, <https://pinacotecabrera.org/collezioni/laboratorio-di-restauro/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Pini F., *Nelle segrete dei musei*, «Corriere della sera», 2 aprile 2019,
https://www.corriere.it/sette/19_aprile_02/nelle-segrete-musei-caveaux-mauro-fiorese-90d6f09e-5492-11e9-a9e2-a0d1446d1611.shtml.

Poggioli S., *'Where Are The Women?': Uncovering The Lost Works Of Female Renaissance Artists*, «National Public Radio», 2 gennaio 2021,
<https://www.npr.org/2021/01/02/951479764/where-are-the-women-uncovering-the-lost-works-of-female-renaissance-artists>.

Ruijter M., *Handling of collection in storage*, «UNESCO Digital Library», 2010,
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187931>.

Schaulager, <https://schaulager.org/en/visit/research-visit> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Siegal N., *Museum throw open the storage rooms, letting in the public*, «The New York Times», 18 dicembre 2019, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html>.

Sironi F., *Quanti capolavori invisibili relegati nei sotterranei dei musei*, «L'Espresso», 10 febbraio 2020, https://espresso.repubblica.it/attualita/2020/02/10/news/musei-sotterranei-1.343304?refresh_ce.

Smithsonian American Art Museum, <https://americanart.si.edu/visit/saam/luce> (ultimo accesso: novembre 2020).

The Art Story, <https://www.theartstory.org/artist/haacke-hans/artworks/> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Toneguzzi G., *Musei: prima di progettare bisognerebbe programmare (con le idee chiare di ciò che si vuole)*, «Il Giornale dell'Architettura.com», 10 aprile 2015,
<https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2015/04/10/musei-prima-di-progettare-bisognerebbe-programmare-con-le-idee-chiare-di-cio-che-si-vuole/>.

Traversi L., *Public Art Depot a Rotterdam. Le virtù dell'Olanda*, «Artribune», 16 aprile 2015, <https://www.artribune.com/attualita/2015/04/public-art-depot-a-rotterdam-le-virtu-dolanda/>, (ultimo accesso: dicembre 2020).

Turano M., *Visita ai depositi*, 7 settembre 2018, <https://lagallerianazionale.com/2018/09/07/visita-ai-depositi/>.

Uffizi diffusi, "100 nuove gallerie" per le opere nei depositi del museo fiorentino, «FirenzeToday», <https://www.firenzetoday.it/social/uffizi-musei-toscana-nuove-sedi.html> (ultimo accesso: marzo 2021).

Uffizi, <https://www.uffizi.it/video/i-segreti-degli-uffizi-un-piccolo-viaggio-nei-depositi> (ultimo accesso: dicembre 2020).

UNESCO-ICCROM partnership for the Preventive Conservation of Endangered Museum Collections in Developing Countries (2007-2010), <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/unescoiccrom-re-org/unesco-iccrom-partnership-for-the-preventive-conservation-of-endangered-museum-collections-in-developing-countries-2007-2010/> (ultimo accesso: aprile 2021).

Van Abbemuseum, <https://vanabbemuseum.nl/en/research/highlighted-projects/kijkdepot/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Victoria & Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-57/transforming-the-ceramics-galleries-an-exercise-in-restraint/> (ultimo accesso: dicembre 2020).

Victoria & Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/info/the-va-research-institute-vari> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Victoria & Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/research/projects/opening-the-cabinet-of-curiosities> (ultimo accesso: febbraio 2021).

Zaniol M., *Il Museo civico di Montebelluna premiato a Bruxelles*, «Oggi Treviso», 29 gennaio 2021, https://www.oggitreviso.it/museo-civico-di-montebelluna-premiato-bruxelles-246359?fbclid=IwAR0ZvFUwSXOK2GU3jKK-jgBhv7__buGbTAv3d9U2TMTw94TL0nncLfinAwI (ultimo accesso: febbraio 2021).

RIFERIMENTI NORMATIVI

D.M. 10 maggio 2001, “Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (Art. 150, comma 6, del D. Lgs. n. 112/98)”.

D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, “Codice dei beni culturali e del paesaggio”.

D.M. 23 dicembre 2014, “Organizzazione e funzionamento dei musei statali”.

D.M. 21 febbraio 2018, n. 113, “Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale”.