

Quaderni di didattica museale
collana a cura del Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale

Muse e Psiche

La psicologia al servizio della fruizione museale

a cura di Eloisa Gennaro

Provincia di Ravenna - Settore Cultura
Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale

La seguente pubblicazione raccoglie gli interventi del XII corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuola e Museo" (Ravenna, 29 novembre 2005) organizzato dal Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale.

Cura redazionale *Eloisa Gennaro*
con la collaborazione di *Fabiana Caravaggio*
Grafica e impaginazione *Massimo Marcucci*

Provincia di Ravenna
Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale
Via di Roma, 69
48100 Ravenna
www.sistemamusei.ra.it

In copertina: particolari di stampe conservate presso il Gabinetto Stampe Antiche e Moderne del Centro Culturale "Le Cappuccine" (Bagnacavallo).

È vietata la riproduzione non espressamente autorizzata anche parziale o ad uso interno con qualsiasi mezzo effettuata.

Supplemento n. 2 al notiziario del Sistema Museale della Provincia di Ravenna "Museo In•forma", X, n. 26/2006 (iscrizione al Tribunale di Ravenna n. 1109 del 16.01.1998).

Pubblicazione realizzata
con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

Premessa	7
Introduzione <i>di Laura Carlini</i>	9
Muse e Psyche <i>di Claudio Widmann</i>	15
Psicologia e musei: un connubio felice <i>di Alba Trombini</i>	23
Scrivere di sé, oltre la memoria. Quell'invisibile virtù tra le dita <i>di Duccio Demetrio</i>	27
Icone del Molteplice. Quando i musei incontrano la diversità <i>di Daniele Serafini</i>	33
Ricerca psicologica ed esperienza museale. I musei di arte classica e contemporanea <i>di Gabriella Bartoli</i>	39
Un inarrestabile fiume in piena... la percezione dell'antico Egitto nell'immaginario collettivo <i>di Daniela Picchi</i>	49
Dibattito	59
Programma del corso	65
Appendice iconografica	66

Premessa

Per frequentare con piacere e soddisfazione il luogo delle Muse e trarre ispirazione da esso nel miglior modo possibile, è importante comprendere a fondo quei meccanismi della percezione e della memoria, della motivazione ad apprendere o dell'attenzione che si mettono in movimento, il più delle volte in modo inconsapevole, nel momento esatto in cui varchiamo la soglia del museo.

In qualità di insegnanti e educatori, di operatori museali e visitatori, comprendere come la percezione di forme e colori possa determinare effetti fisiologici e psichici sugli individui - indipendentemente dall'età o dal *background* culturale - può rivelarsi di grande aiuto quando si sceglie di progettare attività formative al museo o di intraprendere un percorso museale. Altrettanto importante è imparare a riconoscere i processi della memoria, il modo in cui l'esperienza al museo viene elaborata, come entra nella sfera del ricordo e viene archiviata per essere poi utilizzata in futuro. Ecco che allora i risultati degli studi di psicologia della comunicazione nonché delle ricerche più recenti sugli stili di apprendimento forniscono dati che possono essere di grande utilità nella gestione della pratica educativa al museo.

E proprio al tema della relazione tra dimensione psicologica e fruizione museale, il Sistema Museale della Provincia di Ravenna ha dedicato la dodicesima edizione del corso "Scuola e Museo". Partendo proprio dalle figure mitologiche che hanno dato il nome al Museo, Claudio Widmann ci mostra come nella complessità delle Muse è scritta la complessità delle possibili esperienze psichiche all'interno del museo. La riflessione di Duccio Demetrio sulla relazione tra memoria ed emozione evidenzia quali sono le motivazioni che condizionano l'apprendimento. E il concetto di memoria torna nell'intervento di Laura Carlini, sullo scorrere di immagini del Museo Ebraico di Berlino e di Vienna. Immagini che in parte accompagnano l'intervento di Daniele Serafini, dedicato a tre casi di museo quale luogo di rappresentazione della diversità. Gabriella Bartoli delinea efficacemente le dinamiche psicologiche comunemente implicate nelle esperienze al museo, mostrando come gli stili di fruizione si organizzano a seconda delle diversità tra oggetti d'arte classica e contemporanea. Alle collezioni egizie è invece dedicato l'intervento di Daniela Picchi, un'attenta riflessione sul fascino esercitato dalla terra dei Faraoni e sulle capacità del pubblico a rielaborare correttamente il messaggio. Alba Trombini, oltre ad aver accompagnato i relatori nel corso di tutta la giornata di studi, dà uno sguardo d'insieme sui risultati raggiunti negli ultimi anni dal connubio *psicologia e musei*.

La pubblicazione raccoglie infine un breve ma significativo momento di relazione tra pubblico ed esperti, in cui emergono tutte le implicazioni connesse alla tematica della dimensione psicologica della fruizione museale.

Introduzione di Laura Carlini

“I miei passi sono attutiti dalla neve che per tutta la notte è caduta, incessantemente. Sceso dal treno, mi sono avviato lungo una strada deserta che mi porta dritto al centro del paese, nella piazza dove il Palazzo dei Pio racchiude un museo che per me è così importante, perché mi ricorda il periodo della mia vita in cui mi trovavo nel Campo di Fossoli, a pochi chilometri da qui. Mi aggiro per le stanze spoglie del museo, dove le teche, come monumenti funebri, racchiudono oggetti, foto, ricordi. I muri apparentemente spogli ma pieni di parole e graffiti pesanti come montagne, il silenzio che riempie il cervello come i pensieri di morte, solitudine, stupore, angoscia, tutto mi riporta a quando io ero parte di quella massa di esseri stipata in poco spazio, denutrita, quasi spoglia, senza segni di identità se non un numero stampato addosso. Come nel graffito sul muro della prima sala del percorso museale, non avevamo un vero volto, un nome, un corpo. Eravamo tanti...”

Questo è l'incipit di uno dei 15 racconti selezionati nell'ambito del concorso di scrittura “6000 caratteri per un museo”, che l'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna ha indetto in collaborazione con l'Associazione cooperative di consumatori del distretto adriatico e con l'Ufficio scolastico regionale per l'Emilia-Romagna.

Oltre un centinaio, in totale, i racconti pervenuti, assai diversi per genere e per l'età e gli interessi degli autori. L'esperienza museale ha stimolato la fantasia e l'inclinazione alla scrittura. Il visitatore si è ritrovato protagonista, o quanto meno autore, di una situazione che dal museo prendeva spunto. Si è ritrovato in prima persona a raccontare, a trasporre, nei seimila caratteri messi a disposizione, la sua sensibilità, il suo gusto, la sua memoria. Ha trovato un modo nuovo per raccontare anche qualcosa di sé e ha offerto ad altri un approccio insolito a uno dei tanti musei che segnano la storia della cultura e del paesaggio in Emilia Romagna.

I quindici racconti individuati dalla giuria saranno pubblicati nel dossier del n. 4/2005 della rivista “IBC”, ma possono essere letti fin d'ora sulle pagine del nostro sito¹. L'istituto ha organizzato il concorso non solo per dare modo al pubblico di tradurre l'esperienza al museo in un atto creativo, ma anche per raccogliere e studiare, con l'ausilio di esperti, gli interessi, gli stili di apprendimento, le preferenze, più o meno consapevoli, dei visitatori, anche al fine di condividere con gli operatori museali e con gli educatori gli esiti del lavoro, nell'intento di comprendere cosa “vedono” i visitatori, “come” interpretano le collezioni, “quale” ricordo hanno della loro visita.

Mistery, horror, fantascienza, fiaba, sentimentale, storico, mitico, autobiografico, fantasy, di formazione, di guerra, sono molti i generi letterari in cui s'iscrivono le

composizioni dei visitatori, di cui credo che troveremo rispecchiamento nei contributi dei relatori odierni. Dalla reinterpretazione dei miti classici, all'uso dell'autobiografia, di cui ci ha narrato il prof. Duccio Demetrio nell'edizione di "Scuola e Museo" dell'anno scorso, fino al rapporto con la contemporaneità, che sarà il tema affrontato nel pomeriggio dalla prof. Gabriella Bartoli. Il riscontro degli esperti sarà illuminante per interpretare la percezione dei visitatori e per aiutarci a valutarne le motivazioni e le preferenze.

L'insieme dei racconti delinea in prevalenza una visione del museo come luogo del passato, della memoria, della riflessione, molto thanatos e poco eros (grande assente il genere erotico). In effetti, al di là di tutti gli sforzi che il personale del museo attua per renderlo vivo e coinvolgente, s'impone ancora lo stereotipo del tempio delle Muse, la cristallizzazione di un vissuto collettivo acquisito ed accettato incondizionatamente. Sentiremo su quest'aspetto in mattinata la relazione del dott. Claudio Widmann.

Si rileva talvolta un'attitudine malinconica ed acritica di rimpianto del buon tempo antico e di fuga dal presente, ispirata soprattutto dai musei della cultura materiale, ma anche un allegro volersi mettere paura con delitti, magie e misteri di epoche remote, che trovano l'ambientazione ideale nei musei archeologici. Forse per esorcizzare i fantasmi dei tempi poco incoraggianti in cui viviamo. In tal senso sarà avvincente scoprire le motivazioni del successo delle collezioni egizie, che saranno svelate a conclusione della giornata dalla relazione della dott.ssa Daniela Picchi.

Ricordo, memoria, percezione, creatività sono parole che oggi sentiremo pronunciare frequentemente dai relatori, concetti che sono il fulcro del breve viaggio introduttivo per immagini in due musei europei, che hanno fatto della riflessione sulla memoria il punto qualificante del loro operare mediante l'architettura, le collezioni, il pubblico.

"Il Museo Ebraico di Libeskind è una saetta zigzagante, ma anche una stella di Davide distorta. Il museo è l'una e l'altra cosa. È simbolo della stella di Davide, è lo zigzag della saetta, metafora della catastrofe che si è abbattuta su di un popolo e sulla storia mondiale, oltre che ebraica. È una architettura emotiva, che prende alla gola, che inquieta e travolge, non lascia scampo: fa vivere sensazioni tremende in modo istantaneo"².

L'architettura come metafora garantisce la libertà interpretativa, la possibilità di narrare una o più storie, in una fuga di rimandi che si ritrovano negli spazi spigolosi, nelle sensazioni sgradevoli ed oppressive di luoghi senz'aria, respingenti, ambienti illuminati da luci algide provenienti da feritoie sbilenche, dove si percorrono scale claustrofobiche di grigio cemento, torrido d'estate e gelido d'inverno, dove si trovano porte che non si aprono sulla libertà: la metafora della shoah nel centro di Berlino.

Un'architettura parlante. "Il Museo Ebraico di Berlino documenta la ritrovata capacità di parlare dell'architettura e soprattutto di essere compresa, senza bisogno di intermediazioni e filtri esplicativi". Il contenitore prevale sui contenuti: le collezioni, gli oggetti, i ricordi non reggono l'impatto con la retorica dell'architettura. Come già scriveva Zevi: l'architettura va attraversata, per comprenderla bisogna farne esperienza. Tale è la forza del linguaggio architettonico in questo museo da rendere quasi superflua ogni esposizione. È un memoriale in sé compiuto, eloquente più di qualsiasi parola, coinvolgente più di qualsiasi testo o immagine, si vive sulla pelle e nelle viscere (foto 1 e 2).

Una così ingombrante presenza pone ancora una volta la questione del ruolo delle collezioni e del loro rapporto con i visitatori. Molti riconoscono che il contenuto sembra quasi un'interferenza, una superfetazione posticcia e che l'impronta poderosa lasciata dalla struttura non ammette quasi altro dialogo. La torre dell'olocausto è

detta il vuoto del vuoto. Qui l'assenza è assurta a significato.

A Berlino l'architettura della memoria è nuova, creata apposta per celebrare il ricordo dello sterminio, con enfasi e concentrazione sul dramma del popolo ebraico. Ad Auschwitz, ove persistono i resti del campo, con gli edifici storici, le baracche, ciò che resta dell'apparato di distruzione, s'insinua invece il trascorrere del tempo, che s'interpone tra il luogo e il suo passato. Eventi occorsi in un altro tempo sembrano appartenere ad un altro mondo, soltanto un atto deliberato di memoria li può ricollegare al passato. Ciò che si definisce "la volontà del ricordo", senza la quale il luogo del massacro lentamente riprende le sembianze di una tranquilla campagna, e generazione dopo generazione, perde la memoria degli eventi per cadere nell'oblio.

Ma se i luoghi persistono, che dire degli oggetti conservati, dei pochi resti che testimoniano delle vittime. Gli oggetti esposti si riducono ad una danza macabra di fantasmi. Maniche senza braccia, occhiali senza occhi, berretti senza teste, scarpe senza piedi: le vittime sono ricordate solo dalla loro assenza. Le persone sono ridotte a pochi stracci impilati. La memoria delle loro vite è perduta. Non si rintracciano le relazioni famigliari, il senso di comunità, le tradizioni che li uniscono. L'insieme dei frammenti non ci restituisce la totalità della civiltà che è andata dispersa. Il rischio per i musei che raccolgono questi resti per le proprie esposizioni in Europa ed in America è di perpetuare il ricordo delle vittime nello stesso modo in cui le avrebbero ricordate i carnefici nazisti: nell'espressione stessa del loro annichilimento e della loro distruzione³.

Il problema non risiede nella nostra acritica fede nell'idea che la giustapposizione spaziale di artefatti possa produrre significato (in effetti lo produce). Piuttosto consiste nella nostra acritica convinzione nel particolare tipo di comprensione prodotta, resa ovvia, naturale dagli oggetti stessi, come parte di un apparente ordine naturale. Dobbiamo ricordare che il significato della storia che apprendiamo nei musei non deve essere provato dai singoli oggetti, ma piuttosto risultare dalla loro organizzazione. Né dobbiamo scordare che ciò che vediamo è stato per noi selezionato ed organizzato da curatori, allestito da designer, comunicato da esperti educatori.

Il significato che attribuiamo agli oggetti non è statico e definitivo, ma dinamico. Dipende dalla nostra posizione nella storia, dalla nostra cultura, varia come nel corso di una conversazione. "La percezione (ciò che vediamo), la memoria (ciò che scegliamo di ricordare), il pensiero logico (il senso che scegliamo di attribuire alle cose) differiscono culturalmente proprio in quanto costruzioni culturali"⁴.

Il ricordo della shoah e il monito "mai più" sono declinati con un approccio totalmente diverso nel Museo Ebraico di Vienna, il quale è incentrato sulla riflessione in merito alla persistenza della memoria ed anche alla possibilità dell'oblio.

In una sala del secondo piano il museo ha voluto ricostruire la storia della Vienna ebraica nel corso dei secoli, dalla comunità medievale alla prima espulsione, dal ghetto all'integrazione nella società civile, dall'olocausto al presente. Per fare ciò ha privilegiato la scelta dell'installazione creata con tecnologia contemporanea. Al centro della sala, completamente spoglia, i visitatori entrano in un cubo formato da pannelli trasparenti. I 21 ologrammi (immagini con effetto tridimensionale riprodotte mediante una luce laser sulla superficie a due dimensioni dei pannelli) raffigurano luoghi e oggetti significativi per la storia della comunità ebraica nella città di Vienna. Poiché molti di questi non esistono più, come presentare l'inesistente? Come dar conto del processo di cancellazione della memoria, come proporre l'opportunità dell'oblio, poiché non tutto si può né si deve ricordare?

Gli ologrammi hanno la caratteristica di essere immagini molto nitide in grado di avere evidenza tridimensionale se viste da una certa angolatura, ma di scompa-

rire per lasciarci davanti alla trasparenza del supporto vitreo nel momento in cui variamo anche di poco la nostra posizione rispetto alla superficie piatta della lastra. Dunque vedere, ricordare e organizzare il significato non dipendono dagli oggetti ma dalla nostra volontà, dallo sforzo iniziale per percepire le immagini prima, collegarle ed elaborarle poi. Non sono i reperti tangibili, ci dice l'installazione viennese, a dare corpo al nostro sapere, ma proiezioni di luce evanescente che inoltre debbono fare i conti con l'interazione tra i diversi visitatori. La visione è vincolata non solo alla nostra capacità /volontà di esplorare la storia viennese con questa modalità, ma anche dalle relazioni che si creano con altri visitatori all'interno e all'esterno del cubo.

Dunque il Museo Ebraico di Vienna attua uno slittamento dal pathos legato *strictu sensu* alla tragedia della shoah verso una riflessione di carattere più generale, forse anche in virtù degli oltre cent'anni di vita (è il più antico del mondo), che consentono all'istituzione di operare un distacco dagli eventi, che non è riduzione o rimozione, ma piuttosto capacità di contenere il dolore entro un momento storico preciso e di porre al contempo l'attenzione verso l'essere umano contemporaneo quale epicentro del museo e prospettiva per il futuro. Tale soluzione è rafforzata anche dalla scelta dell'immagine per il manifesto promozionale del museo. Utilizzato dal 1993, anno del riallestimento della sede, è anche il frontespizio della brochure e della homepage del JMW.

Che cosa vediamo? un giovane uomo, bianco, quasi certamente cittadino di un paese occidentale, vestito in modo informale, ma che lascia tuttavia trapelare la probabile appartenenza ad una società agiata ed istruita. Che cosa sta facendo? Scruta con espressione intenta, cerca di vedere attraverso una porta a vetri. La mano destra è levata a proteggere lo sguardo per scorgere meglio. La mano sinistra impugna il maniglione della porta. La scena è immersa in una tonalità blu pacata, un colore freddo che invita alla meditazione. Nel vetro si riflettono degli spazi. Non si comprende subito se il giovane sia all'esterno e tenti di vedere all'interno o se, viceversa, sia all'interno e guardi in strada.

La mano destra funge da guida al nostro sguardo e indica una scritta incisa sulla vetrata. Dobbiamo fare uno sforzo per decifrarla, è alla rovescia e siamo costretti a leggere da destra a sinistra: "JUDISCHES MUSEUM WIEN". Dunque è un museo che scrive in tedesco, ma legge come se fosse ebraico. La mano sinistra stringe il maniglione in corrispondenza dell'altra scritta "Shabbat Geschlossen" (sabato chiuso). Il colore blu è anche il colore d'Israele.

È l'ingresso del Museo Ebraico: il giovane si trova dunque all'esterno. Lo sguardo non incrocia il nostro, non comunica con noi, ci ignora, non c'invita a condividere con lui l'esperienza. Non sorride, ha un'espressione concentrata ma insondabile. Non sappiamo se varcherà la soglia, o se dopo aver riflettuto sul da farsi, girerà sui tacchi per allontanarsi. È tradizione che i musei scelgano per i manifesti promozionali una foto che metta in bella evidenza il pezzo più importante e di richiamo del museo. Il JMW preferisce promuoversi con l'immagine di un potenziale fruitore.

Non è nemmeno *politically correct* il museo di Vienna, a prima vista. Altri enunciano la loro cura per i diversi segmenti di utenza pubblicando immagini che inquadrano: famiglie, bambini, anziani, giovani coppie, single, teen agers, immigrati, disabili, persone con problemi di marginalizzazione e psichici. Ce ne parlerà il dott. Daniele Serafini nel pomeriggio.

Qui abbiamo plausibilmente di fronte un privilegiato, uno degli happy fews. Un maschio bianco, colto, ricco, giovane e bello, residente nel primo mondo. Ma chi ci assicura che non abbia idee politiche, convinzioni religiose, inclinazioni sessuali invisibili al potere, che non appartenga ad un gruppo etnico perseguitato, che non sia in condizioni di salute precarie? Che non abbia un tallone d'Achille, che un giorno,

improvvisamente, gli è stato attribuito, trasformandolo in un discriminato?

Forse il museo ebraico, con il suo poster e le sue esposizioni concettuali vuole instillarci la curiosità, insinuarci il dubbio. Ci dice forse non ho risposte, ma c'invita a porre domande.

La porta è trasparente, ora tocca a noi.

Note

1. www.ibr.regione.emilia-romagna.it/
2. Matteo Zambelli, *Museo Ebraico a Berlino*, in "Arch'it", <http://architettura.supereva.com/sopralluoghi/20000924>
3. James E. Young, *The veneration of ruins in the landscape of holocaust memory*, in "Architourism", (Joan Ockman and Salomon Frausto eds.), Prestel, Munich, 2005, pp. 82-87
4. Eileen Hooper-Greenhill, *L'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in "Il museo relazionale" (a cura di Simona Bodo), Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2000, pp. 1-39

Muse e Psyche *di Claudio Widmann*

Quando Zeus stava per celebrare la sua festa nuziale, gli altri dei gli fecero notare che mancavano i celebranti. Allora creò le Muse, congiungendosi con Mnemosyne, la dea della memoria. Da un lato, dunque, le Muse originano dalla Memoria, e per questo sono chiamate anche Mneiai, le Memorie. Ma dall'altro lato, va subito notato che esse nascono come Celebranti. Tale è la loro identità primigenia e tale rimarrà la loro caratterizzazione futura.

Le forme con cui esse celebrano sono tipicamente (ed univocamente) quelle canoro-musicali. Lo dicono con chiarezza i loro nomi: Melpomene, "la cantante", Calliope, "dalla bella voce", Polyhymnia, "dai molti inni", Clio, "colei che rende celebri", Erato, "che suscita nostalgia", Tersicore, "che ama la danza", Talia, "la festante", Euterpe, "che rallegra", e Urania, "la celeste". La trasfigurazione delle Muse in patronne delle arti è successiva e spuria. Conserva, tuttavia, l'originaria attinenza col canto, che è musicalità della parola. Le arti presiedute dalle Muse, difatti, sono unicamente quelle della parola: la poesia amorosa, la commedia, la lirica corale, il canto sacro, e - al di sopra di tutti - il canto eroico ed elegiaco (Calliope). Soltanto Urania patrocina, con qualche incongruenza, l'astronomia.

Nelle tradizioni più arcaiche, le Muse sono un po' distanti dall'immagine elegiaca che abitualmente si ha di esse. Originarie del Monte Elicona, esse erano inizialmente "dee dei monti" ed erano associate alle sorgenti montane. Non erano ancora figlie di Zeus, ma direttamente della Madre Terra e dell'Aria (Esiodo). In origine non erano nemmeno nove, ma tre (Pausania) o tre in una (Omero, difatti, si rivolge alla Musa unica nel suo "cantami, o Diva"). Ciò è come dire che rappresentavano il triplice volto della Grande Dea delle Origini. I loro canti erano vigorosi e inebrianti; forti come la forza della Natura e sconvolgenti come la potenza fecondatrice della Terra. Il mitologo Robert Graves non ha dubbi: le Muse "sono la triplice dea nel suo aspetto orgiastico".

Frequentemente, difatti, si mostrano come figure invasate. Lo testimonia il racconto di Efialte e Oto, gli arcaici e stupidi Giganti aloidi, che - per l'appunto - erano devoti alle Muse invasate, personificazioni "dell'incubo orgiastico che oltraggia e tormenta le donne nel sonno" (Graves). Molte figure mitologiche femminili, che sono in relazione con il canto e la fecondità delle origini, sono connesse anche con l'esaltazione e con lo sconvolgimento orgiastico; ne sono esempi assai noti le Menadi e le Baccanti. O i Coribanti, che erano figli della Musa Talia. Queste figure sono personificazioni arcaiche del principio femminile, bacino di ogni energia che s'incanala nel flusso della vita o che s'avviluppa nel gorgo della morte.

Non è rassicurante dirlo, ma le Muse non cantano solo la Vita; sono anche cantori

della Morte. Basterebbe presenziare alle nozze fra Peleo e la Nereide Teti (i genitori di Achille) per convincersene: a intonare i canti per il banchetto nuziale erano le Muse accanto alle Moire (le sinistre Signore del Fato e della Morte). E quando il destino dell'eroe Achille sarà compiuto, un destino infausto che aveva avuto inizio proprio quel giorno, saranno ancora le Muse a intonare un lamento funebre, che durò diciassette giorni e diciassette notti. Analogamente, saranno le Muse a cantare la morte del più amato e noto dei loro figli, il museo (figlio di Muse) e musico Orfeo.

Le Muse attengono alla vita e alla morte [cantavano la vita e cantavano la morte]; il loro canto, fin dai tempi più remoti, fu anche Canto del Cigno, animale funerario che, volando verso il regno spettrale degli Iperborei, emette due note in suono di tromba. Donde Pausania (I, 30, 3) scrive che i cigni "sono versati nell'arte delle Muse". Queste Signore antiche mostrano, dunque, un volto più complesso e arcigno di quello che ama ritrarre la pittura rinascimentale, quando le raffigura come giovani fanciulle dedite alle arti. Nella loro collocazione mitologica sono originariamente primitive e orgiastiche, esaltanti e inebrianti, vitali e mortifere; sono Celebranti a tutto campo dei misteri della vita e della morte, ovvero dell'esistenza dell'uomo.

Lo sguardo penetrante, capace di trapassare il mistero dell'uomo è testimoniato anche da un'altra vicenda mitologica: furono le Muse a insegnare alla Sfinge l'indovinello che, poi, il mostro avrebbe posto ai passanti sulla strada per Tebe, minacciandoli di risolverlo o di essere divorati. Com'è noto, l'indovinello chiedeva: "quale essere, con una sola voce, ha talvolta due gambe, talvolta tre, talvolta quattro, ed è tanto più debole quante più ne ha?". Solo Edipo capì che l'enigma delle Muse era l'enigma dell'uomo e della sua evoluzione.

È in virtù del loro potere primigenio, quello che deriva dall'essere il triplice volto della Grande Dea delle origini, che le Muse detengono i più riposti segreti, che attengono all'essenza dell'uomo, alla vita e alla morte. Quando Apollo si congiunse con Cirene, generando Aristeo, egli volle per il figlio istitutori d'eccezione come il centauro Chirone e, per l'appunto, le Muse. Furono loro ad insegnargli l'arte di guarire e quella di profetare. La funzione medico-sanitaria ha attinenza con i misteri della vita; la visione profetica ha attinenza con quelli della morte. Questo episodio ci dice anche che la mitologia delle Muse s'intreccia con quella di Apollo. Forse non potrebbe essere diversamente, dato che Apollo è il Signore della musica e la propensione al canto non può ignorare l'inclinazione alla musica. Così il mitema di Apollo e quello delle Muse si rincorrono e si congiungono, come fanno il suono e il canto. Apollo, il dio più raffinato del *pantheon* greco, ebbe la funzione di placare e civilizzare le Muse selvatiche e invasate delle origini: "domò la loro furia selvaggia e insegnò loro a intrecciare danze decorose e garbate" (Graves). Così le Muse trasmigrano dal Monte Elicona, dapprima a Delfi (la patria elettiva di Apollo) e poi sull'Olimpo, dove continuarono a innalzare i loro canti avvolte nelle nubi.

Inizialmente Apollo accompagnava il coro delle Muse al suono del flauto pastorale, lo strumento musicale più antico. Dopo che ottenne da Ermes la lira, fu sulle note di questo strumento a corda posteriore e più evoluto che insieme cantavano "gli immortali doni degli dei e le sofferenze dell'uomo ignorante e impotente" (Kerényi). La lira archetipica di Ermes produceva tre cose: serenità, amore e dolce sonno. Sintonnizzato su quei suoni oppiacei, il canto delle Muse non rimaneva un canto qualsiasi, ma donava incantamenti estetici e rapimenti estatici, regalando agli uomini "l'oblio delle sofferenze e la cessazione dalle preoccupazioni, la *lesmosyne*" (Kerényi). Così come Lete ed Eunoë sono due fiumi che sgorgano dalla stessa sorgente, le Muse sono ad un tempo Mneiai e dispensatrici di *lesmosyne*, Signore della memoria e dell'oblio. Anticipano un principio psicologico essenziale: ricordare è processo annesso al dimenticare e saper dimenticare è importante quanto saper ricordare.

Il canto delle Muse possiede connotati divini, una qualità assoluta che trova testimonianza in una gara canora che, secondo alcuni, si disputò un giorno fra le vere Muse e altre, false Muse. Quando cantarono le Muse vere tutto si fermò: il cielo, le stelle, il mare, i fiumi. Per l'entusiasmo l'Elicona stesso cominciò ad alzarsi verso il cielo, fino a quando Pegaso lo colpì con lo zoccolo, facendo sgorgare la sorgente Ippocrene e arrestandone la crescita. Fu uno di quei momenti di incanto cosmico, che la mitologia talvolta ricorda e che segnarono la nascita del Buddha come quella del Cristo; momenti tipici (*kairoi*), che scandiscono i passaggi essenziali della vita, i salti evolutivi dell'anima.

Ovviamente, le false Muse uscirono battute dalla gara; persero le ali e forse s'uccisero o forse migrarono su un'isola sperduta, l'Isola delle *Seirenes*. E le Sirene, come le Muse, compaiono nelle raffigurazioni funerarie del periodo classico come figure femminili, che tengono in mano la lira o il doppio flauto e che s'accompagnano col canto, condividendo l'arte musicale con le Muse. Se le Sirene sono figlie di Musa (Melcoprene), il loro canto, sebbene inferiore, discende direttamente dal canto delle Muse. Esso rimase subdolamente ammaliatore e risuona da millenni sulla loro isola, l'Avalon dei Greci, che accoglie le ombre dei defunti. È l'eterno Canto del Cigno, già associato alle Muse e cantato da femminee Sirene, che si propongono come loro alter ego, il lato oscuro della Grande Dea delle Origini, le Signore della Morte.

Dalle Muse discende una progenie di musicisti, cantori e artisti, che assicurano la continuazione e la diffusione del canto, della musica e dell'arte nei costumi degli uomini. Furono Orfeo (che da loro eredita la lira di Apollo) e le Sirene, i Coribanti e Giacinto, Lino e Triptolemo, ma l'elenco è certamente incompleto. In virtù della loro connessione con la possessione divina, con la memoria, con la lirica, con l'ineffabile e delle altre loro attribuzioni le Muse divennero dee (e successivamente imago, personificazione) dell'ispirazione artistica. Esse ispirarono Omero (cantami, o Diva), il capostipite dei poeti occidentali, e per mezzo di lui tutta la poetica posteriore della nostra cultura.

La loro ispirazione è, caratteristicamente, uno stato di possessione, nel quale risuona la voce del dio. Perché l'oggetto della poesia e, per estensione, dell'arte è materia degli dei. "La prova più grande - argomenta Platone - è Tinnico di Calcide", poeta più che mediocre, che non compose nulla di buono, se non "il peana che tutti cantano, che è forse il più bello di tutti i canti e che, come dice lui stesso, è interamente invenzione delle Muse". No, "non sono i poeti che dicono cose mirabili, ma è il dio stesso che le dice".

È coerente con questa funzione il carattere invasato, bacchico, orgiastico delle Muse; esse portano la possessione o, addirittura, *sono* la possessione. È così che Platone può esprimere la più ammirata venerazione per la poesia e la più categorica squalifica del poeta: "è incapace di poetare se prima non sia ispirato dal dio, se non sia fuori di senno e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare". Il carattere arcaico delle Muse invasate e sull'orlo della follia è funzionale all'ispirazione.

La memoria che le Muse assicurano, non è unicamente il deposito delle esperienze sensoriali; è qualcosa di soggettivo e relativo, che ha attinenza con "i doni degli dei", ovvero con le caratteristiche costituzionali del singolo. "Immagina - spiega Socrate al giovane Teeteto - che nella nostra anima ci sia una massa di cera, in uno più grande, in un altro più piccola, in uno più pura e in un altro più sudicia, più dura o più umida e in alcuni, infine, della giusta consistenza. Diciamo che essa è un dono della madre delle Muse, Mnemosyne, e che in essa noi imprimiamo ciò che vogliamo ricordare. Ciò che viene improntato, lo ricordiamo e ne abbiamo scienza; ciò che invece viene cancellato o non riesce a rimanere improntato, lo dimentichiamo e non ne

abbiamo scienza” (Platone). Memoria e oblio, *mneia* e *lesmosyne* passano attraverso le Muse. Lezione memorabile, in ogni caso, quella di Socrate; essa dice senza mezzi termini che non tutto ciò che è nella storia è anche nella memoria. Ma dice anche che la memoria è un capriccioso dono degli dei, non è un fatto oggettivo. La “massa di cera” che ciascuno possiede è relativa (grande o piccola, dura o morbida, pura o impura) e ciò che verrà impresso nella cera-memoria è operazione di soggettività.

Si comincia a intravedere che il mitema delle Muse contiene allusioni pertinenti all’esperienza psicologica dell’uomo in genere e non solo dei poeti dell’antichità. Io credo, in effetti, che le Muse rappresentino in maniera antropomorfa, ma assai precisa, aspetti psichici del processo creativo. Esse dicono che l’ispirazione artistica proviene da regioni lontane, inaccessibili all’intenzionalità dell’uomo ed estranee all’io. Sono le regioni “degli dei” e, simbolicamente, gli strati dell’inconscio. Le voci che provengono da quelle regioni sono possenti e imperiose; raggiungono l’uomo e se ne impossessano, esattamente come i contenuti inconsci irrompono talvolta in maniera cogente e prendono possesso dell’attività psichica. Per questo, seguendo Platone, l’esperienza creativa, e quella artistica in particolare, non è possibile se la mente non è interamente rapita e se la persona non è, in un certo senso, fuori di senno. Le Muse sono la funzione mediatrice fra gli strati inconsci e le funzioni espressive della personalità.

In questa concezione, l’uomo posseduto dalla Musa è un semplice interprete della voce divina; come Tinnico di Calcide, “non è lui che dice cose mirabili, dal momento che la sua mente non è in lui, ma è il dio stesso che le dice, e parla a noi attraverso di lui” (Platone). Non è solo una concezione filosofica, ma una percezione psicologica: essere posseduti e comandati da una forza estranea all’io, che s’impone e detta legge. Quest’esperienza viene sperimentata da ciascuno nella dimensione minima dell’esperienza creativa ordinaria, ed è stata molte volte descritta con accenti più intensi dagli artisti: *Io veggio ben* - scrive Dante - *come le vostre penne di retro al dittator sen vanno strette* (Pg. XXIV, 58). E lui stesso, che negli incipit delle sue cantiche non trascurò di invocare la Musa, la percepisce come un “dittatore” interno: *i’ mi son un che quando amore mi spira, noto, e a quel modo ch’e’ ditta vo significando* (Pg. XXIV, 54). “Dittator” è arcaismo fin troppo significativo: evoca la funzione della voce che detta e il potere dittatoriale della possessione creativa.

La Musa è voce divina che s’impossessa dell’artista e canta per mezzo della sua voce, personificazione di un’ispirazione estranea all’io. Sopravvisse tale e quale fino al Rinascimento, ma le dottrine artistiche posteriori mostrano una relazione stretta con questa struttura archetipica. Esse vennero formulate in termini più coerenti con le nuove culture, meno metafisici e più umanistici; le Muse divennero, progressivamente, categorie psichiche. Tuttavia, le caratteristiche di queste categorie psichiche conservano tratti importanti delle antiche personificazioni mitologiche.

Nel porre mano al *Paradiso perduto*, Milton (1665), inizia con l’invocazione alle Muse, ma introduce in sordina innovazioni rivoluzionarie. Le Muse non sono più un coro di donne, ma un onniveggente e onnipervasivo Spirito della Natura (“Divo Spirto”); questo spirito non abita le altezze dei monti, ma lo spazio individuale di un cuore puro e retto; l’ispirazione non è più un evento rituale legato a luoghi e divinità, ma è un’esperienza interiore e soggettiva; è visitazione individuale dello spirito alla mente umana. Senza sottopesare la portata delle innovazioni rinascimentali nella dottrina dell’arte, dietro la trasfigurazione di Milton non è difficile riconoscere l’originario volto delle Muse, che erano Spiriti della Natura (la Grande Dea delle Origini), dee della montagna e delle altezze avvolte in nubi, ma anche numi delle sorgenti, che s’incanalano per rivoli segreti fino a raggiungere, in basso, ogni singolo uomo assetato. E quando lo Spirito-Musa raggiunge l’uomo, per Milton come per i Greci,

l'esperienza artistica non è primariamente creativa, ma piuttosto riproduttiva: la voce divina detta e l'espressione umana riproduce. Noi diremmo: l'inconscio preme e il conscio *ex-preme*, esprime.

Tuttavia, gli spostamenti d'accento operati dall'umanesimo rinascimentale non rimasero senza effetti. Gli scrittori romantici continuarono a invocare ispirazione, ma non si rivolgevano alle Muse, bensì agli spiriti: patroni celesti, angeli o poeti immortali del passato. Era la morte delle Muse? Forse, ma Blake - che si rivolgeva espressamente a questo genere di spiriti - confessava: "ho scritto questa poesia sotto dettatura, senza premeditazione e persino contro la mia volontà" (lettera a Th. But-ton, 25.04.1803). E immediatamente riconosciamo l'arcaica possessione delle Muse, la tipica (o meglio *archetipica*) detronizzazione dell'io, che nelle esperienze creative è chiamato ad agire anche "contro voglia". L'atto artistico rimane riproduttivo anziché creativo; è lavoro sotto dettatura di una sorgente esterna di ispirazione.

Shelley (†1822) esalta il divario inaugurato da Blake e con lui le Muse cessano di essere figure umane, non sono più esseri che abitano le regioni degli dei, ma che hanno aspetto antropomorfo di donne; non sono più arciopotenti repliche dell'umano, che partecipano alle vicende degli uomini. La Musa, con Shelley diventa una "forza astratta e depersonificata" che troneggia nell'invisibile natura umana. Come le Muse mitologiche, essa rimane sfuggente e invisibile, essenzialmente inconoscibile, perché le dimensioni dell'invisibile natura umana che le sono più proprie non sono quelle della coscienza, ma quelle dell'inconscio.

La fisionomia della Musa nella cultura dell'Ottocento si fa sempre più chiara. Blake l'ha ridotta a puro spirito; Shelley l'ha depersonificata e collocata all'interno della natura umana. Wordsworth completa il processo di psicologizzazione della Musa e fa dell'inconscio uno "spirito dell'universo", non troppo dissimile dall'energia cosmica e creativa (*qi*) dell'antica filosofia cinese. Cambia radicalmente lo scenario, ma le forze in campo mantengono le stesse caratteristiche fenomenologiche, perché l'inconscio viene inteso come fonte di ispirazione, del tutto indipendente dalle facoltà intellettuali dell'uomo, dalle sue intenzioni e dalle sue ambizioni. Come per Tinnico di Calcide, la voce creativa risuona ancora come qualcosa di estraneo e di incoercibile, anche se questa volta l'origine viene collocata all'interno dell'uomo e non nelle regioni olimpiche degli dei. Tuttavia, trasformare le Muse in una categoria della psiche e assimilarle all'inconscio non fu soltanto operazione di maquillage terminologico. Essa introdusse un'innovazione profonda, perché l'inconscio è entità amorfa e disordinata, non categoria di ordine e ritmo, che sottragga il poeta alla babele dello spontaneismo. La cultura del Novecento, pervasa di psicologismo e inebriata dalla scoperta dell'inconscio, privilegiò la libera espressività e il flusso dell'inconscio; le Muse del Novecento mostrarono con evidenza il loro volto selvaggio e invasato.

Ma le Muse mitologiche non erano solo dee indomite e selvatiche, erano anche Signore di ordine e ritmo. Le loro doppia natura (invasata e raffinata, selvaggia e apollinea) addensa il travaglio di ogni artista e l'intrinseco paradosso che alimenta ogni esperienza creativa e che s'insinua in ogni fruizione dell'arte. Coerentemente con la loro essenza, Carlyle poté distinguere una poesia artificiale, che è prodotto freddo e sterile delle attività consce, da una poesia naturale, che possiede una sua dinamica intrinseca e che è frutto di processi inconsci, che sfuggono alla programmazione cosciente. Soltanto dopo aver ucciso le Muse, dopo averle ridotte a forza naturale della natura umana, fu possibile - come fece L. Boerne - proporre "metodi per diventare uno scrittore creativo". Dopo di lui la creatività divenne mestiere e quella del creativo fu professione impiegatizia. Ma, a voler seguire la rigorosa distinzione di Carlyle, fra la poesia che sgorga dal "dittatore" interno e l'opera di scrittura creativa pianificata tecnicamente, corre la stessa distanza che c'è fra creazione e manifattura. E non

c'è dubbio che il Novecento ha coltivato un'ideologia della creazione, ma ha sancito l'impero della manifattura.

Il Novecento incalza; con il suo mito della ragione, con la sua cultura della tecnica, con la sua storica scoperta dell'inconscio. L'inconscio prende il posto delle Muse, ma raccoglie anche l'insanabile ambivalenza e diffidenza nei confronti nei confronti dell'inconscio. Così non sorprende che Valéry opponga, alla musa delle libere associazioni, il rigore algebrico dello scienziato. In sintonia con questa linea, Poe ritiene che la poetica non sia accidente o intuizione, ma coerenza matematica. E Mallarmé, di rincalzo, ribadisce che una poesia non la si fa con le idee, ma col lavoro. Si prospetta una differenza abissale fra lo stato poetico e la produzione poetica (e più genericamente artistica): lo stato poetico è possessione, irruzione dell'inconscio, processo primario, pensiero divergente. La produzione poetica è espressione in forme e modi che non sono dell'ordinario e che appartengono alla dimensione degli dei.

Figure ancestrali, legate alla possessione e allo sconvolgimento, al sogno e all'oblio, le Muse sono contemporaneamente associate alla raffinatezza di Apollo e alle categorie apollinee della mente. La Musa non è solo sogno, è anche *ratio*; sa dare al sogno misura e ordine, ritmo e simmetria. L'antica immagine delle Muse rimane così l'allegoria più riuscita della singolarità esperienziale costituita dalla produzione artistica. In questo modo la sua fisionomia originaria vira impercettibilmente, ma sempre più decisamente verso quella di nume della creatività ed espressamente della creazione artistica. Ma rispetto alla fisionomia mitologica, essa è assai distante e persino riduttiva. Nella loro essenza, difatti, le Muse non erano e non sono compagne privilegiate ed esclusive di un'élite chiamata artisti; erano e sono compagne di vita dell'uomo comune, soprattutto quand'egli frequenta le loro abitazioni attuali e i loro templi contemporanei, che sono i Musei.

È vero che nel museo le Muse sono spesso numi tutelari dell'arte; ma esse non patrocinano solo chi produce arte, bensì anche di chi fruisce dell'arte. Una breve digressione per meglio comprendere questo aspetto. Possiamo immaginare la coscienza come una sequenza incessante e sfuggente di pensieri, percezioni, stati d'animo (l'immagine è di James). Immerso in questa sequenza, ogni tanto "il sé è presente a se stesso" (Locke); la sequenza, cioè, s'arresta in un momento significativo e un'immagine s'impone all'attenzione. Quel fissare l'immagine, quel cogliere il momento significativo è l'essenza del fare arte. Tutti gli artisti e tutte le persone che fanno esperienza creativa sanno egregiamente quanto sia arduo interrompere il flusso, fissare il momento topico, far emergere un'immagine pregnante e incisiva. È il momento dell'incantamento cosmico, patrocinato dalle Muse.

Ma anche chi entra in un museo o s'accosta in qualunque altro modo a un'opera d'arte percepisce distintamente che dinanzi a sé s'erge un oggetto che non è più una cosa, ma un'opera d'arte: la reificazione di un momento significativo del flusso di coscienza, la fissazione di un contenuto sottratto al flusso sfuggente delle percezioni. Senza mai avere letto Vico, ogni frequentatore sensibile di un museo sa che l'arte "crea" gli oggetti, rendendoli accessibili alla coscienza. Vedendo un oggetto artistico, ognuno percepisce qualcosa che, senza quell'oggetto, non saprebbe cogliere.

È ancora W. James che, con linguaggio moderno, descrive il canto delle Muse nell'esperienza di chi le ascolta attraverso l'opera d'arte: "quando un fiocco di neve cade su una mano, - scrive l'Autore - non rimane a lungo un cristallo, ma diventa ben presto una goccia"; l'arte cattura il cristallo, là dove noi riusciamo a vedere solo la goccia. Metafora superba, che dice come in un museo, sfilando fra opere d'arte e ispirazioni di Muse, possiamo fare una banale carrellata di emozioni, o un'esperienza autenticamente formativa sul piano dell'identità. In quanto dee invasate e orgiastiche, le Muse alludono all'emozionalità estetizzante, inebriante e fine a se stessa; ma

in quanto dee della creatività, esse anticipano la possibilità di costruire se stessi, di plasmare la propria esperienza e la propria individualità; di scoprire l'essenza di significato entro il flusso delle percezioni e dei pensieri.

L'arte, e questa è una proprietà tra le più caratterizzanti delle Muse, dà accesso all'esperienza del Senso. Sia nel produrla, sia nel fruirne, essa consente di cogliere il Senso nelle cose, nelle persone, negli stati d'animo, nelle esperienze. Essa fonde un'impressione in una forma, non importa se reale, in ogni caso non banale, non irrilevante, non insignificante. Per mezzo di essa sensazione e senso si fondono in un'esperienza di coscienza. Ma il museo non è solo museo d'arte, così come le Muse non sono solo dee ispiratrici degli artisti e patronne delle arti. La loro identità rimane complessa e in questa complessità sta il loro valore e la loro connessione più propria e più piena con le istituzioni museali.

La loro interazione con la creatività, con il farsi della coscienza e con l'esperienza del Senso ci dice che esse sono strettamente intrecciate con le funzioni della psiche. Le Muse, in quanto espressione della Grande Madre, sono personificazioni dell'*anima-psyche* e innescano sempre una varietà di funzioni psichiche, di esperienze psicodinamiche, di attività della mente. Sono figlie della Memoria, ma non sono semplici custodi della memoria (*mneia*); sono anche signore dell'oblio (*lesmosyne*), femmine invasate, compagne di Apollo, madri delle Sirene, celebranti degli dei, cantori della vita e della morte. La loro fisionomia è articolata e sostanziosa e in maniera articolata e sostanziosa esse partecipano - ancora oggi - alla vita dell'uomo.

Così, nei loro templi contemporanei, le Muse ispirano e introducono a esperienze estetiche, ma anche invadono e sconvolgono. Fenomeni sciagurati di rapporto invasato con i beni museali sono noti a tutti coloro che gestiscono i musei: tentativi di furto, atti di vandalismo, profanazione di spazi, oggetti, persone. Anche questo appartiene alla Musa; anche questo ha luogo nel Museo. Esse ridestano la memoria e alimentano il ricordo. Che il museo sia luogo di memoria non merita essere documentato; dalle prestigiose collezioni archeologiche del Louvre o del British alla più modesta raccolta di arnesi nel museo dei mestieri dimenticati, le Muse conservano testimonianze e sollecitano il ricordo.

In questo senso il museo è certamente luogo di cose morte; il lugubre canto del cigno, intonato dalle Muse risuona stridente in ogni museo. Lo avvertono distintamente i più giovani, che spesso disertano i musei proprio perché luoghi di cose morte, così distanti da loro che sono protesi verso la vita. In quanto luoghi di ricordo, i musei sono cari a chi ama i ricordi, ma sono invisibili a chi predilige la visione in prospettiva a quella retrospettiva.

Merita essere sottolineato, però, che se le Muse sono contemporaneamente dee dell'oblio, il museo è anche luogo di dimenticanza. Nelle sue sale si rende tangibile una legge psicodinamica essenziale: non tutto può essere conservato. Nell'economia psichica, esattamente come in quella museale, "dimenticare" è essenziale quanto "ricordare". E non è invidiabile la responsabilità di chi è chiamato a scegliere cosa affidare alla memoria museale e cosa estromettere, lasciandolo cadere nell'oblio del tempo. La singolare commistione di cose mantenute in vita attraverso la memoria o affidate alla dissoluzione mediante l'oblio scolpisce l'identità. Ogni identità individuale si struttura attraverso la storia, integrando esperienze, insegnamenti, influenze e rigettandone altre; introiettando elementi ed estromettendone altri. Il percorso di individuazione è un processo storico; è un percorso dinamico attraverso oggetti che vengono abbandonati a se stessi e altri che vengono integrati, accettati, potenziati, esaltati, idealizzati. Ciò vale per le identità individuali come per quelle collettive, perché entrambe sono il risultato compromissorio di aspetti ripudiati o squalificati e di altri idealizzati o magnificati.

In questo senso le Muse sono le celebranti archetipiche e il museo fu (ed è) luogo e strumento di celebrazione dell'identità culturale, storica, nazionale. Nessuno dimentica che nel diciottesimo secolo il museo moderno si trasforma da *theatrum mundi* in *theatrum nationis*: luogo della storia e della memoria, che celebra gli stati nazionali e le culture locali. Si pensi ai molti musei del Risorgimento, della Scienza e della Tecnica, della Civiltà Nuragica, eccetera. Il museo è luogo in cui si canta la storia, in cui si celebra il processo dinamico che porta alla configurazione di identità collettive: sociali, culturali, etniche, religiose, eccetera. Oggi la funzione celebrativa delle Muse è chiamata a sciogliere dilemmi complessi: quale cultura celebrare, quale identità collettiva? In una realtà multiculturale e multi-etnica sarà più che mai difficile (e fatalmente arbitrario) scegliere cosa affidare alla memoria e cosa destinare all'oblio; cosa elevare a oggetto di celebrazione, e cosa estromettere dalla considerazione collettiva.

Può darsi che sia una forzatura, venata di dichiarata utopia, ma forse non è un caso che la Musa delle origini sia una e trina; nella loro tri-unità e nella loro successiva molteplicità, le Muse potrebbero esprimere la tensione di identità multiple e distinte che convergono verso un'identità unitaria. È in ogni caso una sfida del tempo presente (che investe anche la vocazione del museo) conciliare la molteplicità con l'identità. In ogni caso, le Muse hanno attinenza con questo tema nucleare, essendo dee delle forze caotiche, ma anche figurazioni del principio d'ordine, del ritmo, della composizione armonica e polifonica di voci diverse.

Il Museo, a volerlo vivere in maniera piena e recettiva, non è solo luogo di ispirazione estetica, ma anche luogo di organizzazione e di coordinazione. Chi è chiamato a organizzare musei sa bene quanto sia importante e impegnativo dare un senso al materiale esposto, organizzare gli spazi, ideare percorsi della mente oltre che dei visitatori. Le Muse chiamano incessantemente all'esigenza di dare ordine, ritmo, incisività a del materiale amorfo. La Musa che abita i musei è archetipo del potere plasmante dell'inconscio sul conscio e del potere ordinatore del conscio sull'inconscio.

È per effetto di tutti questi fattori (e degli altri che non ho saputo dire) che i musei sono luoghi dell'anima. Non solo nel senso che accolgono oggetti che appartengono alla produzione dello spirito (i beni culturali), ma soprattutto nel senso che consentono esperienze allo spirito. Quelle esperienze sono difficili da descrivere. Sono intellettuali, ma non soltanto razionali; sono estetiche, ma non soltanto emozionali; sono creative, ma non soltanto artistiche. Si può cercare di evocarle con un termine antico, recuperato dall'antropologia: fin tanto che il museo è abitato dalle Muse, è un luogo pervaso di mana: di un intrinseco carisma, di un potere d'attrazione, che esercita sulla psiche un'azione di seduzione, di rapimento, di incantamento, di elevazione.

Grazie a queste loro inalienabili caratteristiche, le Muse sono e rimangono madri delle Sirene.

Psicologia e musei: un connubio felice *di Alba Trombini*

Negli ultimi anni il dialogo fra Muse e Psiche si è intensificato, si è approfondito, dando il via a una serie di riflessioni che hanno portato quanti lavorano in ambito museale, con diverse competenze e a diverso titolo, a prestare maggiore attenzione ai meccanismi della percezione e della fruizione.

Non c'è branca della psicologia contemporanea - dalla psicologia dell'età evolutiva a quella sociale, dalla psicologia di comunità a quella dinamica (per non parlare degli studi e delle ricerche nel campo delle scienze cognitive) - che non tocchi anche solo tangenzialmente temi connessi all'educazione, alla relazione degli individui con il patrimonio culturale collettivo, alle modalità di percezione di forme e colori, alle strategie di approccio alla cultura (consumo e produzione). Come educatori, curatori o direttori di musei, il poter utilizzare i risultati di decenni di ricerche sperimentali ci può essere di grandissimo aiuto nel momento in cui predisponiamo attività di divulgazione, di mediazione o di studio.

Per introdurre il tema della mia relazione vi invito a osservare nel dettaglio alcune immagini scattate da Thomas Struth, un artista tedesco contemporaneo che ha esposto le sue fotografie in alcune delle gallerie e dei musei più importanti del mondo. Struth ama fotografare non le opere o i musei, ma i visitatori dei musei: il pubblico che va in visita a musei, monumenti e chiese è uno dei suoi soggetti preferiti. E noi oggi utilizzeremo alcuni suoi scatti per riflettere sui comportamenti e sui meccanismi psicologici che si mettono in atto nel momento esatto in cui si varca la soglia di un museo (foto 3 e 4).

La fruizione ideale, fra utopia e realtà

Se mettiamo a confronto le due foto scattate nelle stanze di Raffaello e nella sezione in cui si trova la scalinata dell'altare al Pergamon Museum di Berlino, cosa notiamo? Quale differenza salta subito agli occhi nelle due situazioni ritratte? Nella prima immagine le figure sono in movimento, la folla è enorme, scomposta, alcune delle persone risultano sfocate proprio perché si stanno muovendo. Si avverte una sensazione quasi di soffocamento. A tutti è successo, forse anche più di una volta nella vita, di trovarsi in una calca simile al museo e sappiamo bene quanto, in quelle condizioni, sia la percezione delle opere sia la loro comprensione possano risultare difficili. La confusione, il vociare delle persone, le guide che sono costrette ad alzare il tono della voce per farsi sentire dal gruppo che conducono, il flusso più o meno disordinato di adulti e bambini che sembrano non avere in mente una direzione precisa: tutto questo impedisce - o inibisce parecchio - la concentrazione, la contemplazione, la possibilità di incantarsi davanti ad un'opera e di prendersi tutto

il tempo necessario per stabilire un contatto con l'opera.

Nella seconda foto, scattata al Pergamon Museum, vediamo un'altra situazione: c'è anche qui molta gente, ma non si avverte la stessa sensazione di confusione. Il movimento è composto, ordinato, quasi rallentato; il tempo sembra sospeso. I gesti non disturbano come nell'immagine precedente. Notiamo numerose persone assortite: nel centro c'è un uomo solo sugli scalini che sembra perso nei propri pensieri, più in basso tre ragazzi appaiono completamente presi dall'osservazione degli allestimenti mentre uno di essi indica qualcosa sulla parete di fronte.

Perché questa differenza fra Roma e Berlino? Può essere che ci sia una certa divergenza negli stili di fruizione fra la popolazione mediterranea e quella del centro Europa, ma se indaghiamo un po' meglio la natura di queste immagini veniamo a sapere che la prima è stata scattata in una situazione di ordinaria normalità, mentre la seconda è stata "studiata" e preparata. Il pubblico è stato protagonista consapevole di una rappresentazione "ideale" della fruizione, di come dovrebbe o potrebbe essere, non come è in realtà. Una fruizione fatta di silenzi e tempi dilatati, di calma e attenzione, di concentrazione e condivisione composta.

Utopia? Forse, ma anche un invito a riflettere su come e quanto potrebbe essere gratificante e stimolante stare al museo in modo diverso, dando tempo e spazio in abbondanza all'elaborazione di un pensiero capace di andare oltre la crosta di giudizi superficiali alla ricerca di un apprendimento sostanziale e duraturo.

Ricerca di contatto e attribuzione di significato

La fruizione inizia molto prima dell'arrivo al museo prescelto, esattamente nel momento in cui - da soli o in compagnia - si decide di farne oggetto di interesse e, quindi, di visita. È allora che cominciano, in modo più o meno consapevole, a prendere forma dentro di noi le aspettative, a farsi largo nella nostra mente giudizi e pre-giudizi dovuti a conoscenze pregresse. Questa pre-disposizione può condizionare in modo significativo la nostra esperienza di fruizione ed è ciò che fa sì che ogni esperienza di visita sia "unica" e assolutamente personale. Ciò che fa la differenza fra tutti noi, visitatori esperti o meno, è l'aspettativa, il bagaglio di conoscenza già acquisita, la motivazione ad apprendere, la modalità di apprendimento, la ricerca di senso, il desiderio e la volontà di utilizzare la visita per ulteriori scopi, dandole dignità e forza di vera e propria esperienza formativa.

Il contatto con un'opera, con un reperto, con il museo stesso, può avvenire tramite canali sensoriali diversi: ciascuno di noi privilegia una modalità percettiva. C'è chi entra in relazione con la realtà più facilmente attraverso le immagini, chi con i suoni, altri ancora con l'esperienza tattile: cinestesici, uditivi e visivi daranno vita a esperienze di fruizione diverse, e non soltanto nella forma. Al di là delle preferenze soggettive nell'adozione degli approcci percettivi, ci sono altre variabili che contribuiscono a fare dell'esperienza museale un *unicum*. Nella ricerca di un contatto con l'oggetto di interesse e nella conseguente - e spontanea - attribuzione di significato, alcuni di noi saranno più attratti dalla materialità dell'opera. In questo caso sarà la sua "fisicità" a colpire la nostra attenzione e ad alimentare il nostro immaginario. Altre volte il medium nella relazione può essere rappresentato dall'emozione, oppure da una specifica attività della mente o ancora da un'intuizione proveniente dalle sfere dello spirito.

Qualunque sia la strada a condurci a stabilire un contatto con l'opera, il reperto o il documento, possiamo essere certi di questo: è solo nella quiete, soprattutto interiore, che tale contatto può avvenire al meglio. Cosa significa? Che solo in una certa disposizione d'animo, di corpo, di mente e di spirito è possibile ottenere il massimo del piacere da un'esperienza museale. Diversamente sentiremo molto più la fatica

o la noia, la stanchezza, la frustrazione o un senso di inadeguatezza. È capitato a tutti al museo di avvertire una sensazione di estraneità, di soggezione, di caduta di interesse anche nel mezzo di una visita attesa da tempo, magari in un luogo di eccezionale bellezza. Perché accade questo? Che cosa scatta dentro di noi, e produce questo tipo di sentimento?

In un recente seminario promosso dall'Università per la Formazione Permanente di Ravenna sul tema dell'apprendimento in età adulta, è stato sottolineato un aspetto importante dell'educazione: non tutto ciò che avviene in un contesto culturale è formativo, ha detto Dante Bellamio: noi non impariamo dall'esperienza, ma dalla riflessione sull'esperienza. E ha preso come esempio quello che succede quando assistiamo alla proiezione di un film: se non ci prendiamo il tempo di riflettere su di esso e sui suoi contenuti, di ragionare sul senso e il messaggio di quella scelta narrativa, probabilmente il film verrà immagazzinato per un tempo più o meno lungo nell'archivio della memoria, ma la sua potenziale valenza educativa non verrà espressa.

Trasferiamo questa indicazione al nostro contesto museale: un qualche tipo di riflessione si attua istantaneamente nel momento in cui visitiamo un museo, se non altro emettiamo (anche solo interiormente) un giudizio di gusto, di merito, e anche se questo non succede sempre in modo consapevole o strutturato, cerchiamo comunque di capire perché mentre un'opera esercita un forte potere d'attrazione, un'altra non ci riesce. Ora, può capitare che nel trovarsi di fronte a diverse decine di opere, in alcuni casi di fronte a centinaia di opere - al Louvre, agli Uffizi - la nostra attività di giudizio venga sovra stimolata trasformando la nostra esperienza museale in una carrellata di valutazioni superficiali che non sfociano in esiti formativi. Ci fermiamo alla superficie del mi piace non mi piace, è bello, è brutto... senza nulla togliere al valore di un'esperienza estetica di questo genere.

Il tempo del pre-giudizio

Critica, giudizio e pre-giudizio... il museo sembra essere il teatro privilegiato di queste attività della mente. Al museo la critica è riconosciuta socialmente come professione (critica d'arte, critica storica...), il giudizio del pubblico - specialista e non - decreta il successo o il fallimento di un evento espositivo. E il pre-giudizio? Il museo ne è totalmente avvolto. Nonostante la cura e l'attenzione per le nuove strategie comunicative, nonostante il restyling negli allestimenti, in Italia il museo ancora soffre per l'apposizione di etichette fissate talmente bene nell'immaginario collettivo da sembrare ineliminabili e indissolubili. Ecco cosa si legge nella copertina di un periodico che viene spedito in abbonamento postale in tutto il Paese e raggiunge un grande numero di famiglie italiane: "Centri storici: né ghetti né musei: ma anima delle città... A suon di divieti, pedaggi e zone a traffico limitato, si rischia di trasformare in musei all'aperto per turisti le zone che dovrebbero essere il motore propulsore delle città...".

Che dire? La distanza fra museo e vita, museo e movimento, museo e città è ancora lì, presente, nonostante i nostri sforzi per rendere le realtà museali parti integranti del nostro vissuto quotidiano. Dunque la strada verso l'integrazione-interazione è ancora lunga e impegnativa, ma è una sfida molto coinvolgente che obbliga quanti operano a diverso titolo nei musei a trovare di continuo nuove vie, nuovi modi di porsi in relazione e di creare partecipazione. L'eredità culturale di cui ci prendiamo così tanta cura, ha ancora più senso se "rivive" giorno dopo giorno facendoci riflettere, ragionare, inducendoci ad un qualche tipo di cambiamento non solo mentale, o intellettuale, ma anche nel comportamento quotidiano.

Un museo che rompe con le immagini di fissità e cristallizzazioni, che dà un'immagine di vita ed evoluzione, è un museo che dialoga con la collettività; è un museo

che, assolte le sue funzioni primarie di raccolta e tutela, crea le condizioni perché le persone possano riflettere lì al suo interno, perché possano ragionare sulle espressioni della cultura passata e produrre cultura attraverso un ragionamento condiviso. Riflettere insieme a voce alta, ragionare, costruire nuovi percorsi di lettura, confrontare la propria visione con quella di altri, aggiungere prospettive, utilizzare tutto questo in modo attivo per migliorare lo stato dell'essere... anche questo, secondo chi scrive, significa "fare" cultura al museo e renderlo sempre più vicino alla vita.

Note

Le foto 3 e 4 sono tratte dal volume *Thomas Struth 1977-2002* edito da Schirmer/Mosel.

Scrivere di sé, oltre la memoria. Quell'invisibile virtù tra le dita
di Duccio Demetrio

La scrittura di sé è un'arte umile, fedele e semplice. Quando ce ne avvaliamo, in quegli istanti di frenesia amanuense o di raccoglimento meditativo, centellinando una parola dopo l'altra, diventiamo almeno un poco queste virtù. Esercitiamo l'umiltà di riconoscere che scriviamo senza pretese; ci mostriamo coerenti con un copione da correggere in continuazione (la nostra vita); non badiamo alla forma, ma all'essenzialità e al senso che assume per noi quel che raccontiamo, in una vera libertà del pensiero e del sentire.

Tenere un diario - anche saltuariamente - su fogli sparsi o rilegati, trasformando la propria oralità silente in un appunto visibile, è purtroppo una possibilità che non coltiviamo mai abbastanza; una risorsa latente che aspetta, tacita, di svelarci quanto non sappiamo di quella nostra memoria che solo alla penna si dischiude. Ricordare con le parole, condivise o in soliloquio; rammentare in un lampo del pensiero, è fugace sua cattura: solo le dita riescono ad aggiungere al passato ritrovato altra materia per comprenderne i segni. Scrivere di sé è sempre un ricordare, pur senza ricordi precisi. Sempre, la scrittura di cui ci serviamo, viene da qualcosa che abbiamo imparato a fare, a imitare, a invidiare in altri più grandi di noi, già alfabeti, nel tempo immemore dell'infanzia.

La penna ci racconta di noi e di quel che più ci è oscuro: per questo una modesta matita può e sa mostrarci, ogni volta, diversi e nuovi in quel che pensiamo di essere o di essere stati. Siamo quindi sempre una scrittura potenziale, in attesa che l'autore che non sappiamo d'essere ancora si decida di avvalersene. Quando incominciamo a scrivere di quel che andiamo vivendo (già rivivendolo in altro modo, a nostro modo) scopriamo - e con sorpresa - di essere i più autentici destinatari, i primi attori e gli interpreti di quanto già ci appartiene di diritto. La penna cuce ferite senza rimarginarle del tutto, consentendoci di vederle in faccia con il coraggio di ricominciare senza volerle cancellare. Così facendo ci sentiamo a casa (ospiti accetti di noi stessi) e, in poche righe, ne usciamo. Per scrutare ciò che l'esterno può ispirarci. La scrittura rinchioda e schiude, in un movimento continuo troppe volte non riconosciuto. Anzi, respinto o negato: forse per paura di lasciare tracce, indizi troppo intimi in grado di svelare altre immagini di noi; forse per scarsa fiducia nel valore della memoria. Se questa scrittura, come ogni scrittura personale, è già memoria e non ne facciamo uso, è nei confronti della memoria in quanto tale che ci mostriamo scettici e ostili. Meno umani, più disposti al disumano.

È, questa, un'attività certo impegnativa, che esprime un attaccamento alla vita, una caparbia voglia di non dimenticarsi di esistere pur nei momenti peggiori. Scaurisce più che dal desiderio di avere a disposizione un confidente personale, dalla

tenacia e dalla resistenza contro il nostro un poco quotidiano morire.

Scrivere ci trasforma e ci riconsegna al giorno nuovo: forse non sempre mutati, ma senz'altro meno assopiti nel mentre ne facciamo diretta esperienza, specie se prolungata, regolare e accanita. Non è soltanto dunque un genere letterario (o soltanto espressivo) senza ambizioni: pian piano, può divenire uno stile di vita, un'abitudine che può mancarci se più del dovuto si assenta da noi. Chi l'ha respinta, prima o poi ad essa è tornato. Come in amore, nel camminare e nel pensare necessari. Lo scrivere educa anche il nostro senso morale, il senso di "stare al mondo" e non soltanto per sé, poiché ci insegna a osservare, a riflettere, a rallentare i minuti. A capire gli altri, ad aspettarne e spiarne i mutamenti, prima di esprimere su di essi giudizi troppo frettolosi. Ci insegna a chiedere a costoro di fare lo stesso con noi. Diventa, a lungo andare, oltre ad un modo di essere, una condotta filosofica, persino una sapiente disciplina intellettuale. È indizio certo dell'assunzione di una responsabilità permanente, un "dovuto" che sfuma però senza interpellarci, se non l'incalziamo interrogandolo.

La scrittura è sempre al nostro servizio, anzi in totale nostra balia; è un'ancella che si accontenta di ben poco. Ma è disposta a farsi, con il nostro consenso, una tiranna che ci sprona a non lasciarci andare, a riempire il vuoto che ci tenta e circonda. Le è però necessario il desiderio, pur distratto e impacciato, di voler lasciare memoria di quel che si sta vivendo nell'attimo fluente o si incontrò in un altro luogo. È un arte a domicilio che non nutre ambizioni, poiché è una tecnica narrativa di tipo primitivo, che non ama la carta stampata, che alle origini non poteva nemmeno sopporne l'invenzione. I primi diari venivano incisi su morbida cera, nella polvere, sulla argilla. Per questo, forse, ancor oggi preferisce gli angoli di strada e i siti appartati per mutare un'intuizione in una ramatura di parole. Dove si possa anche decidere di abbandonarle, sminuzzandole, più leggere al vento o in un cestino di carta straccia. Il liberarcene, con stizza e poi rammarico, non ci evita però la nostalgia di quel che di noi più non potremo sapere, pur malcerto e ingenuo epigramma, biglietto con un pensiero confuso.

Essa è, ancora, il nostro non-luogo interiore e privato, al sicuro nelle tasche: è la fuga dietro l'angolo che non sappiamo o vogliamo raccogliere nelle concitate necessità della usuale frenesia. È ovunque ci si trovi, a "portata di mano"; una risorsa per imparare ad entrare, sostando in esse in diuturno transito, nelle regioni arcane ed acri dell'esistenza. In quelle lasciate alle spalle, in quelle di cui nulla intuiamo. Ci è compagna nel nostro bisogno di segreti e invisibilità, ci sollecita a connettere immagini ad istanti che credevamo già ingoiati dall'oblio; ci impedisce di affogare quando ci stiamo perdendo nella troppa folla e persino nell'eccessiva nostra solitudine.

La scrittura di sé è quasi un'isola per sentirsi girovaghi in uno spazio apposta ritagliato e arredato a nostra misura, mentre ne assecondiamo l'impellente richiamo. È un promontorio che si insinua ad esplorare a tentoni quanto potremo ancora diventare: rasenta nuovi confini, immagina oltre i crinali. È, soprattutto, un simbolo della nostra impensata ricchezza, che ci è ignota finché non iniziamo a raccogliere le parole (le solo nostre parole e frasi) in ordinate sequenze più che in caotiche misture. In ogni caso, incide i graffiti del nostro aver vissuto e vivere prima di tutto nel nostro cervello, che li crea ricreandosi.

Una nota personale, presa in tutta fretta, quasi rubata su un sedile improvvisato, a un tavolino di caffè, ci educa ad essere scabri, a mitigare quegli eccessi verbali che frastornano le notti e i giorni, nei vortici di parole dagli altri creati. Su un quaderno, riaperto quando avvertiamo sia giunto il momento, lasciamo tracce di pensiero, sensazioni, litigi, godimenti, atroci dolori dei nostri "giorno per giorno". Se le abilità per farne un buon uso, solerte o episodico, sono modeste (saper combinare insieme

segni, poter disporre di una superficie minuscola pur effimera su cui distenderli) il suo intento lo è ancor meno.

Marginali, irrilevanti, per non dir banali, potrebbero apparire ad occhi estranei e insistenti quelle pagine che allora è meglio non mostrare mai a chicchessia. Lo scrivere con sincerità e inesperta innocenza di sé, non certo per esibizionismo, dilata la nostra pensosa intimità. Nella percezione di un interiore dominio assoluto, nell'ebbrezza di poter scegliere se conservarle o cancellarle queste nostre orme. Scrivendo soltanto qualche scarna parola evocativa, poche righe possono bastare, reinventiamo per ritrovarle, trattenerle, conservarle, certamente non tutte le cose del mondo, soltanto quelle che ci stato dato, per avventura o progetto, di toccare, di attraversare, di molestare o di subire.

La scrittura di sé non ama l'astrattezza, attinge al calamaio delle impressioni che cose, natura, affetti, sentimenti le offrono. Per ottenere ciò, la penna si immerge frugando il fondo del calamaio nel nostro, sempre nostro, reale: in ciò che abbiamo creduto di vedere o di sapere nella sua imprevedibilità. Mai infatti, prima di aver dato vita a queste scritture brevi, affioranti via via dal bianco, sappiamo bene quel che ci accadrà di leggere giunti alla fine della pagina. Esauriti i margini di un libro, ripiegato il biglietto abbandonato per pudore in una casella amica, su un cuscino, in una borsa. La penna modifica l'intenzione originaria in un approdo inaspettato. Iniziamo per confermare un'impressione, concludiamo con una incertezza. Non vi è, qui, trama di romanzo da escogitare, assente è la preoccupazione di ricorrere a capitoli o a note. La scrittura di sé è la nostra libertà che si giova e avvale dell'irrealtà, della finzione principiante e pur maldestra che produce aurorali ed acerbe intuizioni letterarie, filosofiche, poetiche.

Uno scrivere così ci rende storiografi di noi stessi (quando ci studiamo nelle nostre cronologie), romanzieri potenziali (quando cerchiamo le trame e gli intrighi già creati e vissuti), osservatori solerti e meticolosi di quel che gli occhi ci restituiscono e di quanto sfugge ad ogni primo sbadato sguardo. Ci fornisce del mondo una versione capace di confortarci, per il suo potere immenso di mimesi, di "mimare" quanto ci circonda ed obbliga. Il che la rende sempre non ordinaria nelle nostre mani; ci fa comprendere che possiamo sorpassarci, ci aiuta a valicare le nostre miserie. Ci accorgiamo, avvalendocene con maggiore competenza e accuratezza, alla ricerca di un suo perfezionamento progressivo, che può trasformare il sensibile appena abbozzato in mondi nuovi. La scrittura è quel lavoro di approssimazione infinita al concreto, che rende ogni evento efferato e inaffidabile. Ci fa per questo più cauti, meno assertivi, più disponibili ad accettare il dubbio come suprema vocazione intellettuale. La sua illusorietà non ci esalta, ci rimpicciolisce e contiene. La sua autocorrezione si rende interminabile e per questo fa di noi persone più prudenti e operose.

Quando, da acerba, la scrittura matura

Se tale esigenza iniziamo ad avvertire, vuol dire che è giunto il momento in cui la scrittura personale, ormai nostra compagna di vita (senza pretese e ambizioni), sta avvisandoci che vuole mutare se stessa e il suo peso. La sua vocazione si fa altra. Quei mille frammenti scritti in precedenza ci chiedono di non filiarne altri simili; si rendono generativi di nuove tentazioni, vogliono oltrepassare i propri limiti. Entrano essi di prepotenza nello stadio maturo dello scrivere di sé. Ciò accade quando viene il momento in cui tutto quell'andare a zozzo che la scrittura - un po' in anarchia - sognava di fermare sulle pagine disordinate, spesso perdute o svogliatamente riposte, non le basta più, non ci basta più. Il dilettante di penna vuole cimentarsi con una nuova stagione e si dedica all'impresa con una scrittura più audace. Più non le o gli sono sufficienti gli sparsi appunti, i diari, i notes di viaggio. Insorge il desiderio di

ripercorrere, fin dove sarà possibile, la propria storia da cima a fondo, in lungo e in largo, in panoramiche retrospettive meticolose. In quell'istante, prende forma il progetto autobiografico. La scrittura ci fa capire che è giunto il tempo di abbandonare un'adolescenza pur generosa. Ha bisogno di avvalersi di una maggiore ponderazione, di ricorrere a cancellature e revisioni, di cercare non uno ma più fili del discorso, di ridare compostezza alle tante memorie sopravvissute e in parte disegnate su quei diari.

L'autobiografia, l'età adulta della scrittura di sé, non è mai stata, fin dalle sue più antiche origini, soltanto un cammino a ritroso, ordinato e ben scritto, per ritrovarsi. Fu, in tempi lontani e continua ad esserlo, anche un genere civilmente importante per chi lo coltivò o l'adottò per una maggiore comprensione e interpretazione del proprio male di vivere. Il che rese e rende tuttora l'autobiografia un movimento di scrittura e di pensiero costituito da scrittori e scrittrici che non si conoscono. È una folla di solitudini che cercano nella scrittura un conforto che occorrerebbe ascoltare e leggere, riunire almeno di quando in quando. I circoli di scrittura in una città di sconosciuti che potrebbero riconoscersi scrivendosi non solo on line, sono un avamposto che può riproporre momenti aggregativi preziosi e non solo per un auto-compiacimento. Come già si rivelano tali laddove vadano creando tessuti memoriali metropolitani di narrazione di sé. In presenza non per il tramite di circuiti mediali. Laddove si stiano impegnando nell'invenzione di mnemoteche di territorio, per la diffusione intra e intergenerazionale della cultura della memoria.

Poiché essa mira a qualcosa di ben più complesso della promozione di racconti e storie scritte in prima persona per il piacere della propria, privata, persona. Per la cerchia di pochi amici e sodali. Potrebbe diventare questa folla, e potenzialmente lo è già, un comportamento collettivo riconosciuto, una linea di tendenza esemplare - e quindi un'entità culturale e sociale - in aperta polemica nei confronti di ogni atto, abuso, gesto implicito di cancellazione della nostra individualità e della stessa libertà di ricordare e di generare memorie. Un segno tangibile, inoltre, della volontà di opporsi alle molteplici strategie incivili, inumane, disumane volte esplicitamente a sopprimere e a rimuovere le culture del ricordo.

In nome in una società del presente e dell'istante, della velocità e della brevità. La scrittura può presiedere dunque alla "riparazione" anche sociale di quanto si è frantumato; instaura un altro ordine nella ricordanza, ispirato da forte passione politica. Le parole, facendosi pagina del presente e del passato non solo remoto, da leggere e gridare ad alta voce, aiutano a sciogliere i grumi di tristezza e desolazione che gravavano come pesi altrimenti non attenuabili, perché sanno anche rinunciare ai loro segreti, alle loro intimità. I sentimenti di pena che non trovavano ascolto mutano così il loro rifugio solitario in una esperienza di partecipazione, quando viene loro offerto un teatro di strada. Uno spazio in cui raccontare che significa scrivere di sé nelle diverse fasi di quella nostra vita parallela che è la stessa facoltà di scrivere.

La scrittura di sé liberandosi della sua malattia giovanile, pur necessaria alla sua crescita, si trasforma ritrovando la trama e le ragioni delle proprie origini, attraverso la denuncia dei misfatti degli oblii cercati. La scrittura ormai autobiografica, riconquistata la via della reciproca solidarietà, contribuisce ad accrescere l'impegno di chi in essa, analizzando se stesso, scopre che la sua storia assomiglia a quella degli altri. La propria storia divenuta libro in pubblica lettura, non importa se stampato, una volta che sia giunta a questa svolta, può dunque uscire dalle rischiose stanze della propria segregazione per imboccare le vie plurime che conducono alla polis.

Bibliografia

- D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, R. Cortina, Milano, 1996
- D. Demetrio, *Autoanalisi per non pazienti. Inquietudine e scrittura di sé*, R. Cortina, Milano, 2003
- N. Ferrari (a cura di), *Ad occhi aperti. La relazione d'aiuto alla fine della vita e nelle esperienze di perdita*, Ed Libreria Cortina, Verona, 2005
- S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1994
- I. Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico*, Unicopli, Milano, 2003
- L. Moreni, *Lo specchio del racconto: educare alla relazione e curare con la scrittura*, Unicopli, Milano, 2003

Icone del Molteplice. Quando i musei incontrano la diversità
di Daniele Serafini

L'uomo mortale non ha che questo di immortale:
il ricordo che porta e il ricordo che lascia.
(Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*)

Rilegendo, di recente, alcuni passi dell'*Odissea*, mi è parso di trovarmi davanti ad un grande viaggio verso "l'altro da sé", verso la diversità, verso l'ignoto, in altre parole un viaggio in direzione del molteplice. Ma, al contempo, un tributo insieme epico e lirico, epico nella forma, lirico nella sensibilità, alla *memoria*.

"Ma tu, dimmi ancora e parla sincero: / dove sei stato errando, a quali paesi sei giunto / d'esseri umani; e dimmi di loro e dei loro borghi ben abitati, / e quanti eran violenti, o selvaggi o senza giustizia, quanti ospitali e avevano mente pia verso i numi [...]". (*Odissea*, Libro Ottavo, 572-577).

Come ricorderete, Odisseo / Ulisse, dinnanzi alla platea dei Feaci, commuovendosi allorché l'aedo Demodoco canta le sventure di Troia, rivela la sua vera identità e si abbandona a uno straordinario racconto. Calipso, i mangiatori di loto, il Ciclope Polifemo, la maga Circe, l'evocazione dei morti, il canto perturbante delle Sirene, Scilla e Cariddi, sono i volti e le occasioni di una potente, a tratti struggente, struttura narrativa. Ecco allora che il poema omerico si rivela in tutto il suo carattere paradigmatico. Il paradigma dell'incontro con l'altro, come già si diceva, con le sue meraviglie, seduzioni, terrori, orrori. Ma anche il paradigma della forza evocativa della memoria attraverso il fluire della narrazione.

Altro da sé; narrazione; emozione, memoria: queste le parole chiave della mia riflessione. Parole chiave sottintese se non esplicitate.

I musei, tutti i musei, custodiscono memoria e memorie, di esse si alimentano, attraverso l'oggettivazione intesa nella sua duplicità semantica: nel senso di *obiectum*, ciò che come mente o come Io mi pongo di fronte (ob-iectum, appunto), ma anche nel senso di reperto, manufatto, documento, cimelio. In tal modo essi creano un reticolo discorsivo, narrativo, comunicativo.

Una narrazione, va da sé, che avviene secondo il modo in cui le collezioni sono disposte, gli oggetti, le opere, i reperti vengono presentati. Collezioni che interagiscono con le testimonianze umane, gli allestimenti, gli spazi architettonici, gli apparati didascalici ed esplicativi, il tutto con il fine di costruire senso, significato, valori, possibilità di *Erlebnis*, cioè di esperienza vissuta, con un grande potenziale: quello di modificarci, seppure in forme a volte impercettibili, ponendo le basi di una rinnovata esperienza umana, intellettuale, cognitiva.

“Ogni arte tende a promuovere istanze di metamorfosi dell’essere”, è stato detto. Credo si possa tranquillamente affermare che anche ogni *Erlebnis* ‘consapevole’, all’interno di uno spazio museale, muove nella medesima direzione, quella di agire, di intervenire su istanze profonde dell’essere. Un grande museologo, George Henry Rivière, affermava: “non ci deve interessare quante persone entrano in un museo, ma quante ne escono cambiate”. Cambiate sul piano intellettuale, morale, personale, emotivo e relazionale.

Il nostro viaggio avverrà attraverso alcuni musei nei quali le quattro parole chiave enunciate poc’anzi vengono declinate da un particolare approccio emotivo alla visita, creando, in tal modo, i presupposti per un confronto non solo con l’altro e con il molteplice, ma anche col proprio sé.

Vediamo dunque se le Muse, evocate stamani, abitano anche in questi luoghi...

1. Berlino, Museo Ebraico: l’architettura emotiva
2. Budapest, The House of Terror
3. Johannesburg, Museo dell’Apartheid

“L’ingresso avviene dal vecchio museo sulla Lindenstrasse. Mi trovo nel vestibolo. L’accesso è uno squarcio nella parete bianca. Muri neri, spigolosi, inclinati, fuoriescono. Ecco le scale, sono molto scure. Bisogna misurare i passi, scendere con cautela. Dalla luce naturale si passa alla luce dei neon, algida, senza modulazioni. Uno shock. Le scale conducono ad un percorso che a un certo punto viene sdoppiato da un muro acuminato. Lo sguardo fugge a destra e corre lungo un corridoio per sbattere su una porta, ancora nera. Si apre e sono dentro la terra dell’Olocausto. L’improvviso tonfo sordo della porta che si chiude fa trasalire. Impossibile vedere fuori. La luce che filtra si scolora prima di arrivare a terra. Tutto è cemento grigio” (dalla testimonianza di Matteo Zambelli).

Siamo nella Torre dell’Olocausto, regno del vuoto, cuore deserto del museo, il solo luogo dell’edificio destinato a non ospitare la mostra permanente, dove la luce filtra attraverso un’unica fenditura longitudinale, alta e sottile. “Il fondo di un abisso, il nulla, una chiesa, o un luogo per pensare. Ognuno di noi può interpretarlo come vuole” dice Daniel Libeskind, l’architetto che ha progettato il museo, uno dei maggiori esponenti della scuola decostruttivista la quale si oppone alla razionalità ordinata dell’architettura moderna, attraverso un’idea di fondo di frammentazione, smembramento, ricorso a forme e a geometrie non lineari.

Interamente coperto di zinco e d’alluminio, il museo ha la forma di una stella di David spezzata, un tormentato zig-zag a simboleggiare le cesure violente della storia degli ebrei; decine di finestre lunghe e strette, feritoie oblique cosparse come cicatrici sul corpo dell’edificio richiamano tracce topografiche di luoghi dove gli ebrei vivevano e sono stati cancellati.

A un piano intermedio un’alta torre si staglia a raccogliere, come un fiume di anime, le *Foglie Cadute* (Shalechet) dell’artista Menashe Kadishman. L’autore invita a camminare sull’opera e le emozioni ricavate sono contraddittorie: i volti metallici grandi e piccoli che la compongono, benché calpestati con delicatezza, continuano a scricchiolare, come se lanciassero gemiti.

L’ultimo viaggio ci porta alla terra Promessa, forse la parte più poetica di tutto l’edificio, un piano inclinato su cui poggiano 49 steli di cemento, di sei metri d’altezza, sovrastate da chiove d’ulivo, simbolo di pace e speranza nella tradizione ebraica. Ma, posti così in alto, rimandano anche alla speranza di un ritorno in patria per molti ebrei impossibile. Le quarantanove steli, disposte in ordine di sette, si riferiscono alla fondazione dello Stato d’Israele nel ’48, mentre una è dedicata a Berlino. Come

sapete, sette è un numero significativo nella cultura ebraica: il mondo fu creato in sei giorni e il settimo – il Sabbath – è dedicato al riposo.

Secondo un'opinione diffusa, l'allestimento distribuito su migliaia di metri quadrati non aggiunge, al contrario, forse, sottrae parte di quella forza emotiva che emana dalla nuda architettura. Per questo si è parlato di architettura emotiva, capace di produrre un riverbero emozionale di forte accento. Qui, più che i documenti, le immagini, i video o i filmati, parlano i vuoti, il silenzio, i grigi, le zone d'ombra. Qui s'impongono il non detto, il taciuto, le oscure forme. Uno dei rari casi in cui il contenitore di una collezione museale è per molti aspetti più importante ed evocativo delle stesse testimonianze contenute nel museo.

Del resto diverse sono le *funzioni simboliche* di questo museo: col vuoto, cioè prima dell'allestimento, l'accento era posto sull'estinzione della cultura ebraica e sulle generazioni mai nate, in seguito alla Shoah e, forse, può rappresentare anche l'assenza di Dio, il suo silenzio durante lo sterminio. Con la mostra permanente, invece, l'accento è posto sul passato, ma anche sul presente e sul futuro della cultura ebraica in Germania.

A Budapest, seconda tappa del nostro viaggio, ci attende, con volto arcigno, il vicedirettore della House of Terror, aperta nel febbraio del 2002 (foto 5 e 6).

Il museo, discusso per l'impostazione storica, racconta della dittatura nazista e comunista in Ungheria (1944-1989), mettendo sullo stesso piano occupanti tedeschi e russi. L'odierna sede del museo è stata il quartiere generale di entrambi i regimi, luogo dove migliaia di persone sono state torturate e uccise.

Ampio spazio è dato alle fotografie e ai nomi di molti ex capi della polizia, politici e giudici che hanno condannato a morte i dissidenti. Accanto a loro gli esponenti principali dei nazisti ungheresi, le Croci Frecciate. Tutti sullo stesso piano, anche se il museo è sbilanciato, almeno nell'articolazione delle sale e degli spazi: del nazional-socialismo non c'è molto. Il focus è decisamente sul comunismo.

L'impatto è forte, il luogo inquietante, il nome stesso, del resto, appare programmatico. Anche i custodi e gli assistenti di sala – molto giovani a differenza dell'età media nei musei ungheresi e non solo – si muovono nervosamente, hanno auricolari e radiotelefoni, sembrano le guardie del corpo di un capo di stato, di governo o di una star.

Gli effetti sonori risultano invadenti (naturalmente nella prima sezione non poteva mancare Wagner), spesso si sovrappongono. Nella prima sala dieci schermi giganti trasmettono documentari sulla guerra, i discorsi urlati di Hitler, le immagini dell'Olocausto, i carri armati sovietici che entrano a Budapest, le conseguenze distruzioni: effetto ipnotico, dicono i curatori. Difficoltà a concentrarsi e senso di inquietudine prevalgono nel gruppo di cui faccio parte.

In 28 sale, di cui le prime quattro, se non ricordo male, dedicate al nazional-socialismo, sono installati 41 schermi giganti al plasma, 55 computer, 10 touch screen, 6 proiettori. Gli schermi trasmettono documentari ed interviste ai sopravvissuti, indubbiamente di forte impatto – ma bisognerebbe conoscere l'ungherese per apprezzarli meglio – le cui testimonianze sono registrate e diffuse anche attraverso appositi apparecchi telefonici.

Non manca qualche *coup de théâtre*: si entra in ascensore per scendere negli scantinati e per tre minuti si rimane fermi al piano. Questa volta, per fortuna in inglese, si è costretti ad ascoltare la narrazione degli ultimi minuti di un dissidente, sottoposto a tortura dalla polizia comunista. Di forte presa, anche visiva, la stanza con gli archivi contenenti tutto l'armamentario classico dei processi e del clima di quell'epoca, di cui hanno dato conto, oltre agli storici, anche i letterati soprattutto di

area mitteleuropea.

Come potrete evincere dalla mia descrizione, seppure sommaria e lacunosa, le fonti orali dei sopravvissuti giocano un ruolo significativo nell'economia del percorso museale. E sebbene The House of Terror abbia ricevuto un prestigioso riconoscimento da EMF (European Museum Forum) diretto da Massimo Negri di Milano, premio assegnato ai musei che si distinguono per l'innovazione negli allestimenti, nel modo di esporre le collezioni e di proporre i contenuti, qui si impone un interrogativo, peraltro affatto inedito. Se cioè gli "effetti speciali", coniugati ad un uso fortemente emotivo delle fonti orali, almeno nel nostro caso, volti quindi a favorire un sovraccarico emozionale e sentimentale, facilitino davvero un porsi "oggettivo" e distaccato del visitatore, di fronte ai contenuti ed ai valori che il museo intende trasmettere (ogni museo lo fa e non può non farlo). E, soprattutto, se ci aiutano a comprendere un dato contesto.

Anche il terzo *case study* si riferisce alla storia, a quella recente, per non dire recentissima, prestandosi ad una riflessione che reputo stimolante poiché mette in gioco meccanismi psicodinamici piuttosto insoliti in ambito museale.

Questa volta il viaggio ci porta in Sud Africa, a Johannesburg, al Museo dell'Apartheid, vale a dire della discriminazione e segregazione razziale che s'incarica di documentare. Nasce nel 2001 come progetto di "responsabilità sociale" in cambio dell'assegnazione della licenza d'appalto di un casinò.

"To be free is not merely
to cast off one's chains
but to live in a way that respects
and enhances the freedom of others"

"Essere libero non significa soltanto
buttare via le proprie catene
ma [anche] vivere in un modo che rispetti
e rafforzi la libertà degli altri"

Questa frase di Nelson Mandela è visibile all'ingresso dove viene dato, arbitrariamente, cioè a caso, un tesserino di plastica che certifica che sei nero oppure bianco: "white" e "non-white", dunque. Il tesserino costringe ad accedere al museo da due spazi adiacenti ma separati: tale separazione continua solo nella prima sezione della mostra, poi, tutti seguono il medesimo percorso.

La scelta evoca chiaramente il periodo della segregazione, quando l'accesso a tutti i locali e servizi pubblici era regolato da cartelli o da indicazioni che ne discriminavano l'accesso sulla base del colore della pelle. La visita al museo così organizzata dà al visitatore l'idea di cosa significava essere separati durante l'apartheid, quando si era costretti ad usare entrate diverse che permettevano di vedere gli altri, senza tuttavia avere con loro alcun contatto fisico, soprattutto a partire dal 1948 quando il governo del National Party rafforzò la politica segregazionista, trasformando venti milioni di persone in cittadini di classe inferiore, condannandoli ad un'esistenza di servitù, abusi e umiliazioni.

Quando il museo è stato aperto (2001), i visitatori avevano reazioni diverse, perché il tesserino veniva dato senza alcuna spiegazione. Alcuni volevano sapere perché dovevano usare un'entrata diversa pur non essendoci più il regime di apartheid. Per altri significava suscitare un vero vespaiio interiore, riaprendo ferite troppo recenti. Le reazioni emotive erano, nel complesso, piuttosto varie ed articolate, mentre ora si

viene messi a conoscenza o si è già al corrente del perché della divisione all'entrata.

L'esperienza di tutto il museo, mi confermano i curatori, è molto traumatica. Alcune persone piangono, altri fanno commenti pesanti, volgari, altri ancora vivono la visita come un'esperienza salutare. Nei primi tempi, subito dopo l'apertura, il museo ha ideato e portato avanti *programmi pilota* con le scuole. Questi sono alcuni dei commenti da parte dei bambini bianchi: "ci ripugna l'essere bianchi" oppure "come hanno potuto i nostri genitori comportarsi in questo modo...". Da parte dei bambini e dei ragazzi di colore il commento più frequente è stato: "odiamo i bianchi" e comunque non sono mancate le reazioni di rabbia, commozione, frustrazione.

Il percorso all'interno del museo è tutto giocato su questo nucleo tematico, con la parte finale dedicata alla resistenza e ai movimenti di liberazione.

Ci si chiede quale possa essere l'impatto emotivo di questo itinerario che, nella prima parte, tende a riproporre in forma mimetica, come abbiamo visto, alcuni dei meccanismi della segregazione razziale. Produrrà nuova coscienza, consapevolezza, produrrà nuovi significati, favorirà metamorfosi, ancorché minime? Sarà di solo risentimento e sdegno o prefigurerà elementi di superamento dell'antagonismo, della contrapposizione schmittiana amico-nemico, visto che due delle parole chiave contenute nella mission del museo sono "perdono" e "riconciliazione"?

Personalmente trovo interessante questo approccio di lettura preliminarmente riduttivo imposto dalla direzione del museo, approccio che si propone di rendere la visita meno casuale e più consapevole. Detto in altri termini, non mi dispiace questa sorta di *costrizione etica* ad oggettivare in modo non casuale una tragica esperienza storica e psicologica, volta innanzi tutto a riscrivere e a ridefinire l'identità nazionale, ma forse anche a creare le premesse per un ascolto e un riconoscimento dell'altro. Per una futura, auspicabile riconciliazione, come si legge all'ingresso del museo.

Questo 'riconoscimento' dell'*altro*, del diverso, del moltepllice, del multiforme, anche nelle sue forme oscure, è condizione imprescindibile di conoscenza, di apertura e di confronto: su di esso riposa, a mio parere, ogni prospettiva di emancipazione umana.

L'auspicio conclusivo è che il viaggio paradigmatico di Ulisse, cui ho fatto cenno all'inizio, il suo seguir "virtude e canoscenza", per dirla con Dante, si riproponga, in futuro, più all'insegna della meraviglia conoscitiva che dell'orrore ripugnante, per il perseguimento di più alti valori di civiltà di cui i musei, non solo quelli storici, possono essere custodi e promotori.

Ricerca psicologica ed esperienza museale. I musei di arte classica
e contemporanea
di Gabriella Bartoli

Nell'introdurre il tema, riprenderò alcune definizioni di base che delineano con immediatezza le complesse articolazioni che intercorrono tra la psicologia e la museologia, con riguardo ai loro oggetti di studio e alle loro finalità.

Possiamo considerare i musei come depositi supplementari dei nostri archivi di memoria, ove si conservano tracce particolari e concrete di un passato più o meno recente. Lo sono in parallelo a vari altri luoghi (chiusi o a cielo aperto) destinati a rendere testimonianza del passato attraverso la conservazione di papiri, manoscritti, effigi, documenti, attrezzi, macchine, rovine, reliquie... Lo sono, quindi, in parallelo alle biblioteche, agli archivi pubblici, ai siti archeologici, ai mausolei, ai cimiteri. Funzione di chi gestisce questi diversi luoghi è, tra le altre, quella di "farli parlare", percorrendone le diverse valenze di significato e contribuendo in tal modo a renderli vitali attraverso la comunicazione¹.

Quella del comunicare è una funzione che richiede l'ampio ricorso a strategie di contestualizzazione e d'integrazione culturale. Documenti scritti, opere d'arte, oggetti della scienza, della tecnica, del folklore richiedono che sia costruito attorno ad essi un ambiente per poter essere ben compresi: ambiente da intendere in senso molto esteso, che non coincide esclusivamente con le caratteristiche architettonico-urbanistiche dello spazio circostante, ma i cui confini si precisano ulteriormente anche grazie alla ricostruzione delle coordinate storiche cui quegli oggetti sono da rapportare.

Costituiscono forse oggi un'eccezione i cosiddetti "musei d'impresa", di recente comparsa, che, collocati come sono nelle strette adiacenze dell'azienda, riescono a soddisfare autonomamente la doppia finalità del raccontare la storia dell'impresa, visualizzandone al contempo il legame col territorio (Schmeidler, 2005)². Ma per la maggior parte dei musei, come dicevo, occorre mettere in atto procedure di completamento cognitivo, se non altro per la distanza temporale che ci divide dai loro reperti; sapendo d'altra parte che queste operazioni possono essere guidate da linee ispiratrici differenti: a seconda che si tenga conto, tra le possibili variabili, della tipologia del pubblico (caratteristiche demografiche, di personalità ecc.) ed anche della natura degli oggetti esposti.

Quanto agli oggetti, credo si possa convenire sul fatto che tutti rappresentano i risultati ultimi e tangibili della nostra attività immaginativa e d'invenzione. Sono dunque oggetti che rivestono un consistente interesse per chi abbia a cuore l'indagine sul funzionamento mentale. Infatti, per gli studiosi non è facile indagare con gli strumenti della ricerca scientifica i processi di pensiero, in quanto essi operano per una parte consistente sotto la soglia della consapevolezza, sottraendosi in questo

modo al vaglio dell'osservazione diretta. In compenso, è possibile studiare sistematicamente i prodotti finali dell'attività immaginativa. E l'indagine risulta tanto più stimolante, quando si tratta di oggetti che riflettono il talento creativo e il potenziale d'innovazione maturati nel tempo da singoli individui o da gruppi o da interi popoli e paesi.

Memoria, valenze di significato, comunicazione, ambiente, completamento cognitivo, attività immaginativa (con i suoi processi e prodotti), talento creativo sono le parole o espressioni chiave che delineano la mappa dei possibili contributi della psicologia alla comprensione dell'esperienza museale.

I processi creativi: creatività scientifica e creatività artistica

Possiamo a questo punto porre un primo collegamento tra quanto capita di "incontrare" nei musei (gli oggetti della creatività umana) e le conoscenze psicologiche in tema di pensiero e condotta creativa. Se poi, come in questa occasione, decidiamo di circoscrivere la nostra indagine al settore dei musei d'arte, di fatto scegliamo di confrontarci con alcune delle manifestazioni più corpose (in quanto visivamente percepibili) di un particolare tipo di creatività: quella che si realizza in campo artistico.

Potrebbe a questo punto sopravvenire qualche dubbio sul fatto di poter distinguere diverse tipologie di creatività a seconda delle aree di applicazione; è allora d'obbligo ricordare quanto la riflessione comparata sulla creatività artistica e scientifica ha messo finora in evidenza. Si tratta di un confronto che è stato ripetutamente oggetto di attenzione e di vivaci discussioni da parte di filosofi, letterati, artisti, sociologi, scienziati di varia appartenenza, e che ha portato a conclusioni abbastanza eterogenee e ambivalenti. Se da un lato sono state sottolineate quelle divergenze che lo stesso uso linguistico propone, riservando significati ben differenziati ai termini arte e scienza, dall'altro sono state messe in evidenza aree più indefinite, nelle quali le caratteristiche di un'attività sembrano sfumare gradualmente in quelle dell'altra. Su queste ultime caratteristiche, comuni ai due ambiti creativi, vale la pena soffermarsi, indicandone i punti di contatto (Bartoli, 2005b). Si tratta di rilievi utili per la riflessione sui musei d'arte, ma anche sui musei di altro genere, in particolare quelli della scienza. Li descriviamo brevemente.

a) Il processo creativo cui si rifanno arte e scienza è unico; nel momento nascente della creatività, cadono i confini tra le discipline.

b) Arte e scienza entrambe attingono alle modalità inconsce del funzionamento della mente.

c) Entrambe tendono a dare rappresentazioni di aree del mondo visibile e invisibile, manifeste o latenti. Può trattarsi della rappresentazione scientifica del sistema solare o della struttura dell'atomo, del funzionamento del corpo umano o delle dinamiche inconsce degli affetti e del pensiero. Può trattarsi, in alternativa, della rappresentazione artistica di scene di paesaggio o di magmi materici, d'interazioni umane di vario genere (maternità, accoppiamenti, guerra) o di semplici flussi di emozioni, e ancora della rappresentazione artistica della fisicità o dell'interiorità umana.

d) Artisti e scienziati sembrano spesso impegnati in un'attività di gioco con la natura, poiché raccolgono elementi sparsi, sottraendoli alle strutture in cui sono incardinati, salvo poi organizzarli in altre strutture, componendo nuove armonie. Almeno tendenzialmente entrambi mostrano di privilegiare le atmosfere ove la libertà e il possibile sono i valori dominanti.

e) Molto è stato scritto sui processi conoscitivi e sulle loro motivazioni, obiettivi e procedure in rapporto alle condotte creative. Tra queste componenti vale la pena di ricordare la capacità di pensare per immagini e di produrre metafore, con le quali visualizzare aspetti e relazioni dell'esistente intuitive, ma non facilmente ostensibili. Tra

gli esempi più efficaci a questo proposito, ricordo la metafora del “sistema solare”, usata dal fisico danese Niels Bohr nel 1913, per rappresentare in modo comprensibile il sistema dell’atomo con gli elettroni che ruotano attorno al nucleo: “L’atomo si comporta come se fosse un minuscolo sistema solare” diceva Bohr (Miller, 1996).

f) Ed infine gli scienziati, produttori di metafore come i poeti, sembrano condividere con loro anche l’inclinazione per i valori della bellezza, dell’eleganza, della funzionalità, della pregnanza, ovvero per la valenza estetica del loro lavoro.

Ho ritenuto opportuno richiamare all’attenzione alcune delle principali acquisizioni in tema di creatività, perché mi pare che la stessa esperienza che si compie entro il museo dovrebbe permettere di far toccare con mano, di far “sentire”, in qualche modo, le complesse vicende intorno alle quali si struttura un percorso creativo.

La percezione creativa: le ricerche classiche

Ma vediamo di precisare come il discorso sulla creatività tocchi da vicino il tema che ci interessa: quello dei musei d’arte. Se uno dei nodi centrali della fruizione è lo spettacolo della creatività umana, come non cercare di favorire nello spettatore un atteggiamento creativo e non puramente passivo-recettivo, nel corso di questa esperienza? È possibile farlo? E a quale livello?

Si suole dire che il fruitore dell’opera d’arte dovrebbe essere indotto dall’opera stessa (ancor prima che dalle indicazioni ricevute in chiave didascalica) a ri-creare l’opera, cioè a partecipare - sviluppandolo ulteriormente - al processo creativo innescato dallo stesso artista. In altre parole, attraverso una sorta d’immedesimazione con l’oggetto osservato, si vengono a cogliere i motivi che l’artista vi ha profuso, con la possibilità di aggiungere anche qualcosa di proprio, nel momento in cui si vive in prima persona il lavoro dell’artista (Bartoli, 2005a).

C’è una qualità, comunemente attribuita all’opera d’arte, che favorisce i processi di proiezione su di essa, di identificazione e di completamento anche in chiave personale, ed è l’*ambiguità*. L’opera ci appare ambigua perché è “polivalente” e “sovradeterminata” dal punto di vista dei significati. Così la descriveva Fornari (1966), intendendo riferirsi al suo essere portatrice di significati latenti a fianco di quelli manifesti. Ma proprio in virtù della sua ambiguità espressiva essa si presenta come “opera aperta” (Eco, 1962), rendendosi effettivamente disponibile a letture differenziate. E ciò si verifica tanto più frequentemente quanto più si può contare sulla disponibilità dei visitatori a fruire di “verità” fluttuanti, e sulla loro tolleranza nei confronti di messaggi non univoci. Anche in questo caso mi pare risulti evidente come, quando si indaga l’esperienza della fruizione, non si può mai prescindere dalla considerazione del contesto globale nel quale essa avviene, compresa la personalità del fruitore.

Sottolineare correlazioni e dinamiche siffatte non comporta, come si potrebbe temere, lo schierarsi su una posizione di relativismo interpretativo; significa piuttosto portare ulteriormente l’attenzione su alcune delle componenti psicologiche che si mettono in gioco nel contesto della visita ai musei, in particolar modo nel corso della visita ai musei d’arte. Significa, tra l’altro, esplorare le potenzialità di un atteggiamento osservativo che si mantenga flessibile, tollerante nei confronti dell’infinito e dell’incerto, evitando le secche di impostazioni troppo rigide. Significa ancora tener conto: che esistono differenze negli stili cognitivi dei visitatori; che alcuni di questi stili possono risultare più idonei ad una “buona” fruizione; infine che questi ultimi, qualora si intervenga per tempo, possono essere adeguatamente sviluppati.

Per dare qualche indicazione di percorso, farò riferimento ad alcune delle numerose ricerche che sono state condotte in tema di “percezione creativa”. È da tempo risaputo che quanto percepiamo, ad esempio con gli occhi, non costituisce l’esatta

riproduzione della realtà circostante. Organizziamo infatti la realtà, selezionando stimoli, raggruppandoli in insiemi che si stagliano rispetto a degli sfondi, incorrendo in illusioni, rispondendo in modo alternante all'ambiguità di certe configurazioni. Proprio il considerare la percezione non come rigida registrazione, ma come ristrutturazione e organizzazione di stimoli, ne mette in evidenza la plasticità e alcuni potenziali elementi di creatività, che hanno un riscontro in certe disposizioni come la prontezza ad accettare nuove informazioni, la capacità di vedere vecchie informazioni da nuovi punti di vista, l'evitare prospettive stereotipate ed unilaterali, la propensione, invece, a vedere la stessa struttura da punti di vista diversi.

Alla correlazione tra creatività, intesa come capacità di creare il nuovo, e stile percettivo aveva dato una particolare evidenza già Rudolf Arnheim nel 1966, descrivendo il *creativo* (quello comune, non il "genio") come una persona che ha una visione più flessibile del mondo, è meno vincolata dal contesto degli stimoli immediati, è meno timorosa della novità e si stacca più facilmente dalle interpretazioni correnti di un *pattern* visivo o uditivo. A questi rilievi, puramente fenomenologici, seguirono numerose indagini sperimentali che confermarono le intuizioni e descrizioni dello studioso tedesco.

Si tratta di ricerche che hanno utilizzato un materiale di ispezione visiva molto vario: figure ambigue come il "cubo" di Necker e la "coppa/profili" di Rubin o altre situazioni d'inversione di strutture e significati, figure mascherate, test di creatività non verbale, inventari di personalità, test di preferenze di figure e narrazioni autobiografiche. Riferisco alcuni tra i risultati più interessanti. Si è dimostrato, ad esempio, che uno stile percettivo flessibile si riflette in alcuni particolari rendimenti ai test visivi citati. I soggetti "flessibili" mostrano di avere un maggior numero di inversioni nella "lettura" delle figure ambigue; preferiscono le figure asimmetriche a quelle simmetriche ed inoltre i poligoni complessi a quelli semplici. Vanno in questa direzione anche le risposte delle persone che risultano creative ai test specifici per la valutazione della creatività.

Tra i fattori che favoriscono lo sviluppo di flessibilità percettiva, sia negli adulti sia nei bambini, figurano la familiarità a lavorare con materiale visivo e, soprattutto in età infantile, la possibilità di manipolare concretamente oggetti tridimensionali, in accompagnamento alla semplice ispezione visiva (Tegano, Moran, 1989). Ancora, tra forme senza senso e forme che ne sono provviste, le prime - dato che attivano modalità di esplorazione di tipo non analitico - sono quelle che più si prestano a favorire una ricca produzione di idee. Mentre le forme altamente definite, richiamando strategie di tipo analitico, sollecitano soluzioni visive rigide e unilaterali (Schrot, 1990). In conclusione, la facilità al cambiamento, alle alternanze, alle ristrutturazioni, in definitiva la plasticità nell'organizzazione percettiva sono facilmente identificate con gli aspetti creativi della percezione.

Si potrebbe allora pensare che, per converso, le condizioni di monotonia che intervengono quando le esperienze sono molto ripetitive, rendano lo stile percettivo rigido e stereotipato. Ma non sempre le cose vanno in questo modo. Si è dimostrato che anche in condizioni di marcata monotonia, la persona sufficientemente flessibile, ma anche adeguatamente addestrata, può vicariare la carenza di stimoli nuovi con l'ausilio di risorse interne (Bonaiuto, 1970, 1972). "La mente annoiata - dicono Smith e Amnér (1997) - fugge ed esplora modi alternativi di percepire a partire dalla dissoluzione dell'intero", giungendo a valorizzare le nuove combinazioni percettive che emergono dalla rottura della configurazione unitaria e dalla rimessa in gioco delle sue componenti. Operazione che sovente capita di compiere anche al fruitore, quando è intensamente preso dalla contemplazione estetica.

Quanto alle condizioni del campo percettivo che risultano favorevoli ad una vi-

sione creativa, si aggiungono al fenomeno dell'ambiguità, di cui abbiamo appena detto, quelli del completamento e della contraddizione. Vale a dire, tutte le volte che si esperiscono configurazioni incomplete o contraddittorie, viene ad attivarsi una propensione, nel primo caso, a vedere - creandolo ex novo - l'elemento che completa la forma altrimenti "interrotta"; nel secondo, a trovare soluzioni (ad esempio, l'attribuzione di un particolare significato) che riducano il fastidio dell'incongruità percepita (Bartoli, Biasi, Bonaiuto, 1989). Anche le cosiddette figure mascherate possono attivare condotte esplorative tese a scoprire qualcosa che si cela entro una struttura di per sé coerente, fino a provocare l'emozione della sorpresa.

Nel caso particolare della creatività artistica, ad esempio, si osserva come l'operatore sovente inserisca di proposito nelle sue rappresentazioni questi fenomeni, allo scopo di mobilitare nel fruitore un lavoro di ri-creazione dell'opera medesima: che lo porti a delineare impressioni e significati molteplici e talora alternativi, utilizzando le diverse facce dell'ambiguità (foto 7), completando ciò che appare incompleto (foto 8), smascherando ciò che è implicito (foto 9), interrogandosi davanti alle contraddizioni (foto 10). Soprattutto da situazioni simili vengono ad essere sollecitate quelle doti creative che fanno parte delle competenze del fruitore e che si esercitano comunemente nel percepire e nell'interpretare l'ambiente e la cultura. Le ricerche che abbiamo prima citato, nel presentarci come atteggiamenti vincenti quelli più improntati ad una percezione flessibile, ci offrono pure una serie di indicazioni che si possono proficuamente impiegare nella realizzazione di specifici *training* formativi.

La fruizione degli oggetti d'arte: alcune ricerche recenti

Passo ora ad illustrare un gruppo di ricerche condotte insieme ad alcuni colleghi presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Università Roma Tre, che hanno affrontato temi più direttamente attinenti al nostro comune interesse per le dinamiche della fruizione estetica e di quella complessa esperienza che è la visita ai musei d'arte. Le inevitabili scelte di ambiti d'indagine più ristretti e le metodologie adottate hanno consentito di approfondire i seguenti due aspetti:

- gli orientamenti delle preferenze estetiche nelle varie fasi dello sviluppo;
- le risonanze affettivo-cognitive che si registrano nel corso della visita a musei d'arte classica e contemporanea.

Nel primo caso, si sono indagate le caratteristiche dell'apprezzamento estetico nelle diverse età, nel presupposto che lo studio delle variazioni evolutive in questo ambito costituisca una buona base per la comprensione del gusto e dell'esperienza estetica quale si presenta nell'età adulta (Mastandrea, Biasi, Bartoli, 2002). È stato così possibile rilevare differenze significative che riguardano soprattutto fanciulli e adolescenti, e riportare tali differenze alle strutture motivazionali, affettive e cognitive specifiche di queste fasi dello sviluppo. Rammento che, dal punto di vista psicologico, gli aspetti rilevanti della fanciullezza (6-10 anni circa) sono il realismo cognitivo, l'interesse e l'accuratezza nell'apprendimento delle regole sociali, la fiducia nell'autorità, la dipendenza e il rispetto conformistico nei suoi confronti, ed anche una sorta di atteggiamento difensivo verso le realtà conflittuali (fase di "latenza"). Tra gli aspetti peculiari dell'adolescenza (14-18 anni circa) figurano invece l'acquisizione della capacità di ragionamento astratto, un atteggiamento critico verso i modelli della propria infanzia, la ricerca di nuovi modelli d'identificazione, il conflitto tra dipendenza e autonomia, in altre parole la cosiddetta "crisi d'identità".

Nel corso della ricerca, a fanciulli e adolescenti è stato chiesto di valutare dal punto di vista estetico due serie di riproduzioni pittoriche figurative, appartenenti a varie epoche e stili³. Una serie comprende immagini cosiddette "armoniche", che presentano contenuti tranquilli e sereni, colori morbidi, composizioni bilanciate e

simmetriche; la seconda serie comprende immagini “disarmoniche”, ovvero immagini dai contenuti tristi, violenti, nelle quali l’espressione mimica dei personaggi riflette emozioni negative e che sono complessivamente portatrici di anomalie strutturali e cromatiche rispetto agli schemi concettuali correnti. In consonanza con le ipotesi elaborate preliminarmente, i fanciulli hanno mostrato di prediligere le immagini “armoniche” (ad esempio, le opere di Raffaello, di Renoir e di pittori iperrealisti), valutandole positivamente quanto ai parametri di bellezza, armonia, buona fattura; e riservando alle immagini “disarmoniche” (ad esempio, le opere di Munch, Picasso, Bacon) valutazioni centrate su qualità negative come l’essere sgradevoli, inquietanti, malfatte, irregolari. Gli adolescenti invece mostrano di apprezzare sia le immagini “armoniche” sia quelle “disarmoniche”; colgono la qualità dell’essere “rilassanti” delle immagini armoniche, ma valorizzano soprattutto la qualità della “novità”, spesso presente nelle immagini disarmoniche, come correlata alla qualità “estetica”. In particolare, l’opera da loro preferita in assoluto, tra quelle mostrate, è “Il grido” di Edvard Munch: preferenza che potrebbe essere letta nei termini di una consonanza avvertita dall’adolescente tra quanto esprime il dipinto dell’artista norvegese (dispezzazione, violenza) e la propria condizione di conflitto emotivo.

È opportuno segnalare simili risultati - anche se ottenuti in un contesto osservativo estraneo all’ambiente museale - perché esplorazioni analoghe condotte su adulti hanno evidenziato come opere “armoniche” e, al contrario, opere “disarmoniche” (o apertamente “conflittuali”) riscuotano gradi diversi di interesse e apprezzamento da parte degli osservatori. In particolare, stati motivazionali individuali, stili cognitivi ed altre caratteristiche differenziali di personalità sono condizioni che intervengono in modo significativo nella valutazione di oggetti d’arte appartenenti a diversi stili di rappresentazione (Bonaiuto, Giannini, Biasi, 2002).

In una seconda ricerca (Mastandrea, Bartoli, Biasi, 2004; Mastandrea, Bartoli, Bove, 2005) è emerso che i visitatori di due musei ben differenziabili dal punto di vista degli oggetti d’arte esposti, ovvero il Museo Borghese di Roma e la Collezione Guggenheim di Venezia, esprimono valutazioni significativamente diverse sull’esperienza condotta. Il Borghese, com’è noto, accoglie una raccolta di opere d’arte che potremmo definire *tout court* di arte classica, in quanto comprende pitture e sculture rinascimentali, barocche e neoclassiche, mentre il “Guggenheim” ospita una collezione di arte contemporanea, costituita da pitture e sculture del Novecento.

La somministrazione a diverse centinaia di visitatori di un questionario appositamente costruito per evidenziare i principali fattori implicati nella fruizione di questi due ambienti museali, ha permesso di raccogliere una mole imponente di risultati. Tra questi, un dato che emerge in maniera evidente, e che si ripropone in numerose delle risposte analizzate, è che i frequentatori del Museo Borghese appaiono animati da motivazioni, aspettative e interessi centrati soprattutto sull’acquisizione di nuove conoscenze, quindi sull’apprendimento, mostrando di realizzare un approccio alla realtà museale di tipo prevalentemente cognitivo. I visitatori del Guggenheim, al contrario, manifestano un approccio di tipo emozionale-edonico, facilmente desumibile dalle loro risposte, nelle quali descrivono la visita come un’esperienza che ha procurato soprattutto piacere, divertimento ed altre emozioni positive. L’aspetto dell’apprendimento e del guadagno sul piano culturale è presente anche in questo caso, ma rimane più sfumato, come collocato sullo sfondo.

Va tuttavia precisato che il livello di gradimento generale che i visitatori esprimono nei confronti di entrambi i musei è il medesimo; semplicemente muta la coloritura dominante della esperienza psicologica che essi sentono attivarsi in rapporto ai due differenti percorsi. Sarebbe sicuramente prematura una generalizzazione dei risultati ottenuti, che conducesse a collegare la fruizione dell’arte classica a ricadute pre-

minenti in campo cognitivo; e la fruizione dell'arte contemporanea ad una risonanza marcatamente emozionale. D'altra parte, il delinearci - all'interno dei nostri dati - di queste diverse caratterizzazioni suggerisce l'opportunità di un'estensione della ricerca, che prenda in considerazione altri musei d'arte e che includa come variabili anche le diverse tipologie dei visitatori.

Alla luce di questi primi risultati, ci si può chiedere tuttavia che cosa renda così speciale l'arte contemporanea (astratta o meno che sia): la maggior ambiguità, l'ostensione di un uso libero e talvolta ludico dei materiali, il presentarsi come inattesa, nuova e sorprendente, anche per via del suo essere più recente. Si tratta di proprietà che sicuramente contribuiscono a caratterizzarla in modo differenziale, soprattutto se la mettiamo a confronto con l'arte classica, solitamente oggetto di ripetuti apprendimenti scolastici e che potrebbe risultare addirittura scontata per via di una notorietà che ce la rende familiare, se non fosse per quel potere di fascinazione che continua tuttora ad emanarne.

Naturalmente va messo in conto che non tutte le tipologie di pubblico siano disponibili ad apprezzarla nello stesso modo. Già abbiamo detto dell'esistenza di orientamenti del gusto diversi in rapporto alle diverse organizzazioni di personalità. Un'ulteriore direzione di approfondimento della ricerca in corso sarà volta ad analizzare le qualità formali che caratterizzano gli oggetti d'arte contemporanea *versus* quelli di arte classica; ed inoltre a valutare la consistenza di particolari dimensioni della personalità (ad esempio, l'*apertura all'esperienza* e la *ricerca di sensazioni*) nelle persone che prediligono la visita ai musei d'arte contemporanea. Uno sviluppo non particolarmente accentuato di questi tratti potrebbe, viceversa, caratterizzare le persone che preferiscono musei e gallerie d'arte classica. Si tratta di due dimensioni di personalità che, in rapporto al grado maggiore o minore della loro consistenza, sono finora risultate correlate con le preferenze che vengono espresse per l'arte astratta o per l'arte rappresentativa, secondo quanto hanno dimostrato Feist e Brady in una ricerca recente (2004).

Al di là comunque delle diverse ipotesi che si possono elaborare a questo proposito, vale la pena discriminare e definire ulteriormente, oltre alle qualità degli oggetti d'arte, la struttura degli stili cognitivi di chi li percepisce, nella convinzione che, intervenendo in epoche precoci della formazione, si possano promuovere con opportuni training quegli stili che consentono un approccio alla realtà meno stereotipato e più idoneo a leggerne con immediatezza qualità espressive e aspetti di variazione. Mi sembra quindi fondamentale approfondire questo tipo di conoscenza, non solo per la sua rilevanza nell'ambito della ricerca di base sugli stili cognitivi, sui tratti di personalità, sulle preferenze estetiche, ma anche per le ricadute che può avere in campo applicativo, quando ci si ponga lo scopo di rendere la visita al museo, più che una semplice conferma del già appreso, un'esperienza di ri-scoperta dei processi che hanno condotto alla produzione di idee e oggetti creativi nei vari ambiti dell'attività umana.

Note

1. Si possono ricordare, a proposito della valenza comunicativa di luoghi estremi come i cimiteri, le famose parole con le quali vi si riferì Ugo Foscolo nel carme *Dei sepolcri*: «A egregie cose il forte animo accendono/l'urne de' forti, o Pindemonte; e bella/e santa fanno al peregrin la terra/che le ricetta» (vv. 164-167). Prendendo lo spunto dall'editto napoleonico di Saint-Cloud, che imponeva la sepoltura fuori dagli abitati, Foscolo esprimeva la propria visione del sepolcro come il luogo che meglio può alimentare la memoria, rinsaldare il legame tra i morti e i vivi, celebrare la poesia di un grande passato e quindi, attraverso questa, far sopravvivere i valori umani e civili di fronte alle devastazioni del tempo.

2. Ricordiamo, tra i più noti, il Museo Piaggio a Pontedera, quello Kartell a Noviglio nel mi-

lanese, il Ferragamo a Firenze, il Ducati a Bologna, il Ferrari a Maranello, l'Alessi a Omegna, lo Swarowsky a Wattens (Austria).

3. La scelta di una procedura indubbiamente economica ai fini della ricerca, che prevede l'impiego di riproduzioni fotografiche delle opere d'arte da sottoporre a valutazione, è confortata da uno studio condotto da Locker, Smith e Smith (1998). Gli studiosi anglosassoni hanno dimostrato che, dal punto di vista della attendibilità dei risultati, c'è equivalenza tra quelli ottenuti sottoponendo all'osservazione dei soggetti sperimentali le opere originali e quelli raccolti utilizzando loro riproduzioni in diapositiva o al computer.

Bibliografia

- Arnheim R. (1966), *Verso una psicologia dell'arte*. Einaudi, Torino, 1969.
- Bartoli G. (2005a), *Competenze del fruitore ed esperienza estetica*, in "Psicologia in movimento", 1 (11), 4.
- Bartoli G. (2005b), *Psicologia della creatività. Le condotte artistiche e scientifiche*, Monolite, Roma.
- Bartoli G., Biasi V., Bonaiuto P. (1989), *Experimental attributions of meaning to figures, objects and behaviours. The effects on conflict and anxiety scores*. In "Book of Abstracts. 10th International Conference of the Society for Text Anxiety Research", STAR, Amsterdam, 1989 (pp. 81-82).
- Bonaiuto P. (1970), *Creatività, produttività, percezione*. In "Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale", 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia (pp. 140-175).
- Bonaiuto P. (1972), *Indicazioni psicologiche per la didattica delle arti visive*. In "La Biennale di Venezia", 67/68, 18-42.
- Bonaiuto P., Giannini A. M., Biasi V. (2002), *Immagini conflittuali vs. armoniche, intolleranza dell'incongruità e preferenze estetiche negli adulti*. In "La psicologia delle arti oggi", Angeli, Milano (pp. 15-42).
- Ebert-Schifferer S. (ed.) (2002), *Deceptions and Illusions*. National Gallery of Art, Washington.
- Feist G. J., Brady T. R. (2004), *Openness to experience, non conformity, and the preference for abstract art*. In "Empirical Studies of the Arts", 22(1), 77-89.
- Fornari F. (1966), *Fantasmie originari e teoria psicoanalitica dell'arte*. In "Nuovi orientamenti nella psicoanalisi", Feltrinelli, Milano (pp. 381-420).
- Foscolo U. (1807), *Dei sepolcri*. In "Tutte le poesie", Rizzoli, Milano, 1952.
- Locker P., Smith L., Smith J.K. (1998), *Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses*. In "Proceedings. XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics", Rome, September 21-24, 1998, E.U.R., Roma (p. 226).
- Maltese C. (1988), *Linguaggi, arti figurative, psicologia della percezione*. In "Linguaggi visivi, Storia dell'Arte, Psicologia della percezione", Multigrafica Editrice, Roma (pp. 179-192).
- Mastandrea S., Bartoli G., Biasi V. (2004), *Environmental qualities in art museums and visitors experience: cognitive and affective processes*. In "Art and Science. Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics", IAEA, Lisboa (pp. 55-58).
- Mastandrea S., Bartoli G., Bove G. (2005), *Emotional and learning approaches in two different art museum*. In "Abstract Book", ISRE, General Meeting, Bari, 11-15 luglio (p. 129).
- Mastandrea S., Biasi V., Bartoli G. (2002), *L'esperienza estetica nelle fasi dello sviluppo*. In "La psicologia delle arti oggi", Angeli, Milano (pp. 252-273).
- Miller A. I. (1996), *Insights of Genius. Imagery and Creativity in Science and Art*. Springer-Verlag, New York.
- Schmeidler P. (2005), *Strategie d'impresa. Il Museo? È in fabbrica*. In "Interni-Panorama", 32, 21-26.
- Schrot M. L. (1990), *A comparison of concept formation strategies in pattern recognition tasks*. In "Journal of General Psychology", 117, 303-309.
- Smith G.J.W., Amnér G. (1997), *Creativity and perception*. In "The Creativity Research Handbook", I, Hampton, Cresskill (N.J.) (pp. 67-82).
- Tegano D.W., Moran J.D. (1989), *Developmental study of dimensionality and presentation mode on original thinking in children*. In "Perceptual and Motor Skills", 68, 1275-1281.

Didascalie (vedi Appendice iconografica)

Foto 7 – S. Dalí, *Mercato di schiavi con il busto invisibile di Voltaire*, 1940, Saint Petersburg (Florida), Salvador Dalí Museum. L'artista, distribuendo e calibrando abilmente i chiari e gli scuri, ha ottenuto l'effetto di fare alternativamente scomparire ed apparire il busto di Voltaire - il laico e libertario scrittore e filosofo francese - a seconda che il dipinto venga osservato da breve distanza e con atteggiamento analitico, oppure da lontano e con visione globale (Maltese, 1988).

Foto 8 – A. Cioci, *Il cavalletto del pittore*, 1775-1780 c., C. e W. Reynolds. In questo esempio di *trompe-l'oeil*, che presenta un cavalletto carico di opere d'arte e di oggetti ammonticchiati l'uno sull'altro, l'illusione di realtà, ottenuta attraverso la cura scrupolosa dei particolari e il virtuosismo prospettico, è molto forte. In particolare, alcune opere, di cui sono dipinte solo aree limitate, tendono a completarsi percettivamente dietro altri oggetti, che risultano come anti-stanti e in primo piano, ad esempio, il bassorilievo di marmo, un'incisione con alberi, la penna d'oca, gli occhiali rispetto a tele, altre incisioni ecc. (Ebert-Schifferer, 2002).

Foto 9 – Tiziano Vecellio, *Ritratto di Filippo Archinto*, 1558 c., Filadelfia, Museum of Art, Collezione G.J. Johnson. Dell'illustre prelado, che fu per vari anni legato papale a Venezia, esiste un precedente ritratto identico a questo fuorché per la tenda che ne vela parte del viso e del corpo. Secondo i critici, l'espedito rappresentativo del mascheramento ha qui un duplice significato. Tiziano, mediante l'abile esecuzione della cortina semitrasparente, perpetuerebbe la gara con Parrasio, il famoso pittore dell'antichità che aveva tratto in inganno il rivale Zeusi presentandogli una tenda dipinta in modo così realistico da indurlo a compiere un gesto per scostarla. Nel contempo, con riferimento al personaggio ritratto, la cortina alluderebbe simbolicamente agli intralci politici che sopravvennero ad oscurarne la carriera ecclesiastica (Ebert-Schifferer, 2002).

Foto 10 – R. Magritte, *Questo è un pezzo di formaggio*, 1963 o 1964, Collezione privata. Il dipinto, che rappresenta una fetta di formaggio, è collocato sotto una campana di vetro, un oggetto di uso comune a quell'epoca facilmente reperibile in commercio. Con l'insolito accostamento tra un'immagine dipinta e un *ready-made* ("oggetto trovato" più che scultura), l'artista mette in risalto la contraddizione tra arte e non arte, sottolineando umoristicamente l'artificialità di entrambe (Ebert-Schifferer, 2002).

Un inarrestabile fiume in piena... la percezione dell'antico Egitto nell'immaginario collettivo

di Daniela Picchi

L'immagine del fiume può essere usata quale splendida metafora di una conversazione piana, maestosa ed inarrestabile, che di rado lascia indifferenti, spesso induce al coinvolgimento, ogni tanto travolge. Sono queste le caratteristiche della civiltà egiziana che, incarnandosi nel proprio fiume, il Nilo, continua a fluire nell'immaginario collettivo con la stessa forza di divulgazione di una piena estiva. Una domanda ricorrente è perché la terra dei faraoni eserciti un tale fascino; quali siano i suoi canali privilegiati di comunicazione rispetto ad altre civiltà, rispetto ad altri ambiti disciplinari; se a questa capacità seduttiva iniziale conseguano una rielaborazione del messaggio, un apprendimento e un ricordo permanenti.

Di certo, l'alto gradimento delle collezioni egiziane di tutto il mondo da parte di un pubblico difforme per età, itinerario formativo e status sociale rappresenta un dato inconfutabile e molto interessante, dal quale avviare una riflessione sulla dimensione psicologica della fruizione museale. Partiamo quindi da alcune cifre, scegliendo quale caso emblematico il Museo Civico Archeologico di Bologna, che conserva una prestigiosa collezione egiziana di circa 4000 reperti e dove, nel lontano 1973, è stata inaugurata la prima aula didattica italiana nel convincimento che si debba educare il pubblico alla fruizione museale, e questo a incominciare dalle generazioni più giovani.

Un'indagine condotta dal personale del museo bolognese sugli afflussi scolastici dell'ultimo triennio, fornisce notevoli spunti di riflessione¹.

Anno scolastico	2002-2003	2003-2004	2004-2005
Classi totali Museo	1771	1771	1106
Scolari totali Museo	39.494	39.916	24.974
Classi Sezione Egiziana	1109 (62,6%)	1116 (63%)	396 (35,8%)
Scolari Sezione Egiziana	24.303	24.736	9043
Classi Scuola materna	2	1	0
Classi Scuola primaria	727	720	170
Classi Scuola secondaria di 1°	209	220	53
Classi Scuola Secondaria di 2°	140	149	159
Gruppi universitari	7	7	6
Atri gruppi scolari	24	19	8

In una città come Bologna, lontana dai flussi turistici dei più noti luoghi d'arte italiani, il numero elevato di scolaresche che ogni anno visita il Museo Archeologico è frutto di una tradizione didattica consolidata e di qualità, perché efficace negli obiettivi e nelle metodologie, aggiornata nella programmazione, oltre che condotta da operatori di settore specializzati. Negli ultimi anni, in particolare, l'offerta didattica del Museo è cresciuta grazie all'inserimento di nuovi laboratori, percorsi e visite guidate, idonei a scolaresche di ogni ordine e grado, ai quali si affianca un ricco programma di appuntamenti domenicali per il pubblico adulto. Tutti i periodi storici documentati dai reperti esposti, a partire in primo luogo dalla civiltà etrusca a cui è dedicata la sezione più famosa del Museo, sono equamente rappresentati nel pacchetto delle offerte formative, ma le scuole prediligono le attività legate alla sezione egiziana con uno scarto percentuale nettissimo.

I dati riguardanti gli anni scolastici 2002-2003 e 2003-2004 indicano un gradimento per questa civiltà pari al 62-63% dell'attività didattica complessiva, soprattutto da parte della scuola primaria. Le cifre un poco sconfortanti dell'anno scolastico 2004-2005 evidenziano un calo d'interesse per gli Egiziani, ma le richieste pervenute al Museo nei primi mesi dell'anno scolastico 2005-2006 danno il fenomeno già in controtendenza. Questa situazione, infatti, è stata determinata dall'entrata in vigore della cosiddetta *riforma Moratti* che ha posticipato lo studio della civiltà egiziana dalla classe terza di scuola primaria alla quarta; si è così creata un'interruzione temporanea nella richiesta di attività didattiche concernenti questo specifico periodo storico perché i bambini di classe quarta lo avevano già affrontato nell'anno scolastico precedente, e di conseguenza non hanno ripetuto l'esperienza museale, mentre quelli di classe terza lo avrebbero studiato in seguito. Sulla base della stessa normativa, inoltre, lo studio delle civiltà antiche è stato eliminato dal programma di storia della scuola secondaria di primo grado.

Ma perché il forzato calo d'interesse per la civiltà egiziana non è stato compensato da una maggior richiesta delle altre offerte didattiche, conformi ai nuovi programmi scolastici ministeriali? Pur nella consapevolezza che la collezione di Bologna è la terza per importanza in Italia e che gli altri musei del territorio regionale, dal quale proviene la stragrande maggioranza delle scolaresche, non possono uguagliarla per numero, qualità e fruibilità dei reperti egiziani, possiamo accontentarci di questa risposta nella valutazione complessiva dei dati statistici segnalati? Così come, è accettabile la vulgata che vuole la civiltà faraonica amata in quanto affascinante? Benissimo, cosa vuole dire affascinante? Oppure, che richiama grande interesse solo perché i mass media ne parlano diffusamente? La questione è, perché ne parlano? Tutte queste pseudo-risposte, liquidano il problema in maniera piuttosto semplicistica, tralasciando parametri di valutazione a mio avviso più significativi e profondi.

L'indagine condotta di recente su un campione di fruitori museali dalla prof. Gabriella Bartoli, docente di Psicologia delle arti, della creatività e dell'esperienza estetica presso l'Università degli Studi Roma Tre, e resa nota nell'ambito di questo stesso corso di aggiornamento², integra i dati statistici del Museo Civico Archeologico di Bologna suggerendo un possibile punto d'approccio per il prosieguo della riflessione sulla civiltà egiziana. Le risposte fornite dai visitatori intervistati presso alcuni importanti musei italiani, infatti, evidenziano che le dinamiche psicologiche alla base della fruizione museale variano a seconda della diversità tipologico-culturale degli oggetti esposti: secondo il campione interpellato, si impara nei musei di arte classica e ci si emoziona in quelli di arte contemporanea. La civiltà egiziana, che non è figlia delle Muse ma le cui sopravvivenze archeologiche sono da sempre esposte a fianco dei reperti di età classica, parrebbe riuscire nel difficile compito di riunire queste due dinamiche psicologiche all'interno della stessa realtà museale, e questo solo grazie

alla percezione del visitatore. Questi, frustrato per legittime ragioni conservative nel suo desiderio di conoscenza tattile³ e per necessità ambientali nella sua espressività motoria e vocale, usa i propri occhi quali filtri pressoché unici e privilegiati tra la realtà materica oggettiva - in questo caso i reperti di una collezione egiziana - e il *background* psicologico-culturale, che è fonte e strumento della visione-itinerario museale. La domanda da porsi allora è: quali visioni evocano le testimonianze del passato faraonico in chi visita una sezione egiziana?

Alcuni occhi simbolo, allo stesso tempo organi di visione sensoria e mentale/spirituale, possono guidarci nel fluire storico del bacino mediterraneo e aiutarci a capire come si arrivi dall'antico Egitto all'attuale percezione della civiltà egiziana. Il primo occhio simbolo di cui parlare è certo l'occhio *Udjat* ("risanato") del dio egiziano Horo. Figlio di Isi e dello sposo-fratello Osiri, Horo sostiene una feroce lotta della durata di oltre ottanta anni contro l'uccisore del padre, il malevolo Seth, nel tentativo di vendicarne la morte e di succedergli quale legittimo erede sul trono e nel governo del Paese del Nilo. Il mito racconta che, in occasione di uno scontro violento, il dio Seth ferisce ad un occhio il giovane dio, privandolo della vista. In preda alla disperazione e piangente, Horo è soccorso dalla divinità a testa di ibis, Thot, il signore della scrittura che consegna gli eventi agli annali e trasmette il sapere, colui che assiste il creatore nel governo del mondo e svolge la funzione di messaggero o di intermediario nel *pantheon* egiziano.

Il dio, mediatore anche nel conflitto tra Horo e suo zio Seth, guarisce l'occhio ferito, rendendolo nuovamente *udjat*, vale a dire "risanato" e integro. L'occhio, riacquistando la capacità di visione perduta, assume come logica conseguenza un potere magico e una valenza simbolica tali da renderlo un amuleto tra i più diffusi in ogni fase della civiltà antico-egiziana, ma non solo. L'integrità recuperata grazie all'intervento del dio Thot, il calcolatore per eccellenza, colui che istituisce le divisioni temporali e il calendario, attribuisce all'occhio *Udjat* la valenza di unità matematica di base, ottenuta per somma delle sue parti anatomiche (sopracciglio, pupilla, lacrima etc.), corrispondenti a frazioni numeriche (1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64). Questo occhio, quindi, è simbolo per gli Egiziani di una visione potente, ottenuta per lacerazione e successiva ricomposizione ad unità/integrità (foto 11).

Sempre in Egitto l'occhio rappresenta anche un potente simbolo solare. Secondo la narrazione di un mito tra i più noti⁴, infatti, il dio demiurgo Ra invia contro gli uomini il suo occhio fiammeggiante, la feroce leonessa Sekhmet per punirli della ribellione in atto contro di lui. La dea, furente, inizia a sterminarli e, inebriata dall'odore del sangue, perde il controllo di sé rischiando di annientare l'umanità. Si rende così necessario un intervento da parte di Ra, intenzionato a ridurre il numero degli uomini, ma non ad eliminarli. Il dio creatore fa versare in una pozza molta birra, colorata con ocre rosse a somiglianza del sangue, per distrarre e allontanare la feroce leonessa. La dea, attratta dal colore, beve in abbondanza e si ubriaca fino a dimenticare la missione affidatagli da Ra contro gli uomini. Dopo avere smaltito l'ubriacatura e essersi accorta dello stratagemma a suo discapito, Sekhmet prova una tale vergogna di sé da fuggire in esilio, abbandonando l'Egitto per la Nubia. Questa fuga priva Ra di un attributo essenziale, l'occhio solare fiammeggiante, indebolendolo nella forza fino a privare gli dei del loro capo e a diffondere il caos sulla terra. Ancora una volta risulta fondamentale l'intervento dell'astuto e saggio Thot, che, assumendo le sembianze di maliziosa scimmietta, raggiunge la furente Sekhmet e l'ammansisce; la dea, trasformatasi di conseguenza nella docile Bastet a testa di gatta, rientra in Egitto in concomitanza con l'apparire all'orizzonte della stella Sirio e l'inizio della piena estiva del Nilo, simbolo di nuova vita. Ra si riappropria così del proprio occhio che da ora in poi veglierà sul mondo, ergendosi sulla sua fronte nell'aspetto di serpente ureo.

La posizione assunta dall'occhio di Ra permette un interessante confronto con l'epopea greca, la figura di Polifemo e un altro occhio frontale. Alcuni studiosi di mitologia classica, infatti, considerano l'occhio del ciclope un simbolo solare di derivazione vicino-orientale. Dall'occhio solare egiziano, tramite la ruota solare di origine licia, che nel corso del tempo si sarebbe antropomorfizzata trasformandosi in una gorgone circondata da tre arti, e non più da tre raggi solari, si sarebbe arrivati alla *triskeles* sicula⁵. Non sarebbe quindi un caso che Polifemo e il gruppo di ciclopi al quale appartiene leghino la loro origine al Mediterraneo occidentale, e precisamente alla Sicilia. In questo mito l'organo per eccellenza della visione è accecato in maniera irreparabile da Odisseo, la cui astuzia è al servizio di un nuovo mondo apollineo destinato a soppiantare quello retto dall'arcaico Zeus. Se la cecità dell'occhio solare di Polifemo non fa precipitare il mondo in un'oscurità destabilizzante, così come era accaduto a seguito dell'esilio di Sekhmet in Nubia, lo si deve al fatto che il ciclope è crudele e si nutre di sacrifici umani in una società in trasformazione da una fase tribale ancora connotata da riti cannibalici a un livello di civiltà superiore, del quale Odisseo è l'emblema. Di conseguenza, l'accecamento dell'occhio di Polifemo rappresenta la morte di un modo di concepire la religiosità ma anche la società stessa e il suo bagaglio culturale di un individuo e di un gruppo superati.

Dall'arguto Thot sotto sembianze di scimmietta, che placa la furente e dissennata leonessa Sekhmet, all'astuto Odisseo, che acceca il crudele e antropofago Polifemo; il confronto tra la sfera razionale e quella irrazionale si reitera nei secoli attraverso la figura simbolo dell'occhio che, dalla tarda antichità in poi, assumerà sempre più la connotazione di segno sacro iscritto, vale a dire di geroglifico. La scrittura per immagini degli Egiziani, infatti, nel III secolo d.C. diviene strumentale a quanto teorizza il neoplatonismo e, da questo momento in poi, ne seguirà le sorti. Basti ricordare il seguente passo del filosofo egiziano Plotino (204-270 d.C.)⁶, massimo rappresentante del neoplatonismo: "Non si deve credere che nel mondo intelligibile gli dei e i beati vedano proposizioni: tutto ciò che ivi è espresso è una bella immagine" (*Enneadi*, V, 8) e ancora "i saggi egiziani [...] quando volevano designare le cose con saggezza [...] non si servivano di lettere che si sviluppano in discorsi e in proposizioni e che rappresentano suoni e parole; essi rappresentavano immagini, ciascuna delle quali è quella di una cosa distinta; [...] ogni immagine è dunque una scienza e un sapere, un ente reale e totale, non un ragionamento o una deliberazione" (*Enneadi*, V, 8).

Pochi secoli dopo, durante il regno dell'imperatore Zenone (474-491 d.C.), l'interpretazione puramente simbolica di questa scrittura antichissima sarà ribadita, e in un certo senso sistematizzata, da un altro egiziano, il grammatico Orapollo, che redige un trattato in due libri dal titolo *Hieroglyphica*⁷. L'arrivo a Firenze nel 1422 dell'opera, l'unico studio organico sui geroglifici sopravvissuto al Medio Evo, e la diffusione poco successiva degli scritti attribuiti a Ermete Trismegisto, mitico autore della letteratura ermetica greco-alessandrina identificato con il dio Thot⁸, alimentano il mito rinascimentale di derivazione neoplatonica secondo cui il Paese del Nilo è luogo di una sapienza profonda, esemplare e dissimulata. A un sapere del vulgus, i neoplatonici di Età Rinascimentale affiancano un sapere egiziano vicino all'assoluto, a disposizione esclusiva di un piccolo gruppo di iniziati e, perciò, non esprimibile con i consueti mezzi di comunicazione, ma solo attraverso forme celate e subdole. Nasce allora l'abitudine di utilizzare gli ancora indecifrabili geroglifici e altri elementi del vastissimo patrimonio iconografico antico-egiziano con valenza simbolica, prescindendo spesso dal significato originario e dalla riproduzione iconograficamente corretta della fonte d'ispirazione.

In questa chiave di lettura va interpretato il grande occhio alato e fiammeggiante che campeggia sul rovescio di una medaglia di Matteo de' Pasti per Leon Battista

Alberti, databile agli anni 1446-1450⁹. La scelta di associare il busto dell'umanista-architetto, figlio della tradizione neoplatonica rinascimentale, a una iconografia di derivazione antico-egiziana, trova legittimazione teorica nel IV capitolo dell'VIII libro del *De re aedificatoria* (1450). Trattando qui delle epigrafi e delle sculture destinate ai monumenti funebri, infatti, Alberti enuncia la superiorità della scrittura simbolica egiziana, raffigurazione iconica di una realtà celata e profonda, esistente da sempre e per sempre a prescindere dal succedersi delle generazioni umane e dalla loro capacità di percezione, sulla scrittura alfabetica etrusca, destinata a trasformarsi in lettera morta.

Il valore simbolico attribuito all'occhio, geroglifico non esistente nel trattato originario di Orapollo, ma poi recuperato e aggiunto nelle edizioni cinquecentesche francesi degli *Hieroglyphica*, è quello di "Dio": "significavano Dio con l'immagine di un occhio perché come l'occhio vede tutto ciò che ha davanti a sé così Dio vede e conosce ogni cosa". L'occhio fiammeggiante di età rinascimentale, quindi, rappresenta l'onniscienza divina (foto 12).

Pochi anni dopo l'emissione della medaglia di Matteo De' Pasti, un altro umanista di scuola neoplatonica, Giovanni Pietro Bolzani dalle Fosse (1477-1558), meglio noto con il nome di Pierio Valeriano Bellunese, prosegue l'itinerario intrapreso da Leon Battista Alberti esaltando la potenza del simbolo scritto in quanto "geroglifico" all'interno di un trattato dal titolo non casuale di *Hieroglyphica*¹⁰. I geroglifici esaminati nel testo, solo in parte sono riconducibili all'antica scrittura egiziana, ma questo poco importa¹¹; oramai *hieroglyphice dicere* corrisponde a *simbolice dicere*, e lo stesso vale anche per l'occhio fiammeggiante, emblema di una visione divina. Nel secolo successivo sarà il gesuita Athanasius Kircher, in particolare all'interno del suo *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus* (1636), a ribadire neoplatonicamente la valenza simbolica dei geroglifici nel tentativo di scoprirne la chiave di lettura: "I geroglifici sono certamente una scrittura, ma non la scrittura formata da lettere, parole e parti determinate del discorso di cui noi comunemente ci serviamo. Essi sono una scrittura molto più eccellente, più sublime, e più vicina all'astrazione, la quale attraverso un'ingegnosa connessione dei simboli o un suo equivalente, propone in un sol tratto all'intelligenza del sapiente un ragionamento complesso, delle nozioni elevate o qualche mistero insigne celato nel cuore della natura o della divinità"¹².

Se il significato attribuito ai geroglifici dalla tradizione neoplatonica va dall'espressione universalmente comprensibile dell'Alberti alla rivelazione immediata della realtà ontologica delle cose o addirittura di qualche mistero divino di Kircher, anche per i sostenitori di altre correnti di pensiero questi assumono un valore emblematico. Gian Battista Vico (1668-1744), che vive già l'esperienza illuministica, ad esempio, usa l'immagine di un occhio al centro di un triangolo, inscritto nel disco solare, per indicare la Divina Provvidenza. È lui stesso a confermarcelo nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio* dei suoi *Principj di scienza nuova*, editi a Napoli nel 1744, illustrando il senso dei "geroglifici" che la compongono e "significanti le cose umane più conosciute" (foto 13). Secondo il filosofo, l'occhio raffigurato in cielo, all'interno di un triangolo, dal quale parte un fascio luminoso è il "geroglifico" che rappresenta la Provvidenza Divina, garante per gli uomini di ordine e di libertà: "Il triangolo luminoso con ivi dentro un'occhio veggente è Iddio con l'aspetto della sua Provvidenza". Vico, quindi, riconosce ed avvalorare la longeva potenza della scrittura geroglifica, pur contrapponendosi ai sostenitori neoplatonici di Iside Natura, cioè di colei che presiede agli arcani che esistono da sempre e per sempre e che alcuni edotti sono in grado di carpire attraverso la lettura dei simboli; a suo avviso, infatti, è impossibile una scienza della natura perché gli uomini sono in grado di comprendere solo la storia ideale eterna con i suoi corsi e ricorsi.

Ben presto un approccio scientifico, confortato dalla spedizione napoleonica di fine '700, condurrà alla nascita della moderna egittologia e alla decifrazione dei geroglifici ad opera di J. F. Champollion (1822), ma il "geroglifico" dell'occhio manterrà buona parte delle valenze filosofico-culturali precedenti, con la loro portata di razionale e irrazionale, così come di allegorico e simbolico. Il romantico R. Kreutzer, violinista, compositore e direttore d'orchestra noto soprattutto per la sonata dedicatagli da Beethoven nel 1819, fornisce una definizione di simbolo in contrapposizione alla semplice allegoria interessante ai fini di questa riflessione: "La differenza fra le due specie, cioè simbolo e allegoria, è da porre anche nella istantaneità di cui l'allegoria è priva, interamente e in un istante si schiude un'idea nel simbolo e coglie tutte le nostre forze spirituali". È difficile che questo capiti davanti ad un reperto archeologico, mentre è molto più facile che capiti davanti ad un'opera d'arte. "È uno strale che raggiunge direttamente il nostro sguardo dal fondo oscuro dell'essere e del pensiero e attraversa l'intera nostra essenza", l'immagine di Polifemo accecato nell'oscurità della caverna torna prepotente alla mente. "L'allegoria - cui Kreutzer rivolge minor interesse - ci tenta a sollevare lo sguardo e a seguire il movimento che il pensiero nascosto assume nell'immagine. Là è la totalità istantanea, qui il progresso in una serie di istanti"¹³.

L'occhio del moderno fruitore museale, spesso inconsapevolmente, è figlio succube di questi poli contrapposti, così come ogni visitatore rappresenta una miscela unica di capacità di elaborazione personale e di bagaglio culturale indotto, sia quando si aggira per le sale dei musei archeologici, definibili in buona parte allegorici e didascalici, vale a dire dell'imparare, sia dei musei d'arte, altamente simbolici, del rapimento estatico, della sindrome di Stendhal, e cioè dell'emozionarsi. L'occhio del visitatore, con il suo bagaglio di conscio e di inconscio, si incontra inevitabilmente con l'occhio del Museo, perché questo tempio della memoria non è un contenitore neutro, asettico, ma deriva anch'esso da tradizioni filosofico-culturali precedenti, rappresenta gli occhi di coloro che hanno raccolto per primi reperti o oggetti d'arte, gli occhi di coloro che hanno creduto nel "museo", inizialmente accessibile a pochi e poi pubblico, gli occhi dei direttori e dei conservatori che lo hanno arricchito, organizzato, studiato, tutelato, valorizzato e reso fruibile attraverso allestimenti museali mirati ad accogliere un pubblico sempre più vasto e difforme per educazione familiare, corso degli studi, professione, ceto sociale, etc.

Anche la collezione egiziana del Museo Civico Archeologico di Bologna, tornando ad un esempio concreto, racchiude tutti questi occhi; i primi oggetti egiziani di cui si ha notizia arrivano a Bologna nel '500 e appartengono al naturalista Ulisse Aldrovandi, che dona le sue collezioni alla città per renderle fruibili da parte di un pubblico maggiore; a questo nucleo originario si aggiungono nel secolo successivo una trentina di funeralia, entrati a far parte del "museo" di Ferdinando Cospi¹⁴. Gli acquisti del marchese Ferdinando Marsili, che desidera arricchire i musei didattici dell'Istituto delle Scienze, portano a Bologna altre antichità egiziana, così come i donativi di papa Benedetto XIV e di alcuni benemeriti cittadini. Ai primi dell'800 tutti questi oggetti entrano a far parte del Regio Museo Universitario. Il loro numero e la loro importanza sono ben presto surclassati da quelli della collezione egiziana formatasi nella prima metà dell'Ottocento per volontà del pittore Bolognese Pelagio Palagi e poi acquistata per una cifra simbolica dal Municipio di Bologna alla morte dell'illustre cittadino. L'acquisizione dell'immenso patrimonio palagiano assieme alle recenti scoperte archeologiche del territorio bolognese stimola la nascita del Museo Civico Archeologico, inaugurato nel 1881 a Palazzo Galvani¹⁵, dove ancora si trova.

Seguendo i criteri espositivi tipici della fine '800, i materiali sono allora distribuiti nelle sale e nelle vetrine suddivisi per nuclei tipologici, all'interno dei quali gli

esemplari di manifattura migliore o inusuale hanno maggior risalto. Le tematiche religioso-funerarie, per la curiosità che suscitano, e le cosiddette "arti maggiori", scultura e architettura, perché privilegiate anche nell'ambito degli studi classici, rappresentano le linee guida dell'allestimento. Gli oggetti sono disposti su più piani all'interno di alte vetrine parietali oppure in vetrine centrali ad altezza d'uomo, con la funzione di elementi separatori o di raccordo tra i vari ambienti; le statue e gli elementi architettonici più grandi sono isolati e servono a movimentare l'allestimento. Il visitatore, aggirandosi in questi spazi e tra le vetrine, ha così la possibilità di conoscere materiali provenienti da un Paese esotico e plurimillenario, per i quali ci si preoccupa di ricreare un'ambientazione adeguata attraverso pitture egittizzanti alle pareti, ma non di fornire un apparato didascalico che faciliti la conoscenza dei singoli oggetti. Del resto, il visitatore di questo museo non può essere paragonato al fruitore moderno, sempre più indotto a visitare esposizioni temporanee e permanenti a prescindere da un profondo interesse personale; il visitatore ottocentesco o dei primi del novecento fa parte di un pubblico molto selezionato, quasi mai passivo nei confronti dei materiali esposti perché profondamente edotto.

In anni recenti, e precisamente nel 1994, la sezione egiziana è stata spostata al piano interrato di Palazzo Galvani¹⁶. La nuova sede espositiva costituisce la tappa iniziale di un progetto museografico, risalente agli anni '70, che prevede la riconsiderazione degli spazi espositivi e il riordino della documentazione archeologica. Si è partiti dalla collezione egiziana per due motivi principali, in primo luogo perché è una raccolta importante nel panorama italiano ed europeo, ma anche perché è un nucleo estraneo per origine al territorio locale, alla cui evoluzione, dalla Preistoria all'Età Romana, è stato destinato l'intero primo piano dell'edificio. Lo spostamento della collezione nei sotterranei, oltre ad incrementare l'area espositiva del museo, ha assecondato in modo casuale la percezione che le grandi folle hanno del mondo funerario egiziano: la parola sotterranei, infatti, evoca immediatamente l'idea della sepoltura scavata nella roccia e, di conseguenza, rimanda alla famosa Valle dei Re. Le sale non troppo ampie e con i soffitti bassi del piano interrato sono state visivamente dilatate tramite l'utilizzo di luci bianche, diffuse e uniformi, che fanno emergere i reperti dalle superfici di fondo color sabbia, così appropriato nell'immaginario collettivo per la civiltà egiziana. La scelta di questa tinta, piuttosto neutra, è stata dettata soprattutto dall'esigenza di rendere luminosa una parte del Museo che vive quasi esclusivamente di luce artificiale, di contestualizzare nella maniera più semplice gli oggetti e di non disturbarne la visione. Allo stesso scopo sono state ideate vetrine in cui la trasparenza dei cristalli predomina sulle strutture portanti, corredate da un puntuale apparato didascalico e i cui pianali non sono mai troppo alti. Gli oltre 3000 oggetti, restaurati di recente e distribuiti all'interno di cinque sale secondo un duplice itinerario cronologico-tematico, risultano così fruibili anche da parte di un pubblico di non specialisti.

A questo punto possiamo introdurre l'ultimo occhio, e cioè quello della civiltà egiziana, riformulando la domanda: perché questa civiltà è tanto affascinante? Tra l'altro è una portatrice di valori diametralmente opposti rispetto a quelli del mondo contemporaneo: è plurisecolare, connotata dal fluire lento del fiume, conservatrice, monumentale, permeata di sacro ed emblema dell'altro. L'ampiezza cronologica del suo sviluppo storico concede il tempo necessario per l'acquisizione del bagaglio informativo; il ritmo lento e costante del fiume batte il tempo della rielaborazione, perché per rielaborare c'è bisogno di un movimento direzionato; il conservatorismo dà la sicurezza del ritrovarsi nella scoperta che è arricchimento; la monumentalità facilita la ricostruzione nell'attimo stesso della visione di ciò che è oramai frammentario e scomparso: ecco che allegoria e simbolo si uniscono nell'approccio percettivo alla

civiltà egiziana. A tutto questo va aggiunto il senso del sacro, del rito e del magico che fonda questa civiltà antichissima, al quale si aggiunge il rito, il percorso sacro individuale o collettivo del visitatore che entra in un museo.

Lo stesso visitatore, emblema di sé-altro in una collettività che lo informa, è naturalmente attratto dall'altro-Egitto rispetto all'Occidente, senza esserne spaventato perché la civiltà egiziana è parte integrante e sostanziale da secoli delle nostre tradizioni filosofico-culturali. Ci si riconosce ma non ci si identifica, e di conseguenza se ne è attratti. Spero che questi possano essere spunti di riflessione non solo sulla civiltà antico-egiziana ma anche su come ci si debba relazionare ad un altro che può essere il contenuto di un museo, che può essere uno straniero, che può essere semplicemente altro. La civiltà antico-egiziana si presta bene ad essere utilizzata come un contenitore neutro all'interno del quale cogliere la ricchezza del dialogo e del confronto con l'altro-sé. Quello che ormai alcuni secoli fa Winckelmann evidenzia essere il difetto sostanziale dell'arte egiziana all'interno della sua fondamentale *Storia dell'arte dell'antichità*, vale a dire "Gli Egizi non si sono mai allontanati dal loro stile artistico più antico, e presso di loro l'arte non è riuscita facilmente a scalare quella cima raggiunta con i Greci. La ragione di ciò può essere ricercata in parte nella struttura dei loro corpi, in parte nel loro modo di pensare e, in misura non inferiore, nei loro particolari costumi e leggi religiose, nonché nella considerazione di cui godevano gli artisti e nel loro sapere"¹⁷, parrebbe essersi rivelato l'elemento di forza di questa civiltà in grado di insegnare dilettaando in un mondo mediterraneo di visione-percezione-conoscenza.

Note

1. Si ringrazia la Direzione del Museo e in particolare la dott.ssa Anna Dore e i maestri dell'Aula Didattica, Carla Arbizzani, Anna Carroli, Roberto Franchi e Patrizia Nardin, per la disponibilità e cortesia consuete nel fornirmi i dati riguardanti l'attività didattica del triennio 2002-2005.

2. Cfr. *supra* Gabriella Bartoli, *Arte classica vs arte contemporanea*.

3. Sono rari i casi in cui il visitatore può interagire e manipolare originali in esposizione; e anche nel caso di itinerari didattici pensati per non vedenti, si selezionano i reperti e le opere da toccare sulla base di rigorose norme conservative.

4. Cfr. D. Meeks, Ch.Favard-Meeks, *La vita quotidiana degli egizi e dei loro dèi*, Milano 1995, pp. 44-46; E. Bresciani, *Testi religiosi dell'antico Egitto*, Milano 2001, pp. 63-65, 71-92.

5. Cfr. A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*. I. *Zeus God of Bright Sky*, New York 1964, pp. 288-323; R. Graves, *I miti greci*. II (trad. it.), Milano 1963, 170 a-f.

6. Plotino è originario di Licopoli nel Medio Egitto.

7. Cfr. M. A. Rigoni, E. Zanco (a cura di), *Orapollo. I geroglifici*, Milano 1996. Orapollo, nato poco più di due secoli dopo Plotino, diresse una delle ultime scuole pagane d'Egitto a Menouthis, presso Alessandria.

8. Per l'identificazione di Ermete Trismegisto con il dio Thot cfr. T. C. Skeat, E. G. Turner, "An Oracle of Hermes Trismegistos at Saqqara", *JEA* 54 (1968), pp. 199-208; J. Parlebas, "L'origine égyptienne de l'appellation Hermès Trismégiste", *GM* 13 (1974), pp. 25-28; M.T. - P. Derchain, "Noch einmal Hermes Trismegistos", *GM* 15 (1975), pp. 7-10; R. K. Ritner, "Hermes Pentamegistos", *GM* 49 (1981), pp. 73-75.

9. D. Picchi, *Suggerzioni culturali e sopravvivenze iconografiche dell'antico Egitto nella Medagliistica italiana del XV e XVI secolo*, in "Proceedings of the 3RD International Numismatic Congress in Croatia" (October 11th-14th, 2001, Pula), Pula 2002, pp. 247-249.

10. L'opera, edita a Basilea nel 1556 e destinata ad avere ampissima diffusione, diviene così un termine cronologico significativo per datare la medaglia all'anno della pubblicazione o agli anni immediatamente successivi.

11. Pierio Valeriano trascura la parte iconica e semantica di reale ispirazione egiziana tramandata dallo scritto omonimo di Orapollo a cui si ispira, per accogliere quella "falsa" di derivazione classica e medievale; inoltre, ingloba all'interno della sua opera, ritenendoli autentici,

anche i geroglifici di pura invenzione o ispirati a un antico fregio romano riportati nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, la storia di un viaggio iniziatico pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499, ma già composta nel 1467; cf. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. critica e commentata a cura di G. Pozzi, L. Ciapponi, Padova 1964.

12. A. Kircher, *Prodromus Coptus sive Aegyptiicus*, Roma 1636, p. 260.

13. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig-Darmstadt 1819, trad. italiana parziale in A. Beaumler, F. Creuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, 2 voll., a cura di G. Moretti, Milano 1983, vol. 2, p. 45.

14. D. Picchi, *Le antichità del Museo Cospiano*, REAC 6 (2004), pp. 51-86.

15. Id., *Ancient Egypt in Bologna: Past and Future*, in "Europe, Hellas and Egypt Complementary Antipodes during the Late Antiquity". 8th EAA (European Association of Archaeologists) ANNUAL MEETING, Thessaloniki (Greece) 24-29 September 2002 (a cura di A.-A. Maravelia), BAR 2004, pp. 21-33 (ivi bibliografia precedente).

16. C. Morigi Govi, S. Pernigotti (a cura di), *Museo Civico Archeologico di Bologna. La Collezione Egiziana*, Milano 1994, in particolare pp. 9-15.

17. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, ed. Bompiani, Milano 2003, pp. 146-147.

Dibattito

Qui di seguito si riporta l'audioregistrazione del dibattito tra relatori e pubblico, che ha fatto seguito alla relazione di Daniele Serafini.

Alba Trombini. Vogliamo riflettere su questo aspetto. La nuova museologia parla questo linguaggio qui, dal museo-tempio al museo-azienda, stiamo ora passando al museo-trauma? È questo che vogliamo? È con questo che vogliamo educare il pubblico che viene al museo? Se un bambino esce dal museo dell'apartheid dicendo "odio i bianchi", allora io credo che stiamo sbagliando qualcosa. Ci siamo concentrati su un aspetto, su una modalità di comunicazione molto forte. In Italia abbiamo uno stile leggermente diverso, anche quando parliamo di storia recente, di periodi a noi vicini, ci muoviamo con un po' più di cautela. Questo in sostanza è un grandissimo gioco di ruolo, però esso ha un senso se alla fine ricompone l'unità, non se crea di nuovo separazione. Chiediamoci da un punto di vista emotivo: qui siamo di fronte ad una totale rappresentazione del dramma e costringiamo le persone a vivere questo dramma insieme a noi, a loro insaputa. Mi sembra uno stile aggressivo, capisco che è lo stile di questi anni, in cui stiamo alzando tutti i toni. Ma non so quanto noi, come musei, dobbiamo seguire questo tipo di approccio educativo. Volevo chiedere com'è la situazione in Italia, noi non abbiamo questo tipo di approccio?

Daniele Serafini. Io mi sono concentrato su queste esperienze perché le ho trovate particolarmente interessanti. Conosco in maniera indiretta un'esperienza che è avvenuta in un museo di Torino anche se non è un'esperienza permanente: si tratta del Museo della resistenza e dei diritti civili dell'Istoreto (Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della società contemporanea) di Torino, che sta facendo cose straordinarie in ambito museale. In occasione di una recente mostra sulla Liberazione hanno fatto lavorare in modo interculturale ed interetnico una serie di persone che frequentavano dei corsi serali e il lavoro si è incentrato sull'associazione delle immagini: davanti a fotografie di episodi della Liberazione in Italia le persone sono state invitate ad associare a tali immagini qualcosa di legato ad una loro memoria, a un loro racconto interiore. C'è un libretto dove sono state raccolte le testimonianze più significative e questo è un modo interessante di lavorare su un soggetto storico di tal genere, confrontandosi con il sé, con la propria memoria ma anche con la memoria del proprio Paese, della propria storia, della propria tradizione. Tutto questo è basato sulla dimensione del viaggio interculturale ma anche del viaggio verso l'altro da sé, del molteplice. Questa mi sembra un'esperienza che si potrebbe proporre e riproporre in alcuni dei nostri musei. Probabilmente esperienze non mancano, come quella

di questa associazione PRC a Roma, dal titolo molto bello “La cultura dell’accoglienza e l’accoglienza della cultura”, che però è stata un’esperienza breve, un lavoro di confronto con altre culture all’interno di alcuni musei di Roma. Quello era non solo un modo per far conoscere loro il nostro patrimonio culturale ma anche un modo di confrontarsi con le altre culture fino ad arrivare anche allo scambio gastronomico. Il museo, così, può essere un modo per andare incontro all’altro.

1° intervento del pubblico. Sono rimasta sconvolta da questa tipologia di museo alternativo, anche se non so se è corretto definirlo tale in quanto secondo me la memoria non significa ricreare emozioni violente sulla persona. Se ricorda, all’ingresso del museo c’era una musica assordante che tutto poteva permettere fuorché il riflettere. I tre minuti passati in ascensore sono stati lunghissimi ma quello che più mi ha angosciata è che per il primo minuto c’è un silenzio assoluto, ho chiesto all’accompagnatore cosa fare e non mi ha risposto, tutto era inquietante ma alla fine era una voluta esasperazione. Ma non si coglieva il messaggio che si voleva dare. Sono rimasta nel museo tre ore, quando sono uscita per strada ero frastornata e ho giurato che non entrerò mai più in un museo del genere. Perché alla fine non ti dà niente, non è un effetto ipnotico, è un effetto shockante che non ti porta a riflettere. Sarà un museo nuovo ma non ha senso. Un museo ti deve sì trasmettere emozioni, devi uscire diverso, non scioccato. Non ti rimane nulla. La stessa camera delle torture, la stanza dove si sente cadere la goccia piano piano, porta a perdere coscienza di sé. Quanto tutto questo possa essere utile non lo so.

Daniele Serafini. Sono d’accordo con lei, lo spazio per la riflessione, per un momento d’ascolto è molto limitato; allora a quel punto è meglio andare a Riga dove c’è un museo piccolo che però ci consente di riflettere in silenzio.

1° intervento. Non ho spiegato che il museo è nato per rispondere a determinate esigenze politiche. È stato costruito in tempi brevi durante la campagna elettorale per soddisfare una piccola cerchia di abitanti di Budapest. Alcuni amici mi hanno spiegato che c’erano delle discrepanze a livello storico non indifferenti. Adesso, riflettendoci sopra, è ancora più evidente che è nato per ragioni di natura politica.

Alba Trombini. Grazie per quest’intervento. Volevo sentire a questo proposito il pensiero della prof.ssa Bartoli.

Gabriella Bartoli. Io non ho visitato nessuno di questi musei. Non sono particolarmente scandalizzata da questi racconti. Riguardo al museo dell’apartheid ritengo ci sia da discutere sulle reazioni dei bambini: dal punto di vista psicologico i bambini sono i depositari più disponibili per l’insorgere dei pregiudizi, quindi non mi meraviglio che la loro reazione sia stata questa. Il problema è che dopo ci deve essere la discussione. Sono invece un po’ colpita da queste reazioni di shock, probabilmente le avrei avute anch’io, probabilmente a posteriori, forse mi è sembrato di sentire un certo malessere. Prendo questo come indizio del fatto che si sia persa la memoria. Non abbiamo più idea di quello che è successo allora, non abbiamo proprio idea di cosa sia stata la tortura, delle tecniche di lavaggio del cervello, quando il bombardamento di stimoli era usato per ottenere l’acquiescenza politica. Quindi per un certo verso sono amante delle novità, sono curiosa per cui ben vengano, poi vedremo.

2° intervento del pubblico. Volevo agganciarvi alla discussione sullo shock che si prova uscendo dal museo. Io sono albanese. Nella dittatura si viveva così: non po-

tevo parlare liberamente, non potevo dire che amavo l'Italia altrimenti si andava in prigione. Se loro hanno fatto rivivere quel momento è perché è stato così. In Albania non potevo sentire né una musica italiana né indossare i blue jeans. Quando li ho indossati una volta mi hanno messo davanti al liceo come un simbolo capitalista. Figuriamoci a parlare di altre cose. C'è totale mancanza di libertà. Queste cose shockanti che vi fanno provare al museo rispecchiano la realtà. Noi cancelliamo la memoria nei monumenti, ricostruendoli, togliamo la memoria di quel che è stato bombardato costruendo un monumento. Allora un museo ci lascia vivere una memoria cancellata. Parlo per esperienza personale e capisco le vostre sensazioni dentro il museo ma quello shock io l'ho vissuto. Il museo ha dato la possibilità di viverlo in tre ore, pensate cosa voleva dire vivere in mancanza di libertà, vivere in quel "rumore" che faceva vedere che tutto andava bene ma in realtà non era così e non potevi parlare, c'erano spie dappertutto. Il museo per quanto drammatico sia stato non è mai come crescere, vivere in quel regime e non poter parlare.

Laura Carlini. Volevo aggiungere una cosa: Alba ha chiesto se andiamo verso un museo del trauma. Questo non lo so, probabilmente andiamo verso un museo della drammatizzazione, della spettacolarizzazione, del mettere in scena, di rompere le barriere tra i diversi generi; si tende a usare un po' tutto anche in modo confuso e talvolta incoerente. La visita alla Casa del Terrore che ho fatto una domenica mattina mi ha colpito per la tipologia dei visitatori già in coda al freddo: tutti ragazzi, studenti, gruppetti di amici, non con la famiglia. Vedendo sia l'allestimento sia come loro visitavano questo museo mi domando "cosa li attrae? Perché vengono qui?"; forse perché non avevano un'altra fonte di conoscenza di quello che era un passato prossimo, perché era un museo "facile" che non si poneva come tempio delle Muse, ma era accessibile e familiare come una discoteca, dove non so quanto abbiano colto di questa storia. Ma dal primo intervento che abbiamo ascoltato traspare come abbia colpito la memoria e come l'abbia visto con uno sguardo critico. Va benissimo criticare questi musei che molto spesso sono esagerati. Però alla fin fine mi sono detta "è difficile restituire 50 anni di storia in 28 sale" e non è detto che se lo facciamo in maniera più cauta ed equilibrata come facciamo noi italiani riusciamo ad avere lo stesso risultato. Non ci sono musei in Italia che analizzino il nostro passato recente con tanto coraggio.

3° intervento del pubblico. Stavo riflettendo se c'è una tecnica, un allestimento tale che permetta ai nostri musei di far arrivare il messaggio. Mi piacerebbe che un museo costruito su reperti di altro tipo avesse lo stesso risultato.

Daniela Picchi. Sono sopravvissuta in quanto egittologa perché ho dei reperti molto grandi e posso condividere in parte quest'impostazione. Credo che in discorsi di tipo culturale, molto alti, spesso che si sganciano da problematiche quotidiane, credo che questa domanda sia assolutamente condivisibile ma io vi porterei a contestualizzare la cosa un po' di più. Nel senso che in Italia su alcune risposte di tipo museografico, museologico possiamo risultare a volte un poco arretrati rispetto ad altri paesi perché abbiamo una quantità di patrimonio impressionante rispetto a tanti altri: facciamo molto spesso discorsi e progettazione culturale senza aver risolto un problema annoso di gestione, conservazione di un patrimonio immenso che però fa anche la nostra differenza. Gli strepitosi musei americani che sono musei da vedere prima dall'esterno, da vivere prima negli spazi che non nella visione dei reperti in allestimento nascono anche da una quantità di materiali da esporre completamente diversa, nel senso che i musei americani sono strepitosi nel momento

in cui sono musei d'arte contemporanea. Quelli che conservano reperti archeologici hanno un'impostazione europea, pensiamo al Metropolitan. Quando facciamo questi discorsi dobbiamo quindi agganciarci di tanto in tanto al nostro retroterra, alle nostre problematiche. Sono perfettamente d'accordo su come ancora oggi non si sappia esporre i materiali archeologici però c'è un patrimonio da gestire che non è la zavorra di altre nazioni, piacevole e invidiata. La nostra portata culturale, la nostra difficoltà di essere al passo con tante innovazioni e sperimentazioni dal punto di vista museografico e museologico si lega anche a questo patrimonio. Dobbiamo porci il problema di come gestire il nostro patrimonio, non di come si pongono il problema nazioni che di materiale archeologico non hanno nulla o veramente molto poco. Dobbiamo agganciarci un po' di più a problematiche nostre per essere portatori d'idee nostre in quello che allora si diventa un bacino di scambio. Non dobbiamo inseguire le portate culturali d'altre nazioni, dobbiamo elaborare una nostra portata culturale da mettere a confronto con le altre nazioni che spesso c'invidiano per il patrimonio artistico e archeologico.

4° intervento del pubblico: Mi chiedo quanto lo staff delle Muse classiche è ancora adeguato per il XX, XXI secolo? Probabilmente la gestione delle emozioni, la selezione che fa la memoria, tutte le cautele per il maneggio di queste categorie toccano il limite nel momento in cui si vanno a fare queste grandi rappresentazioni, queste grandi biografie nazionali. Perché i musei del Novecento sono tali, vorrei capire qual è la musa preposta alla moralità dei musei. In campo storiografico ciò che garantisce un rigore di approccio rappresentativo è la convivenza di più memorie e l'unicità di una storia che contiene più punti di vista. La disciplina museale nel momento in cui le mette in scena, cerca l'emozione, la ragione, lo stimolo attraverso categorie tradizionali, probabilmente tocca un limite di contemporaneità che non ha meccanismi per sorvegliare bene queste operazioni. La musa che dice "buono-non buono" non so più chi sia. Se dobbiamo usare ancora il valore dell'emozione, del nobile, dell'alto e del bello forse la casa delle muse del Novecento più bello, più appetibile per ragazzi giovani che si spaventano di fronte al trauma diventa forse la casa di Flavio Briatore perché contiene tutti i valori per cui vale la pena sacrificarsi e raggiungere uno status significativo. La disciplina, il mestiere della rappresentazione museale ha qualche proposta, qualche suggerimento per maneggiare il Novecento in questa direzione?

Daniela Picchi. Bisogna dire che i musei non siamo noi a gestirli, nel senso che se consideriamo i musei come templi della memoria lo sono anche per la memoria contemporanea pur essendo dei musei di arte antica e archeologici. Nel museo è importante l'allestimento e come si sceglie di presentare il materiale. Ma in un museo sono tanti i protagonisti: c'è il direttore, il curatore, c'è chi cura l'allestimento ma la parte fondamentale la fa il visitatore. I musei che hanno modo di aggiornarsi ogni cento anni più o meno, sono lo specchio di come è cambiata la società nel frattempo, è ovvio che sono un poco arretrati rispetto ad un'evoluzione così veloce come quella che stiamo vivendo. Però l'evoluzione veloce è testimoniata dai musei che creano disagio, che hanno sonorità violente, colori forti, esperienze scioccanti. Questi musei sono più contemporanei della storia che raccontano. Questi sono i meccanismi dell'informazione contemporanea, che è rapida, veloce scioccante che deve rimanere impressa più per shock, per grandezza e per stravaganza che non per contenuti quindi questi sono dei perfetti musei della contemporaneità. Un altro discorso è se questa contemporaneità non ci piace: è scioccante? Non sono per caso scioccanti i telegiornali che vediamo tutte le sere? Pensate una cosa banale: anche i cambiamenti climatici sono sempre tifoni, trombe d'aria: è tutta un'esasperazione! Questi musei che

creano disagio sono però lo specchio della nostra contemporaneità. Bisogna che ci mettiamo d'accordo: non ci piacciono i musei di stampo ottocentesco-novecentesco perché sono vecchi, polverosi; ci creano disagio i musei di creazione novecentesca o contemporanei ma questo vuol dire che ognuno di noi vive il museo in maniera diversa e ognuno di noi si aspetta dal museo qualcosa di diverso e non ci sarà mai nessun museo che soddisfi pienamente le nostre aspettative, siamo noi che diamo una parte di vita al museo. Il museo senza visitatori non esiste. La museologia pura è una cosa, la museologia applicata all'operatività è un'altra cosa ancora. Vediamo di far convergere le due cose entro un'unica strada altrimenti si parleranno linguaggi distinti e non si riuscirà a migliorare l'allestimento espositivo e gli archeologi continueranno a mettere in fila una serie di frammenti senza capire che questi suscitano reazioni nello specialista e dall'altro lato si parlerà di simboli, di scritture, di esperienze che però non hanno una ricaduta nel pratico. Questo per fare un bagaglio delle cose di entrambe le discipline che tendono a separarsi, non solo teoria ma anche pratica. A Bologna abbiamo un esempio illustre: l'Istituto delle Scienze, fondato nel 1711, dove il museo nasce per compensare il sapere teorico. Continuiamo a farlo parlando di museologia e museografia. Abbiamo quest'esempio strepitoso, bisogna solo adattarlo ai tempi.

Gabriella Bartoli. Possiamo scegliere il museo apollineo, se vogliamo uscire sereni, o possiamo scegliere il museo dionisiaco se vogliamo accettare di uscire a frantumi. L'apollineo e il dionisiaco sono aspetti di un'unica realtà che è la realtà della vita, fatta di nascita, morte, distruzione, oblio e tutto. È quello di cui stiamo discutendo adesso dicendo se quel museo ha senso o meno. Volevo sottolineare come nessuno esce da un museo archeologico, dove si vedono teste scolpite mozzate e gente scorticata, sconvolto perché non si crea il senso d'appartenenza, guardo solo dal punto di vista estetico mentre questi altri musei dicono come queste realtà ci appartengono ancora quindi è chiaro che veniamo fuori in frantumi. Forse l'errore che si fa è che questi musei non ti danno il tempo della ricomposizione, della catarsi, della possibilità della riflessione per costruire qualcosa che ci fa crescere. La trasformazione rimane solo a livello di emozione. Vorrei da questi musei qualcosa in più ma essi sono comunque importanti.

Alba Trombini. Penso che sia molto importante alla fine dell'esperienza emotiva del museo avere un momento per riflettere. Questo potrebbe far uscire le persone meno sconvolte, meno annoiate e con qualcosa in più. Sulla musa da invocare... non lo so, chiederemo agli esperti.

Programma del Corso

Sessione mattutina

Laura Carlini

Responsabile Settore Musei, Istituto Beni Culturali dell'Emilia Romagna
APERTURA DEI LAVORI

Claudio Widmann

Docente di Teoria del Simbolismo Scuola Superiore Psicoterapia Bionomica, Cagliari
MUSE E PSYCHE

Alba Trombini

Consulente scientifico e Docente di Educazione museale, Ravenna
UN CONNUBIO FELICE

Duccio Demetrio

Saggista e Docente di Filosofia dell'Educazione Università degli Studi Bicocca, Milano
LE RAGIONI DELLA MEMORIA

Coordina Pier Domenico Laghi

Dirigente Settore Cultura, Provincia di Ravenna

Sessione pomeridiana

Daniele Serafini

Responsabile Servizio Musei e Attività espositive, Comune di Lugo
ICONE DEL MOLTEPLICE

Gabriella Bartoli

Docente di Psicologia delle arti, della creatività e dell'esperienza estetica Università degli Studi Roma 3
ARTE CLASSICA VS ARTE CONTEMPORANEA

Daniela Picchi

Consulente egittologo Museo Archeologico, Bologna
UN INARRESTABILE FIUME IN PIENA

Dibattito e conclusioni

Coordina Alba Trombini

Consulente scientifico Corso "Muse e Psiche"



*Berlino, Museo Ebraico
Corte
(foto 1)*



*Berlino, Museo Ebraico
Scala monumentale
(foto 2)*



*Roma, Musei Vaticani
(foto 3)*

*Berlino, Pergamon Museum
(foto 4)*





*Budapest, The House of Terror
Atrio
(foto 5)*



*Budapest, The House of Terror
Ricostruzione dei dossier
della Polizia Segreta Comunista
(foto 6)*



Salvador Dalí
Mercato di schiavi con il busto
invisibile di Voltaire
1940
(foto 7)



Antonio Cioci
Il cavalletto del pittore
1775-1780 c.
(foto 8)



*Tiziano Vecellio
Ritratto di Filippo Archinto
1558
(foto 9)*



*René Magritte
Questo è un pezzo di formaggio
1963 o 1964
(foto 10)*



Bologna, Museo Archeologico
Amuleto in faïence
raffigurante un occhio udjat
(foto 11)



Bologna, Museo Archeologico
Rovescio della medaglia
dedicata a Leon Battista Alberti
(foto 12)



Antipoda di Gian Battista Vico,
Principi di scienza nuova
1744
(foto 13)

Finito di stampare nell'ottobre 2006
Tipografia Moderna, Ravenna