

Giuseppe Di Giacomo

Lo statuto paradossale del museo tra globalizzazione e apertura all'alterità

Il museo non è soltanto un luogo dove si conservano opere e oggetti: in un mondo sempre più dominato dall'ovvietà del dato, esso è diventato un luogo nel quale è ancora possibile provare un sentimento di meraviglia, quella meraviglia che solo l'opera d'arte è in grado di comunicarci nel momento in cui ci mostra la possibilità del possibile. Ciò è dovuto al fatto che, a ben vedere, il museo è un luogo simbolico – in quanto, come suggerisce lo stesso termine *sym-bolon*, contiene e fa vivere gli opposti: esso è passato e insieme futuro, tradizione e insieme innovazione – e, come tale, ha a che fare in particolare con la memoria. Il termine “museo” rimanda, infatti, alle Muse e alla loro madre Mnemosyne che, in quanto sorella di Chronos, dio del tempo, riassume quel presente, quel futuro e quel passato che costituiscono l'universo temporale del museo: le cose che *oggi* conserviamo per il *domani* con la memoria rivolta a *ieri*. Non solo, ma questo significa che, in un vero museo, inteso appunto come luogo della memoria, convivono necessariamente temporalità ed eternità, dove eternità è la compresenza di passato-presente-futuro, mentre la temporalità è in particolare quella di cui fa esperienza il *flâneur*, la figura contemplativa – descritta da Charles Baudelaire – che si aggira senza meta nella metropoli.

In questa prospettiva, il patrimonio storico custodito in ogni museo è l'eredità dell'avvenire di un popolo; in tal senso, il museo deve essere inteso come “passaggio” tra una dimensione passata e un'apertura sul futuro. Non solo, ma nel museo moderno e in quello d'arte contemporanea l'opera d'arte non ha più alcuna finalità pratica, nessuna funzione; ciò significa che un tale museo diventa lo spazio di una “finalità senza scopo” (proprio in senso kantiano): di qui, come è stato messo in

evidenza,¹ il legame tra autonomia dell'arte, autonomia del giudizio estetico e autonomia dello spazio espositivo. E tuttavia il museo, pur essendo un luogo espositivo, privo di ogni funzione culturale, diventa il luogo di una dimensione "auratica", che proprio la dimensione espositiva sembrerebbe impedire. Così, è precisamente la sua autonomia che permette al museo di coniugare il valore espositivo con quello appunto culturale. È quanto ritroviamo esemplarmente, nella forma di un vero e proprio cortocircuito tra "contenuto" e "contenitore", nel caso del Guggenheim di Bilbao, a opera di Frank Gehry: in questo caso, ciò che si va a visitare è il luogo stesso, con la conseguenza che è il contenitore a diventare auratico. In tal senso, sempre più il museo si offre non tanto, o non solo, come contenitore di opere d'arte ma, più radicalmente, come effettivo "soggetto" della produzione artistica. Del resto, è stato scritto,

Il museo preferisce oggi esibire prima di tutto se stesso, [...] entra in qualche modo in competizione diretta con l'opera d'arte facendosi opera d'arte esso stesso,

affermandosi così come "monumento".² Tutto ciò sottolinea l'indubbio ruolo dell'architettura nel museo d'arte contemporanea.

Nello stesso tempo, è altrettanto indubbio che oggi proprio gli spazi "transitori" – come gli aeroporti, le metropolitane, le stazioni – tendono ad assumere una vera centralità nell'esposizione artistica: si tratta di "non-luoghi" che hanno la funzione di offrirsi a quella che Walter Benjamin ha definito una "ricezione distratta", grazie alla quale "la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte".³ Nell'epoca della globalizzazione, il museo non ha rinunciato a porsi come spazio di azione e

¹ Cfr. F. FERRARI, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione museale*, Roma, Luca Sossella Editore, 2004.

² Cfr. F. PURINI, in *I musei dell'iperconsumo*, in P. CIORRA - S. SUMA (eds.), *I Musei dell'iperconsumo*, Atti del Convegno internazionale a cura di F. Purini, Triennale di Milano – Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2003, pp. 13-5.

³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 44.

di dialogo; al contrario, il museo contemporaneo, se vuole farsi orizzonte di produzione di senso, deve diventare un luogo di presenza reale, come tale produttiva di alterità. È a questa condizione che il museo può evitare di configurarsi come strumento di derealizzazione del mondo – vicino in questo al “delitto perfetto” profetizzato da Jean Baudrillard –, offrendosi invece come generatore di esperienze. In questa prospettiva, il museo dell’era globale deve mostrarsi capace di recepire le invenzioni degli artisti, elaborando interpretazioni di mondi possibili. Ed è proprio una tale dimensione critica che fa dei musei d’arte contemporanea lo spazio di una ricerca da ricominciare sempre e di nuovo. Un tale museo annulla, allora, la distinzione tra lo spazio della conservazione, o della memoria, e quello della produzione artistica, superando così una visione cronologica e progressiva della storia in nome di quella dimensione anacronica che fa sì che ogni vera opera d’arte manifesti una compresenza di passato-presente-futuro, pur rimanendo – s’è detto – all’interno della storia.

È questo a spiegare il fatto che ogni vero spazio espositivo è sempre appunto anacronico nella sua assoluta contemporaneità. Del resto l’esposizione, oltre a essere un modo di interpretare gli oggetti che in essa sono contenuti, si presenta anche come un’opera da interpretare; il pubblico, infatti, non entra in rapporto solo con i singoli oggetti ma anche con la loro composizione in un certo insieme, che è significante in quanto tale. È come se nel museo qualcosa d’“altro” dovesse diventare visibile, esattamente come accade per l’opera d’arte, che è tale quando, al di là di ciò che di essa è appunto visibile, è portato a visibilità il non-visibile (come afferma, in modo esemplare, Paul Klee). Non a caso, c’è una divisione all’interno stesso del visibile: da un lato vi sono cose, oggetti utili e per ciò stesso visibili, dall’altro oggetti che non hanno utilità e che, in quanto tali, fanno vedere – al di là del dato – quell’invisibile che ci sorprende sempre e di nuovo.

In particolare, è Krzysztof Pomian⁴ a sostenere che tutte le società umane operano una distinzione tra il visibile e l’invisibile, e tale distinzione è sempre mobile. Ora, il museo non è né

⁴ K. POMIAN, *Dalle sacre reliquie all’arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 11.