

Concetti Chiave di Museologia

Concetti Chiave di Museologia

A cura di André Desvallées
and François Mairesse


ARMAND COLIN


INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

In collaborazione con:
Musée Royal de Mariemont
www.musee-mariemont.be



Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna
www.ibc.regione.emilia-romagna.it



e in collaborazione con ICOM International Committee for Museology



Foto in copertina:

- © 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier
- © National Heritage Board, Singapore
- © Auckland Museum
- © Ningbo Museum

© Armand Colin, 2010
ISBN: 978-2-200-25398-1

COMITATO EDITORIALE

François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin Schärer, Raymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon

Con la partecipazione di:

Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marilia Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernandez Hernandez, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Monica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko e coloro che hanno partecipato attivamente al Simposio dell'ICOFOM dedicato a questo tema, nel 2009, o hanno riletto questo documento.

Tradotto dal francese da: Silvia Caldarini Mazzucchelli, Laura De Caro, Fiorenza Grasso, Consuelo Lollobrigida, Marta Mascardi, Marta Pennacchi, Valeria Pica, Cecilia Sodano, M. Cristina Vannini

Impaginato da: Maria Elena Tosi

Revisione a cura di: M. Cristina Vannini e Daniele Jalla

PREMESSA ALL'EDIZIONE ITALIANA

L'impegno collettivo di un nutrito gruppo di componenti la Commissione Museologia ha portato a un risultato importante per il confronto teorico in campo museale in Italia che vede la luce in occasione della 24^a Conferenza generale dell'ICOM di Milano 2016: la traduzione dei *Concepts clés de muséologie*, a cura di André Desvallées e François Mairesse, apparsi nel 2009 e da allora pubblicati in una decina di lingue.

Sintesi del *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, apparso nel 2011, questi *Concetti chiave della museologia* portano a conoscenza del pubblico italiano che non li ha già letti nella versione originale o in quella inglese, l'esito di un ventennale lavoro di confronto e discussione che, sebbene abbia coinvolto solo specialisti di ambito francofono, rende conto del dibattito internazionale che, all'interno dell'ICOFOM, si è sviluppato dalla sua nascita in poi con la partecipazione dell'insieme delle scuole e dei punti di vista sulla museologia e la museografia in ambito mondiale.

Tranne alcuni lemmi usati ancora molto raramente in Italia o che hanno richiesto un'esplicita conversione, la maggior parte delle voci contenute in questo libretto corrisponde a termini ampiamente in uso nel dibattito museologico e museografico italiano. Ad esso apporta però un punto di vista e un livello di riflessione che non fa parte, se non marginalmente, della nostra tradizione da almeno tre punti di vista in particolare.

In primo luogo si focalizza sull'ambito 'museale', assunto come un 'campo' distinto da quello del patrimonio culturale che ha costituito

PREMESSA

invece l'orizzonte di riferimento storicamente primario in Italia; in secondo luogo non è la proiezione museale di una visione disciplinare particolare, ma assume come orizzonte la museologia intesa come “filosofia del museale”; e infine il valore giuridico e normativo dei termini, che ha influenzato in profondità il confronto in Italia, passa in secondo piano rispetto a una valutazione del loro senso nella teoria e nella pratica museali.

Nei *Concetti chiave* non si trova, in altri termini, il termine bene culturale, ma quello di oggetto museale; tutela e valorizzazione sono assenti, sostituiti da conservazione comunicazione; le accezioni di museologia e museografia, sono indipendenti e lontane da quelle che caratterizzano la definizione delle rispettive classi di insegnamento in Italia.

Ne deriva uno stimolo a riflettere, confrontandoci con categorie di pensiero diverse dalla nostra, su un vasto insieme di questioni, senza necessariamente assumere i punti di vista proposti, ma accettando senza riserve il modo e il livello con cui essi sono posti.

Il confronto che ci ha visti impegnati in questi ultimi anni attorno alla questione del rapporto fra musei e paesaggi, le innovazioni profonde che ha introdotto la Convenzione di Faro, alcune specificità della tradizione museale e museologica italiana, inducono a pensare che, pur recenti, questi *Concetti chiave*, possano essere integrati, corretti, aggiornati. Partendo da essi, analizzandoli, discutendoli in quella nuova stagione che in Italia si è aperta con la riforma dei musei statali da un lato e che crediamo si possa aprire dagli esiti della Conferenza generale di Milano 2016.

Daniele Jalla
Presidente ICOM Italia¹

1 Presidente dell'ICOM Italia dal 2014 al 2016

**IN MEMORIAM
DI ZBYNĚK STRÁNSKÝ
E DI VINOS SOFKA**

Due giganti dell'ICOFOM

François Mairesse*

ICOFOM ha perso due giganti nello spazio di meno di un mese. Il 21 gennaio 2016 si è spento Zbyněk Stránský; il 9 febbraio è stato Vínos Sofka a raggiungere il mondo della memoria. Le due personalità più importanti che il nostro comitato abbia conosciuto. Sono in molti fra noi ad averli incontrati e apprezzati. Due giganti della museologia che hanno donato probabilmente la parte più importante della loro vita al servizio di questa disciplina. Credevano nella necessità di una migliore conoscenza della relazione specifica fra l'uomo e la realtà che si manifesta nella nostra epoca attraverso la costituzione e lo sviluppo dei musei. La museologia si è sviluppata enormemente grazie al loro contributo. Siamo estremamente tristi ma, nello stesso tempo, riconoscenti per il loro sommo contributo. Speriamo di poterci mostrare degni della loro eredità.

Zbyněk Z. Stránský è una delle figure più eccezionali del mondo della museologia, il suo nome è stato strettamente associato alla emersione di questa come disciplina accademica. Nato nel 1926 nella Repubblica Ceca, iniziò a lavorare dal 1962 nel museo moravo, a Brno, e successivamente presso l'Università Purkyně (ora Mazaryk) di Brno, dove ha essenzialmente trascorso la sua carriera professionale. È soprattutto lui che, seguendo l'iniziativa di Jan Jelinek, Presidente dell'ICOM e direttore del Museo Anthropos di Brno, fondò una sezione di museo-

logia all'Università Purkyně. L'irradiazione della museologia, a partire da Brno, sarà considerevole. Stránský figura fra i primi componenti del Comitato per la museologia dell'ICOM – l'ICOFOM – fondato nel 1977 di cui diventa uno dei membri più influenti. La fama internazionale di Brno si accresce ancora a seguito dell'apertura, nel 1987, della scuola estiva internazionale di museologia (ISSOM), in collaborazione con l'UNESCO, che attira in città museologi provenienti da tutto il mondo.

Il ruolo di Zbyněk Z. Stránský per lo sviluppo della museologia è considerevole, una grande parte della sua attività sono state dirette dalla volontà d'inserire questa disciplina all'interno degli insegnamenti accademici e quindi, nel contesto in cui si trovavano i paesi dell'Est in quel periodo, a fornirgli uno statuto scientifico. È in questa prospettiva che la sua riflessione sulla museologia si approfondisce, “scienza in formazione”, il cui oggetto non può solo essere la museologia stessa, fenomeno storicamente datato, un atteggiamento specifico dell'uomo alla realtà che porta alla costituzione di varie forme di istituzioni nel corso dei secoli. Stránský, durante la sua carriera, tentò di definire molti concetti fra cui la musealizzazione e la musealità, per permettere di comprendere meglio le caratteristiche molto particolari delle attività del museo come forma attraverso cui l'uomo affronta la realtà. Attraverso ICOFOM e i suoi insegnamenti, come attraverso i suoi numerosi articoli, la sua influenza ha marcato molte generazioni di museologi tanto dell'Europa dell'Est, quanto della Germania, Austria, dei Paesi Bassi, della Francia ed anche di molti paesi dell'America Latina. Nel novembre del 2015, presso l'Università di Rio de Janeiro, era stato organizzato un colloquio per rendere omaggio alla sua opera.

Vinos Sofka è stato per molti membri di ICOFOM una sorta di padre museologo. Una di quelle personalità che siamo orgogliosi di aver conosciuto e che amiamo sinceramente per le sue qualità umane. Non lo possiamo ricordare senza pensare delle sue immense qualità, e contemporaneamente alle sue straordinarie abilità di organizzatore e pensatore. ICOFOM ha senza dubbio conosciuto le sue ore più epiche quando Sofka è succeduto a Jan Jelinek come presidente. Non possiamo immaginare come sarebbe stato il nostro Comitato senza la

sua presidenza, dal 1982 al 1989, caratterizzata da uno spirito audace, dinamico e intenso. Audace perché ci ha fatto prendere in considerazione, alla soglia degli anni Ottanta, un approccio molto particolare per riuscire a riunire le visioni a volte anche antagoniste della museologia praticata nei paesi dell'Est e quella allora presente all'Ovest. Dinamica e intensa perché Vinos Sofka è riuscito a realizzare questa sintesi; personaggio particolarmente carismatico, esigente e al tempo stesso molto generoso. A lui si deve la politica di pubblicazione dell'ICOFOM: i *Museological Working Papers*, diventati in seguito le *ICOFOM Study Series*. Uomo capace di raccogliere consenso, ha sviluppato un approccio molto particolare per raccogliere i diversi modi di pensare i musei e la museologia in tutto il mondo, per apprezzarla, per discuterla, per cercare di sintetizzarla. Nato anch'egli in Repubblica Ceca nel 1929 (allora Cecoslovacchia), ha lavorato a Brno fino al 1956 quando Jan Jelinek (Direttore dell'ICOM, ceco anch'egli) gli chiese di dirigere il centro di formazione di museologia che stava organizzando a Brno. Gli esiti della Primavera di Praga (1968) spinsero Sofka all'esilio in Svezia dove proseguì la carriera di museologo (ricevette il titolo di Dottore Honoris Causa dall'Università di Uppsala nel 1991). Membro fondatore dell'ICOFOM, ebbe un ruolo determinante nello sviluppo del comitato. Poco tempo dopo la caduta del regime comunista, Sofka sviluppò un programma per utilizzare il patrimonio in una prospettiva di comprensione e di allentamento delle tensioni (dall'oppressione alla democrazia) che fu approvato dall'UNESCO. Divenne membro onorario dell'ICOM nel 2007. Con Suzanne Nash che incontrò in ICOM (è stata una delle responsabili del Centro di documentazione) ha formato una coppia molto unita e totalmente dedicata alla museologia. Fino a un'età molto avanzata, Sofka ha partecipato a tutte le riunioni del Comitato, sostenendo con benevola attenzione le generazioni più giovani.

Tutti i membri del Comitato che hanno conosciuto questi giganti si ricorderanno sempre le loro personalità straordinarie. I loro scritti e le loro attività rimangono ed è ricercando di sviluppare la museologia che potremo onorarli meglio.

* Presidente ICOFOM dal 2013-2016

PROLOGO

Lo sviluppo di standard professionali è uno dei principali obiettivi dell'ICOM, in particolare per quanto concerne l'avanzamento della conoscenza, la sua comunicazione e condivisione nell'insieme della comunità museale, inclusi coloro che intendono sviluppare politiche in relazione al lavoro di quest'ultima, i responsabili dei suoi aspetti legali e sociali e tutti coloro che vi partecipano, da vicino o da lontano e ne beneficiano. Lanciata nel 1993, sotto la supervisione di André Desvallées, dal 2005, con la collaborazione di François Mairesse, il "*Dictionnaire de muséologie*" è un'opera monumentale, esito di anni di ricerca, di interrogativi, analisi, revisioni e dibattiti in seno al Comitato internazionale per la Museologia dell'ICOM (ICOFOM), che si dedica in particolare allo sviluppo della nostra comprensione della pratica e della teoria museale e del lavoro che si svolge quotidianamente in queste istituzioni.

Il ruolo, lo sviluppo e la gestione dei musei è enormemente evoluto nel corso dei due ultimi decenni. Le istituzioni museali si sono risolutamente orientate ai visitatori e molti tra i grandi musei adottano sempre più spesso modelli aziendali di gestione delle loro attività quotidiane. La professione museale e il suo ambiente sono ineluttabilmente evoluti. Paesi come la Cina hanno conosciuto una crescita senza precedenti del fenomeno museale, ma questi sviluppi sono altrettanto importanti a livelli molto più localizzati come, ad esempio nei piccoli Stati insulari in via di sviluppo (SIDS). Questi appassionanti cambiamenti determinano un aumento delle divergenze crescenti tra le culture quanto a specificità del lavoro e della formazione museale. In

questo contesto, gli strumenti di riferimento per i professionisti museali e per gli studenti di museologia si rivelano essenziali. La pubblicazione promossa da ICOM e dall'UNESCO: *Running a museum: a practical handbook*, è un manuale di base della pratica museale, questo *Dictionnaire de muséologie* dovrebbe essere visto come un suo pendant che offre una prospettiva complementare sulla teoria dei musei.

Se il ritmo quotidiano impedisce di fermarsi e di pensare ai suoi fondamenti, vi è un bisogno crescente presso i professionisti museali a tutti i livelli, di dare risposte chiare e comprensibili a coloro che si interrogano sull'importanza dei musei per i cittadini e sul loro ruolo nella società. Il lavoro essenziale dell'ICOFOM, integrato nel Dizionario, offre così una riflessione pertinente e strutturata sull'insieme dei concetti di base che sottostanno al nostro lavoro quotidiano. Nonostante il *Dictionnaire* valorizzi, per ragioni di coerenza linguistica, soprattutto una visione francofona della museologia, la terminologia che esso sintetizza è compresa e utilizzata dai museologi di molte culture. Questa pubblicazione, non esaustiva, raccoglie decenni di sviluppo della conoscenza in un'indagine sistematica dell'epistemologia e dell'etimologia del museo e offre una presentazione approfondita dei principali concetti della museologia contemporanea, con una visione elegantemente pragmatica tanto delle molteplici ridondanze storiche quanto delle controversie più recenti partecipate dello sviluppo della professione. Il Comitato dell'ICOFOM, i curatori del dizionario e i suoi autori hanno affrontato con sensibilità, rigore, perspicacia ed equilibrio questo lavoro di "definizione" e di spiegazione dell'istituzione e della sua pratica.

"Anteprima" del dizionario enciclopedico² nella sua versione integrale, questa piccola opera è stata realizzata per avvicinare un pubblico più vasto possibile presentando la storia e il senso attuale, l'evoluzione e le trasformazioni dei vari termini che compongono il nostro linguaggio museale. In accordo con lo spirito dell'ICOM volto a promuovere le diversità assicurandone, contemporaneamente,

2 André Desvallées, François Mairesse, (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

la coesione, questa pubblicazione – come il *Codice etico per i musei dell'ICOM* – stimolerà un vasto dibattito e nuove collaborazioni in vista del suo aggiornamento e della sua revisione, piuttosto che essere dimenticato su uno scaffale in biblioteca. La XXII Conferenza Generale a Shanghai Cina, è il luogo adeguato per il debutto di questa opera di riferimento per la museologia. L'incontro dei professionisti dei musei di tutte le nazionalità costituisce precisamente il tipo di occasione che fa nascere nuovi standard e strumenti di riferimento come questo, sia per le generazioni presenti sia per quelle future.

Alissandra Cummins
Presidente³

Consiglio internazionale dei musei (ICOM)

3 Presidente dell'ICOM dal 2004 al 2010.

PREFAZIONE

Dalle sue origini nel 1977, seguendo il filo del pensiero dell'ICOM, ICOFOM si è dato come principale scopo trasformare la museologia in una disciplina scientifica e accademica, destinata allo sviluppo dei musei e della professione museale attraverso la ricerca, lo studio e la diffusione delle principali correnti del pensiero museologico.

È così che all'interno dell'ICOFOM si è costituito un gruppo di lavoro multidisciplinare che si è concentrato sull'analisi critica della terminologia museale, focalizzando le sue riflessioni sui concetti fondamentali di questa disciplina. Per quasi venti anni, questo "gruppo del *Thesaurus*" ha realizzato un eccellente lavoro scientifico di ricerca e di sintesi.

Nella convinzione dell'importanza di offrire al pubblico un repertorio di termini museali che costituissero un vero punto di riferimento, si decise – con l'appoggio del Consiglio Internazionale dei Musei – di fare conoscere questa pubblicazione in occasione della Conferenza Generale dell'ICOM di Shanghai, nel novembre 2010, presentando una versione ridotta di ventuno articoli come "anteprima" della pubblicazione del *Dictionnaire de muséologie*. Vorrei qui sottolineare che questa pubblicazione, fase introduttiva di un'opera ben più vasta, non vuole essere esaustiva, ma deve permettere al lettore di distinguere i differenti concetti presenti in ogni termine, di scoprire le nuove connotazioni e i loro collegamenti all'interno dell'intero settore museale.

Il Dr. Vinos Sofka non avrà lavorato invano con il suo sforzo, nelle fasi iniziali dell'ICOFOM, di trasformare il Comitato internazionale

PREFAZIONE

in una tribuna di riflessione e dibattito sulla teoria della museologia capace di riflettere sulle proprie basi. Così la produzione intellettuale permanente dei componenti dell'ICOFOM, anche ai nostri giorni, è raccolta nelle pubblicazioni annuali: le *ICOFOM Study Series (ISS)* che, per più di trent'anni, hanno arricchito il corpus teorico della museologia. La bibliografia internazionale che ne è derivata è unica e rappresenta un'immagine fedele dell'evoluzione del pensiero museologico mondiale.

La lettura degli articoli di questa pubblicazione fa emergere la necessità di rinnovare la riflessione sui fondamenti teorici della museologia con un approccio pluralistico e integrato, ancorato alla ricchezza concettuale di ogni parola. I termini presentati in questa pubblicazione costituiscono un chiaro esempio di come ha lavorato un gruppo di specialisti che ha saputo comprendere e valorizzare la struttura fondamentale del linguaggio, patrimonio culturale immateriale per eccellenza, e la portata concettuale della terminologia museologica che permette di apprezzare a che punto la teoria e la pratica museale siano indissolubilmente connesse. Con l'obiettivo di allontanarsi dai percorsi abituali, ogni autore ha introdotto le sue osservazioni là dove era necessario attirare l'attenzione su una caratteristica propria di un termine. Non si tratta di costruire ponti né di ricostruirli, ma di avvicinarsi ad altri concetti più precisi, alla ricerca di nuovi significati culturali che permettano di arricchire le basi teoriche di una disciplina vasta quanto la museologia, destinata ad affermare il ruolo del museo e dei suoi professionisti al mondo intero.

È un onore e una grande soddisfazione l'aver potuto assistere, come presidente dell'ICOFOM, al lancio – attraverso questa pubblicazione – di un'opera che costituirà certamente un punto di riferimento nella vasta bibliografia museale prodotta dai componenti dell'ICOFOM dei differenti paesi e discipline, tutti riuniti intorno a un ideale comune.

A tutti coloro che hanno contribuito con la loro generosa collaborazione alla realizzazione di queste due opere fondamentali, di cui siamo molto fieri, esprimo tutta la mia più sincera riconoscenza:

– all'ICOM, la nostra organizzazione di riferimento, per aver compreso – grazie alla sensibilità del suo Direttore Generale Julien

Anfruns – l’importanza di un progetto iniziato da così tanto tempo e che vedrà la sua realizzazione grazie al suo intervento;

- ad André Desvallées, autore, animatore e continuatore d’un progetto che ha acquisito un’importanza inaspettata quanto meritata;

- a François Mairesse che ha iniziato il suo percorso all’interno dell’ICOFOM in gioventù apportando il suo talento di ricercatore e di lavoratore, coordinando allo stesso tempo il gruppo di lavoro sul *Thesaurus* e che, con André Desvallées, ha preparato sia l’edizione di questa pubblicazione e quella del *Dictionnaire de muséologie*;

- agli autori di tutti articoli, esperti di museologia internazionalmente riconosciuti nelle loro rispettive discipline;

- e infine alle nostre tre traduttrici il cui lavoro è stato anche scientifico nel passaggio dal francese di termini specialistici la cui equivalenza non era del tutto evidente né in inglese, né in spagnolo, né in cinese.

A tutti coloro che hanno contribuito, ciascuno a suo modo, a concretizzare un sogno che ha cominciato a diventare realtà, la mia più sincera gratitudine.

Nelly Decarolis
 Presidente⁴
 ICOFOM

4 Presidente dell’ICOFOM dal 2007 al 2010.

INTRODUZIONE

Cos'è un museo? Come definire una collezione? Cos'è un'istituzione? Cosa si racchiude nel termine "patrimonio"? I professionisti dei musei hanno necessariamente elaborato, in funzione della loro conoscenza e delle loro esperienze, alcune risposte a queste domande centrali per la loro attività. Bisogna tornarci su? Pensiamo di sì. Il lavoro museale consiste in un va-e-vieni fra la pratica e la teoria, quest'ultima regolarmente sacrificata alle mille sollecitazioni che provengono dal lavoro quotidiano. Nondimeno, la riflessione costituisce un esercizio stimolante e fondamentale per lo sviluppo personale e per quello del mondo dei musei.

Lo scopo dell'ICOM, a livello internazionale, e quello delle associazioni dei musei nazionali o regionali, è sviluppare standard, attraverso incontri fra professionisti, e migliorare la qualità della riflessione e dei servizi che il mondo museale rende alla società. Più di una trentina di Comitati internazionali conducono così, ognuno nel proprio settore, questa riflessione collettiva di cui sono testimonianza eccezionali pubblicazioni. Ma come si articola questo insieme così ricco di riflessioni sulla conservazione, le nuove tecnologie, l'educazione, le dimore storiche, la gestione, le professioni ecc.?

Come si organizza il settore dei musei o, in modo più generale, come si organizza quello che si può definire il campo museale? È su questo tipo di domande che, dalla sua creazione nel 1977, lavora Comitato di museologia dell'ICOM (ICOFOM), soprattutto attraverso

le sue pubblicazioni (ICOFOM *Study Series*⁵) che tentano di censire e sintetizzare le diverse opinioni in materia di museologia. È in questo contesto che nel 1993 il progetto di raccogliere un elenco di *Concepts clés de muséologie*, sotto il coordinamento di André Desvallées è stato lanciato da Martin R. Schärer, allora presidente dell'ICOFOM. A lui si sono aggiunti otto anni più tardi Norma Rusconi (sfortunatamente scomparsa nel 2007)⁶ e François Mairesse. Nel corso degli anni, intorno a questo progetto si è raccolto un consenso per tentare di presentare, in una ventina di termini, un panorama del paesaggio così variegato offerto dal campo museale. Questo lavoro di riflessione ha conosciuto una certa accelerazione negli ultimi anni. Più versioni preliminari degli articoli sono state redatte (all'interno degli ISS e nella rivista "*Publics et musées*", diventata "*Culture et musées*"). È il riassunto di ciascuno dei termini che viene qui proposto, presentando in sintesi differenti aspetti di ciascuno di questi concetti. Questi saranno sviluppati in modo nettamente più ampio, in articoli da dodici a trenta pagine ciascuno, nel *Dictionnaire de muséologie* in corso di pubblicazione⁷ che conterrà un elenco di circa 400 termini.

Questo lavoro si basa su una visione internazionale dei musei, alimentata nei numerosi scambi all'interno dell'ICOFOM. Per ragioni di coerenza linguistica, gli autori provengono tutti da paesi francofoni: Belgio, Canada, Francia, Svizzera. Si tratta di: Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit e Martin R. Schärer. Una prima versione di questo lavoro è stata presentata e lungamente dibattuta durante il 32° simposio annuale dell'ICOFOM a Liegi e a Mariemont nel 2009. Due punti meritano di essere rapidamente discussi qui: la composizione del comitato di redazione e la scelta dei ventuno termini.

5 Disponibili al link <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>

6 La Prof. Norma Teresa Rusconi de Meyer è stata direttrice del Museu de História e Ciências Naturais, Bahia Blanca, Argentina, e componente attivo di ICOFOM e ICOFOM LAM. I suoi contributi si possono trovare nelle pubblicazioni di questi Comitati.

7 V. nota n. 1.

La scelta della lingua francese (o della francofonia museale) all'interno dell'ICOM

Perché abbiamo scelto un comitato composto quasi esclusivamente da francofoni? Molte ragioni, non solo pratiche spiegano questa scelta. Si sa che è un'utopia l'idea di un lavoro collettivo, internazionale e perfettamente armonioso fra coloro che non condividono una lingua comune (scientifica o no). I Comitati internazionali dell'ICOM conoscono bene questa situazione che, a rischio di una Babele, porta regolarmente a privilegiare una lingua – l'inglese, lingua franca mondiale. Necessariamente, la scelta di utilizzare il più piccolo comun denominatore è intesa a beneficio di coloro che conoscono la lingua perfettamente, spesso a detrimento di molti altri che hanno minore familiarità con la lingua di Shakespeare, costretti a presentare una versione caricaturale del loro pensiero. L'uso di una delle tre lingue dell'ICOM era inevitabile, ma quale scegliere? L'origine dei primi interventi, raccolti da André Desvallées (che ha lungamente lavorato a fianco di Georges Henri Rivière, primo direttore dell'ICOM) ha rapidamente portato a scegliere il francese, ma altri argomenti hanno giocato ugualmente a favore di questa scelta. Anche che se non in maniera perfetta, la maggior parte di coloro che hanno contribuito alla redazione dei testi possono leggere, se non tutte e tre, almeno due delle lingue dell'ICOM. Mentre si conosce la ricchezza del contributo anglo-americano nel campo museale, si deve sottolineare che la maggior parte dei loro autori – a prescindere da qualche nota eccezione come le figure emblematiche di Patrick Boylan o di Peter Danis – non leggono né lo spagnolo né il francese. La scelta del francese legata – speriamo – a una sufficiente conoscenza della letteratura estera permette di comprendere se non la totalità della produzione nel settore museale almeno alcuni dei suoi aspetti generalmente poco esplorati e pur tuttavia molto importanti nell'ICOM. D'altronde siamo ben a conoscenza dei limiti delle nostre ricerche e speriamo che questo lavoro possa ispirare altri gruppi di lavoro a presentare nella propria lingua (il tedesco o l'italiano, per esempio) un differente sguardo sul settore museale.

D'altra parte, un certo numero di conseguenze sono legate alla struttura del pensiero connesso alla scelta di una lingua – come dimostra un confronto fra le due definizioni di museo che l'ICOM ha adottato, una nel 1974 e la successiva nel 2007, la prima originariamente pensata in francese, la seconda in inglese. Siamo coscienti che quest'opera non sarebbe stata la stessa se fosse stata scritta in spagnolo, in inglese o in tedesco, sia per quanto riguarda la sua struttura sia nella scelta dei termini, sia, anche, per una determinata impostazione teorica! Non sorprende certo vedere che un gran numero di guide pratiche sui musei sia scritto in inglese (come testimonia l'eccellente manuale a cura di Patrick Boylan, *Running a museum: a practical handbook*)⁸ mentre questa tipologia è molto più rara in Francia o nei paesi dell'Est dove si privilegia molto più la forma di saggio per lo sviluppo del pensiero e della teoria. D'altra parte, sarebbe eccessivamente caricaturale distinguere nella letteratura museale un approccio pratico, strettamente anglo-americano, e un approccio teorico più connaturato al pensiero latino: il numero di saggi editi nel mondo anglosassone nel settore museale contraddice del tutto una simile visione delle cose. Non ci resta che ammettere, nondimeno, che un certo numero di differenze esistono e che conoscere e apprezzare la differenza è sempre arricchente. Noi abbiamo provato a renderne conto. È importante, infine, attraverso la scelta del francese, rendere un tributo alla memoria del fondamentale lavoro di teorizzazione che fu portato avanti per lungo tempo dai primi due direttori francesi dell'ICOM Geroges Henri Rivière e Hugues de Varine senza i quali gran parte del lavoro museale, sia nell'Europa continentale sia in America o in Africa, non potrebbe essere compreso. Una riflessione di fondo sul mondo museale non può non tenere conto della propria storia e come essa debba considerare le sue origini ancorate al secolo dei Lumi e la sua trasformazione (la sua istituzionalizzazione) a seguito della Rivoluzione francese, ma anche il lavoro teorico fondamentale che fu elaborato dall'altra parte del muro di Berlino a partire dagli anni

8 Boylan, P. (coord.). Patrick Boylan, *Running a museum: a practical handbook*. Paris: ICOM/Unesco, 2006.

Sessanta quando il mondo era ancora diviso in due blocchi antagonisti. Se lo scenario geopolitico si è completamente trasformato nell'ultimo quarto di secolo, è importante che il settore museale non dimentichi la sua storia – cosa assurda per uno strumento di trasmissione della cultura! Pertanto esiste il rischio di una memoria corta che potrebbe non prendere più in considerazione la storia dell'istituzione museale ma solo il modo di gestirla e di aumentare il numero di visitatori.

Una struttura in costante evoluzione

Fin dall'inizio, l'obiettivo degli autori non è stato realizzare un trattato “definitivo” sul mondo dei musei, un sistema teorico ideale, ma di affrontare la realtà. La formula relativamente modesta di una lista di ventuno termini è stata scelta per tentare di fornire una base alla riflessione continua sul campo museale. Il lettore non sarà sorpreso di trovare qui inclusi alcuni termini d'uso comune: museo, collezione, patrimonio, pubblico ecc. di cui speriamo possa scoprire un numero di significati o di riflessioni a lui meno familiari. Potrà essere sorprendente non trovarne altri, per esempio la parola “conservazione” che è ripresa nella trattazione del termine “preservazione”⁹. Sotto questo termine, al contrario, non abbiamo riproposto tutti i suoi sviluppi, come avrebbero invece fatto i colleghi del comitato della conservazione (ICOM CC) il cui lavoro va al di là degli scopi del nostro ambito. Certi altri termini, più teorici, potrebbero apparire a priori più esotici che pratici: museale, musealizzazione, museologia ecc. Il nostro obiettivo consiste nel presentare, in certo qual modo, la visione più aperta possibile di quanto può essere osservato nel mondo dei musei, fra cui un numero di esperienze più o meno abituali, suscettibili di influenzare considerevolmente, nel tempo, il divenire dei musei – com'è il caso del museo virtuale e dei *cyber-musei*.

Cominciamo con l'indicare i limiti del nostro lavoro: si tratta

⁹ Nella versione italiana il termine francese “préservation” (ingl. “Preservation”) è stato tradotto, come si vedrà, con “conservazione”. Si è qui voluto comunque mantenere la frase con il termine originale tradotto letteralmente, ndt.

di proporre una riflessione teorica e critica sul mondo dei musei in senso ampio – che va oltre i musei classici. Si può certamente partire dal termine museo per tentare di definirlo. Infatti, nella definizione dell'ICOM, si dice che il museo è un'istituzione al servizio della società e del suo sviluppo. Cosa significano questi due termini fondamentali? Ma soprattutto queste definizioni non forniscono una risposta immediata alla domanda: perché esistono i musei? È riconosciuto che il mondo dei musei è legato alla nozione di *patrimonio* ma è anche molto più vasto di questo. Come evocare questo contesto più ampio? Attraverso il concetto di *museale* (o di campo museale) che è il campo teorico che tratta di tali questioni, allo stesso modo in cui la politica è il campo della riflessione sulle politiche. L'interrogazione critica e teorica legate a questo campo museale è la museologia come il suo aspetto pratico è definito dalla museografia. Per ciascuno di questi termini spesso non esiste soltanto una, ma più definizioni che si modificano nel corso del tempo. Questi sono i differenti aspetti di ciascun termine che è riportato in questo lavoro.

Il mondo dei musei si è largamente evoluto nel tempo, tanto dal punto di vista delle sue funzioni, quanto della sua materialità e dei principali elementi sui cui si fonda il suo lavoro. Concretamente, il museo lavora con *oggetti* che formano *collezioni*. Il fattore umano è evidentemente fondamentale per comprendere il funzionamento del museo sia per quanto concerne il personale che lavora al suo interno – i suoi *professionisti*, e il loro rapporto con l'*etica* – sia il pubblico o i pubblici a cui il museo è destinato. Quali sono le funzioni dei musei? Si può descrivere la loro attività come un processo di musealizzazione e di visualizzazione. Più generalmente si parla di funzioni museali così come sono state descritte nell'evolversi del tempo. Ci siamo basati su uno dei modelli più conosciuti, elaborato alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso dalla Reinwardt Accademie di Amsterdam e che distingue tre funzioni: la *conservazione* [ndt. *préservation* nella versione originale francese] (che comprende l'acquisizione, la conservazione e la gestione delle collezioni), la *ricerca* e la *comunicazione*. Quest'ultima a sua volta comprende l'*educazione* e l'*esposizione*, le due funzioni senza dubbio più visibili di un museo. A questo proposito ci è sembrato che

la funzione educativa si sia sufficientemente sviluppata nel corso degli ultimi decenni e per ciò è stato aggiunto il termine *mediazione*. Una delle differenze maggiori che ci è apparsa in questi ultimi anni è il peso sempre più importante che è venuto a assumere il concetto di *gestione*, così che abbiamo ritenuto di trattarlo come una funzione museale, allo stesso modo, probabilmente dell'*architettura* di un museo, la cui importanza va a crescere e a stravolgere qualche volta l'equilibrio fra le altre funzioni.

Come definire il museo? Utilizzando gli aspetti concettuali (museo, patrimonio, istituzione, società, etica, museale) o quelli della riflessione teoretica e pratica (museologia e museografia) a seconda del suo modo di funzionamento (oggetti, collezioni, musealizzazione) o attraverso i suoi attori (professioni, pubblico) o attraverso le funzioni che svolge (conservazione, ricerca, comunicazione, educazione, esposizione, mediazione, gestione, architettura)? Sono moltissimi i punti di vista possibili che bisogna tenere in considerazione per tentare di comprendere meglio un fenomeno in continuo sviluppo le cui recenti evoluzioni non possono lasciare indifferenti!

Agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, il mondo dei musei ha conosciuto un'ondata di cambiamenti senza precedenti: per molto tempo i musei erano stati considerati luoghi elitari e riservati, mentre ora si proponevano in una sorta di "*coming out*", ostentando il gusto per le architetture spettacolari, le grandi esposizioni vistose e popolari e un certo modello di consumo all'interno del quale i musei volevano ritagliarsi un proprio spazio. La popolarità dei musei da allora non è diminuita, il loro numero è per lo meno raddoppiato nello spazio di poco più di una generazione e si annunciano sempre più sorprendenti progetti di nuove costruzioni – da Shanghai a Abu Dhabi – all'alba dei cambiamenti geopolitici che ci promette il futuro. Una generazione più tardi, in effetti, il campo museale è sempre in trasformazione: se *l'homo turisticus* sembra qualche volta aver rimpiazzato il visitatore come target principale del mercato museale, non dobbiamo smettere tuttavia di interrogarci sulle prospettive di quest'ultimo. Il mondo museale, come lo conosciamo, ha ancora un futuro? La civiltà materiale, cristallizzata nei musei, non sta anch'essa per conoscere

cambiamenti radicali?

Non pretendiamo di rispondere qui a tutti questi temi ma speriamo che chi ha a cuore il futuro dei musei o, in modo più pratico, il futuro della propria istituzione troverà in alcune di queste pagine qualche elemento suscettibile di arricchire le sue riflessioni.

François Mairesse e André Desvallées

NOTA ALLA TRADUZIONE IN ITALIANO

Devo ringraziare Cecilia Sodano, coordinatrice della Commissione Museologia dell'ICOM Italia, per aver accolto la mia proposta di creare un gruppo di lavoro che affrontasse la traduzione di questi concetti chiave della museologia internazionale in italiano.

Abbiamo suddiviso le ventuno voci tra le colleghe Silvia Caldarini Mazzucchelli, Laura De Caro, Fiorenza Grasso, Consuelo Lollobrigida, Marta Mascardi, Marta Pennacchi e Valeria Pica. Abbiamo proceduto alla traduzione partendo dal testo originale francese, confrontandolo, in alcuni casi, con la traduzione inglese di cui abbiamo cercato di mantenere in nota le aggiunte in quanto, spesso, la prassi museologica italiana, e il suo lessico, tendono a seguire il modello anglosassone piuttosto che quello francofono.

Nella revisione dei testi, infine, insieme al Presidente Daniele Jalla, abbiamo optato per la massima aderenza alla versione originale francese, indicando come note del traduttore precisazioni e commenti

che si ritenessero necessari. L'unico scostamento dalla traduzione riguarda il termine *préservation* in “conservazione”.¹⁰.

M. Cristina Vannini
Membro del direttivo
ICOFOM
2013-2016

10 Oltre alle annotazioni già presenti nel testo originale riguardo la differenza fra le due accezioni, si rimanda alla trattazione di “conservazione” all'interno dell’“Atto di indirizzo” del 2001. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, D.M. 7 luglio 2001, Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, (D. Lgs. n.112/98 art. 150 comma 6) Elaborati del Gruppo di lavoro (D.M. 25.7.2000)

A

ARCHITETTURA

s. f. – *Equival. fr.: architecture; ing.: architecture; sp.: arquitectura; ted.: Architektur;*

port.: *arquitectura (br. arquitetura).*

L'architettura (museale) è l'arte di progettare, ristrutturare o costruire uno spazio destinato a accogliere le funzioni specifiche di un museo e, in particolare, l'esposizione, la conservazione preventiva e attiva, lo studio, la gestione e l'accoglienza.

Dall'invenzione del museo moderno, tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, parallelamente alla riconversione di antichi edifici storici, si è sviluppata un'architettura specifica, legata alle esigenze di conservazione, studio e comunicazione delle collezioni, soprattutto attraverso la loro esposizione temporanea o permanente, di cui sono testimoni sia i primi edifici museali sia quelli più recenti. Il vocabolario architettonico ha di per sé condizionato lo sviluppo della nozione di museo. Così la forma del tempio con cupola e portico colonnato si è imposta contemporaneamente a quella della galleria, utilizzata come uno dei modelli principali per i musei d'arte, e ha dato origine, per estensione, ai termini *galleria*, *Galerie* e *gallery* in

Italia, in Francia e Germania e nei paesi angloamericani.

Sebbene la forma degli edifici museali si sia spesso incentrata sulla conservazione delle collezioni, si è evoluta con lo sviluppo di nuove funzioni. È così che, dopo aver cercato soluzioni per migliorare l'illuminazione degli oggetti esposti (Sufflot, Brébion, 1778; J.-B. Le Brun, 1787), per offrire loro una migliore distribuzione all'interno dell'edificio (Mechel, 1778-84) e per meglio strutturare lo spazio espositivo (Leo von Klenze, 1816-30), all'inizio del Ventesimo secolo si comprese che era necessario ridurre le esposizioni permanenti. Per questo furono creati dei depositi, sia sacrificando spazi espositivi, sia allestendo spazi seminterati sia costruendo nuove strutture. Inoltre fu fatto ogni sforzo per rendere i luoghi di esposizione quanto più neutri possibile, anche sacrificando del tutto o in parte i decori storici esistenti. Questi miglioramenti sono stati facilitati dall'arrivo dell'elettricità, che ha permesso di rivedere completamente i sistemi di illuminazione.

Le nuove funzioni emerse nella seconda metà del Ventesimo secolo hanno portato a più rilevanti cambia-

menti architettonici: il moltiplicarsi delle mostre temporanee permette una diversa distribuzione delle collezioni tra gli spazi delle esposizioni permanenti e i depositi; lo sviluppo delle strutture di accoglienza, dei laboratori didattici e delle aree di riposo, in particolare attraverso la creazione di grandi spazi *a hoc*¹¹; lo sviluppo di librerie, ristoranti e la creazione di negozi destinati alla vendita del merchandising. Ma, parallelamente, il decentramento per raggruppamento o l'affidamento esterno di alcune funzioni museali hanno comportato la costruzione o la ristrutturazione di edifici autonomi specializzati: innanzitutto laboratori di restauro e laboratori specializzati al servizio di più musei, successivamente depositi dislocati all'esterno degli spazi espositivi.

L'architetto è colui che concepisce e disegna il progetto dell'edificio e ne dirige la realizzazione. In senso più ampio, è la persona che predispone l'involucro attorno alle collezioni, al personale e al pubblico. In questa prospettiva, l'architettura riguarda tutti gli elementi connessi con lo spazio e la luce all'interno del museo, aspetti in apparenza secondari, ma che si sono dimostrati determinati per il significato dell'esposizione (disposizione in ordine cronologico, visibilità da ogni angolazione, sfondo

neutro ecc.). Gli edifici museali sono così concepiti e costruiti secondo un programma architettonico deciso dai responsabili scientifici e amministrativi dell'istituzione. Tuttavia, spesso le decisioni sulla missione museale e i limiti dell'intervento architettonico non sono sempre chiaramente stabiliti. L'architettura, come arte o metodologia di costruzione e allestimento di un museo, può essere considerata un'opera completa, che integra l'intero meccanismo museale. Questo approccio, talvolta rivendicato dagli architetti, può essere preso in considerazione solo quando il programma architettonico comprenda la riflessione museografica, cosa che spesso non accade. Può accadere che i progetti affidati agli architetti includano la progettazione degli interni, permettendo in ultimo di dare libero corso alla loro "creatività", talvolta a discapito del museo, se nessuna distinzione è fatta tra la progettazione generica e quella museografica. Alcuni architetti si sono specializzati in allestimento di mostre e sono diventati scenografi o "espografi" [quasi un neologismo per l'italiano ndr]. Sono rari però coloro che possano rivendicare il titolo di museografo, a meno che la loro esperienza non includa questa specifica competenza.

Le poste in gioco dell'architettura museale concernono il conflitto logicamente esistente fra le ambizioni dell'architetto (che si troverà sotto i riflettori a causa della visibilità internazionale che oggi hanno que-

11 Il testo in francese fa riferimento in modo riassuntivo ai precedenti spazi elencati, mentre quello inglese pare aggiungere una nuova determinazione.

sto tipo di edifici), e le persone deputate alla conservazione e alla valorizzazione delle collezioni. Infine, deve essere presa in considerazione il *confort* dei differenti pubblici. La questione fu già sottolineata dall'architetto Auguste Perret: "Una nave, per galleggiare, non dovrebbe essere progettata con una forma completamente differente da una locomotiva? La specificità dell'edificio-museo incombe sull'architetto, che creerà l'organismo ispirandosi alla funzione" (Perret, 1931).

Uno sguardo alle creazioni dell'ar-

chitettura contemporanea mostra che, se la maggior parte degli architetti tiene conto delle esigenze del programma museale, molti continuano a preferire il bell'oggetto che si vede rispetto allo strumento adatto.

▷ **DERIVATI:** ARCHITETTURA D'INTERNI, PROGETTO ARCHITETTONICO.

☞ **CORRELATI:** ARREDAMENTO, ESPOGRAFIA, ILLUMINAZIONE, MUSEOGRAFIA, PROGETTO MUSEOGRAFICO, SCENOGRAFIA.

C

COLLEZIONE

s.f. – Equival. fr.: *collection*; ing.: *collection*; sp.: *colección*; ted.: *Sammlung, Kollektion*; port.: *collecção* (br. *coleção*).

In senso generale, una collezione può essere definita come un insieme di oggetti materiali o immateriali (opere, artefatti, “produzioni della mente” [in fr. *mentefacts*], specimen, documenti di archivio, testimonianze ecc.) che un individuo o un ente si è preso cura di raccogliere, classificare, selezionare, conservare in un contesto sicuro e, spesso, comunicare a un pubblico più o meno vasto, a seconda che si tratti di una collezione pubblica o privata.

Per costituire una vera e propria collezione, è necessario che queste aggregazioni di oggetti formino un insieme (relativamente) coerente e significativo. È importante non confondere collezione e *fondo* che designa un insieme di documenti di qualsiasi natura “riuniti, in modo automatico, creati e/o accumulati e utilizzati da una persona fisica o da una famiglia nell’esercizio delle sue attività o delle sue funzioni” (Ufficio canadese degli Archivist, 1990). Nel caso di un fondo, contrariamente alla collezione, non c’è selezione e rara-

mente vi è l’intenzione di costituire un insieme coerente. Sia essa materiale o immateriale, la collezione è al centro delle attività del museo. “I musei hanno il dovere di acquisire, conservare e valorizzare le proprie collezioni al fine di contribuire alla salvaguardia del patrimonio naturale, culturale e scientifico.” (*Codice etico* dell’ICOM, 2006). Senza indicarlo esplicitamente, la definizione di museo data da ICOM resta essenzialmente legata a tale principio, confermando l’opinione – non certo recente – di Louis Réau: “Abbiamo compreso che i musei sono fatti per le collezioni e che bisogna costruirli per così dire dal dentro al fuori, modellando il contenitore sul contenuto” (Réau, 1908). Questa concezione non corrisponde più ad alcuni modelli di museo che non possiedono collezioni o le cui collezioni non sono al centro del loro lavoro scientifico. Il concetto di collezione è anche uno di quelli più largamente usati nel mondo museale, nonostante sia stata privilegiata – come si vedrà in seguito – la nozione di “oggetto museale”. Ciononostante, elencheremo tre accezioni possibili del concetto di collezione, che variano essenzialmente in funzione di due fattori: il

carattere istituzionale, la materialità o la non materialità dei suoi elementi.

1. Poiché il termine “collezione” è d’uso comune, si è regolarmente tentato di distinguere la collezione del museo da altri tipi di collezioni. In linea generale (infatti il caso non si pone per tutte gli enti) la collezione – o le collezioni – del museo si presentano sia come origine sia come scopo delle attività del museo percepito in quanto istituzione. Le collezioni possono allora essere definite come “gli oggetti raccolti dal museo, acquisiti e conservati in ragione del loro valore esemplare, di riferimento o come oggetti d’importanza estetica o educativa” (Burcaw, 1997). In questo modo è stato possibile evocare il fenomeno museale come l’istituzionalizzazione della collezione privata. Conviene inoltre sottolineare che, se il conservatore o il personale del museo non si presentano come collezionisti, bisogna tuttavia riconoscere che i collezionisti hanno avuto sempre stretti rapporti con i conservatori. Il museo deve di norma perseguire una politica di acquisizione – concetto sottolineato dall’ICOM, che allo stesso modo parla di politiche di incremento. Il museo seleziona, acquisisce, raccoglie, riceve. Il verbo “collezionare” è poco utilizzato, perché troppo direttamente legato alla figura del collezionista privato e alle sue derive (Baudrillard, 1968) – ovvero il collezionismo e l’accumulazione, definiti in modo peggiorativo “collezionite” [quasi un neologismo per l’italiano ndr]. In questa pro-

spettiva la collezione è concepita sia come risultato sia come origine di un programma scientifico che ha come obiettivo l’acquisizione e la ricerca, a partire dalle testimonianze materiali e immateriali dell’umanità e del suo ambiente. Quest’ultimo criterio non permette però di distinguere il museo dalla collezione privata, nella misura in cui anche quest’ultima può essere riunita con un obiettivo prettamente scientifico. Allo stesso modo accade talvolta al museo di acquisire collezioni private, in alcuni casi raccolte con intenzioni ben poco scientifiche. Prevale allora il carattere istituzionale del museo per circoscrivere il termine. Secondo Jean Davallon nel museo “gli oggetti sono sempre elementi di sistemi o di categorie” (1992). Tra i sistemi relativi a una collezione, al di là dell’inventario scritto, che è la prima esigenza di una collezione museale, un altro obbligo di non minore importanza è l’adozione di un sistema di classificazione in grado di descrivere e anche di ritrovare rapidamente ogni elemento tra migliaia o milioni di oggetti (la tassonomia, ad esempio, è la scienza che si occupa della classificazione degli organismi viventi). I moderni sistemi di classificazione sono stati fortemente influenzati dall’informatica, sebbene la documentazione delle collezioni resti un’attività che richiede un sapere specifico e rigoroso, fondato sulla creazione di un *thesaurus* che descriva le relazioni tra le differenti categorie di oggetti.

2. La definizione della collezione può ugualmente essere considerata in una prospettiva più generale che riunisce collezionisti privati e musei, sebbene a partire da una sua presupposta materialità. Quest'ultima, qualora si componga di oggetti materiali, come nel caso, non molto tempo fa della definizione di museo dell'ICOM, si circoscrive sulla base del luogo che l'accoglie. In questo senso Krzysztof Pomian definisce la collezione come "ogni insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori dal circuito di attività economiche, soggetti a una protezione speciale in un luogo chiuso sistemato a tale scopo, ed esposti allo sguardo del pubblico" (Pomian, 1987). Pomian definisce quindi la collezione per il suo valore essenzialmente simbolico, nella misura in cui l'oggetto ha perduto la sua utilità o il suo valore di scambio per divenire portatore di senso ("semioforo" o portatore di significato) (vedi alla voce *Oggetto*).

3. L'evoluzione recente del museo – e in particolare la presa di coscienza del patrimonio immateriale – ha messo in evidenza il carattere più generale della collezione, ma ha sollevato anche nuove sfide. Le collezioni più immateriali (saper fare, riti e racconti in etnologia, ma anche performance, gesti e installazioni effimere dell'arte contemporanea) incitano a mettere a

punto nuovi sistemi di acquisizione. In questo modo la sola materialità degli oggetti diventa talvolta secondaria e la documentazione del processo di raccolta – come si ritrova da sempre in etnologia e in archeologia – cambia natura per diventare informazione determinante non solo per la ricerca, ma anche nella comunicazione al pubblico. La collezione museale è da sempre considerata pertinente a patto di essere definita in rapporto alla documentazione allegata, ma anche ai lavori che ne sono potuti risultare. Tale evoluzione porta a una più ampia concezione del termine collezione, come un insieme di oggetti che conservano una loro individualità, riuniti in modo intenzionale, secondo una logica specifica. Quest'ultima accezione, la più ampia, ingloba ad esempio tanto le collezioni di stuzzicadenti quanto le collezioni classiche dei musei, ma anche le raccolte di testimonianze, di ricordi o di esperienze scientifiche.

▷ **DERIVATI:** COLLEZIONARE, COLLEZIONISTA, COLLEZIONISMO.

☞ **CORRELATI:** ACQUISIZIONE, ALIENAZIONE, CATALOGAZIONE, CONSERVAZIONE, DOCUMENTAZIONE, ESPOSIZIONE, GESTIONE DELLE COLLEZIONI, MOSTRA, RICERCA, RESTAURO, RESTITUZIONE, STUDIO, VALORIZZAZIONE DELLE COLLEZIONI.

COMUNICAZIONE

s. f. – Equival. fr.: *communication*; sp.: *comunicación*; ted.: *Kommunikation*; ing.: *communication*; port.: *comunicação*.

La comunicazione (C) è la trasmissione di informazioni tra uno o più emittenti (E) e uno o più riceventi (R) attraverso un canale (modello ECR, Lasswell 1948). Il concetto è così generale che non è limitato al processo umano di generare informazioni di natura semantica, ma è esteso alle macchine, agli animali e alla vita sociale (Wiener 1949). Il termine ha due connotazioni usuali che si possono riscontrare in gradi differenti nei musei, a seconda che il fenomeno sia reciproco ($E \leftrightarrow C \leftrightarrow R$) o meno ($E \leftrightarrow C \rightarrow R$). Nel primo caso la comunicazione si dice interattiva, mentre nel secondo è unilaterale ed estesa nel tempo. Quando la comunicazione è unilaterale e si realizza nel tempo, e non solo nello spazio, è chiamata *trasmissione* (Debray, 2000).

Nel contesto museale, si definisce comunicazione sia la presentazione dei risultati della ricerca effettuata sulle collezioni (cataloghi, articoli, conferenze, mostre); sia la messa a disposizione degli oggetti facenti parte delle collezioni (esposizioni permanenti e informazioni ad esse connesse). Questo assunto presenta l'esposizione come parte integrante del processo di ricerca, ma anche come elemento di un sistema più generale di comunicazione che include a esempio le pubblicazioni

scientifiche. Questa logica prevale nel sistema PRC (Preservation-Research-Communication), come proposto dalla *Reinwardt Academie* di Amsterdam, che include nel processo di comunicazione le funzioni di esposizione, di pubblicazione e di educazione svolte dal museo.

1. L'applicazione del termine 'comunicazione' nel museo non ha nulla di evidente, nonostante l'uso fattone dall'ICOM nella sua definizione di museo fino al 2007 nella quale si precisava che il museo "svolge ricerche sulle testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone". Fino alla seconda metà del Ventesimo secolo la principale funzione del museo è stata conservare le ricchezze culturali o naturali acquisite, ed eventualmente esporle senza che fosse formulato esplicitamente un intento comunicativo, trasmettendo cioè un messaggio o un'informazione a un pubblico [individuato come] destinatario.

Quando, negli anni Novanta del secolo scorso, si iniziò a chiedersi se il museo fosse realmente un mezzo di comunicazione (Davallon, 1992; Rasse, 1999), fu proprio perché la funzione comunicativa del museo non appariva ovvia a tutti. Da un lato, l'idea di un messaggio museale si è manifestata relativamente tardi, soprattutto con le mostre tematiche in cui ha per lungo tempo prevalso un intento didattico; dall'altro, il destinatario è stato per lungo tempo

uno sconosciuto per gli operatori museali e solo di recente si sono sviluppati studi sulla frequentazione e indagini sul pubblico dei musei. Nella prospettiva posta in evidenza dalla definizione dell'ICOM, la comunicazione museale si manifesta come la condivisione, con pubblici diversi, degli oggetti che fanno parte della collezione e delle informazioni prodotte dalla ricerche su di essi.


2. Va rilevata la specificità della comunicazione praticata dal museo: 1) è una comunicazione per lo più unilaterale: cioè senza possibilità di risposta da parte del pubblico cui è destinata, di cui è stato giustamente sottolineata la passività (McLuhan e Parker 1969, 2008), anche se questo non impedisce al visitatore di dover investirsi lui stesso, in modo interattivo o meno, in questa modalità di comunicazione (Hooper-Greenhill, 1991); 2) la comunicazione museale non è solamente verbale, né può essere apparentata alla lettura di un testo (Davallon, 1992) ma opera attraverso la presentazione sensibile degli oggetti esposti: “in quanto sistema di comunicazione, il museo dipende allora, dal linguaggio non verbale degli oggetti e dai fenomeni osservabili. È innanzitutto un linguaggio visuale, che può diventare anche uditivo e tattile. Il suo potere comunicativo è così intenso che la responsabilità etica del suo utilizzo deve costituire una priorità per i professionisti museali” (Cameron, 1968).

3. Più in generale, la comunicazione si è progressivamente imposta,

alla fine del Ventesimo secolo, come il principio motore di funzionamento del museo. Questo significa che il museo comunica in modo specifico attraverso un metodo che gli è proprio, ma ricorrendo anche ad altre tecniche comunicative, a rischio, forse, di ridurre il suo investimento in quello che ha di più specifico. Molti musei – i più importanti – dispongono di una ‘direzione dei pubblici o di una direzione dei programmi pubblici che sviluppa le attività finalizzate alla comunicazione e si rivolge a pubblici diversi più o meno individuati attraverso attività tradizionali o innovative (eventi, incontri, pubblicazioni, attività esterne ecc.). In questo contesto i rilevanti investimenti di numerosi musei su internet completano in modo significativo la logica comunicativa del museo. Ne derivano mostre digitali o “*cyber-esposizioni*” (un campo nel quale un museo può dimostrare una reale competenza), cataloghi on-line, forum di discussione più o meno sofisticati, e incursioni nei social network (YouTube, Twitter, Facebook ecc.).

4. Il dibattito sulla comunicazione operata dal museo pone la questione della trasmissione. La cronica mancanza di interattività della comunicazione museale ha portato a chiedersi da un lato come far diventare il visitatore più attivo, sollecitandone la partecipazione (McLuhan, Parker 1969, 2008). Certamente, si potrebbero, sopprimere le didascalie e la stessa trama narrativa (o *story line*),

affinché il pubblico costruisca egli stesso la logica del proprio percorso, ma questo non rende la comunicazione interattiva più di tanto. I soli luoghi in cui si è sviluppata una certa interattività (come al *Palais de la Découverte*, alla *Cité des sciences et de l'industrie* di Parigi, o all'*Exploratorium* di San Francisco), tendono ad apparentarsi a parchi di divertimento che moltiplicano le occasioni a carattere ludico. Il vero compito del museo pare tuttavia avvicinarsi alla trasmissione intesa come una comunicazione unilaterale nel tempo, con l'obiettivo di permettere a ciascuno di appropriarsi di quel bagaglio culturale che gli assicura umanizzazione e socializzazione.

 **CORRELATI:** AZIONE CULTURALE, ESPOSIZIONE, EDUCAZIONE, DISSEMINAZIONE/DIFFUSIONE, INTERPRETAZIONE, MEDIA, MEDIAZIONE, TRASMISSIONE, PUBBLICIZZAZIONE [IN FRANCESE MISE EN PUBLIC], CONSAPEVOLEZZA SOCIALE, PUBBLICHE RELAZIONI.

CONSERVAZIONE¹²

s. f. – Equiv. fr.: *préservation*, ing.: *preservation*, sp.: *preservación*; ted.: *Bewahrung*; *Erhaltung*; port.: *preservação*.

12 Nell'originale francese e nella versione inglese, i termini utilizzati sono "*préservation*" e "*preservation*". Nella versione italiana, si è mantenuto il verbo "preserve" e non il sostantivo "preservazione".

Preservare significa proteggere una cosa o un insieme di cose da differenti pericoli quali la distruzione, il deterioramento, lo smembramento o i furti. Questa protezione è assicurata soprattutto attraverso la raccolta, l'inventariazione, la messa al riparo e in sicurezza e il ripristino [azioni specifiche della prassi conservativa museale, ndt].

In museologia, la conservazione comprende l'insieme delle funzioni legate all'ingresso di un oggetto nel museo, cioè le operazioni di acquisizione, di inventariazione, di catalogazione, di deposito, di conservazione, talvolta di restauro. La conservazione del patrimonio, in generale, comporta una politica che inizia con lo stabilire procedure e criteri di acquisizione del patrimonio materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, prosegue con la gestione delle cose divenute oggetti da museo e con la loro conservazione. In questo senso il concetto di conservazione rappresenta la posta in gioco fondamentale dei musei, poiché lo sviluppo delle collezioni struttura la missione del museo e il suo sviluppo. Esso costituisce un asse dell'azione museale con l'altro asse che è quello della diffusione verso il pubblico.

1. La politica d'acquisizione costituisce un elemento fondamentale del modo di funzionamento della maggior parte dei musei. L'acquisizione coniuga l'insieme dei mezzi attraverso i quali un museo entra in possesso del patrimonio materiale e immateriale dell'umanità: raccolta, scavo arche-

ologico, donazioni e lasciti, scambio, acquisto, talvolta secondo modelli che ricordano il furto o saccheggio (combattuti dall'ICOM e dall'UNESCO – *Raccomandazione* del 1956 e *Convenzione* del 1970). La gestione delle collezioni e la loro disciplina costituiscono l'insieme delle operazioni legate al trattamento amministrativo degli oggetti da museo, vale a dire la loro iscrizione nel *catalogo* o nel *registro di inventario* del museo, in modo da certificare il loro *status* museale – cosa che specialmente in certi paesi concede loro uno *status* giuridico particolare così che i beni entrati nell'inventario sono inalienabili e imprescrittibili. In alcuni paesi come gli Stati Uniti o la Gran Bretagna i musei possono eccezionalmente alienare gli oggetti, attraverso il trasferimento a un'altra istituzione museale, la distruzione o la vendita. Il deposito e la classificazione fanno ugualmente parte delle attività proprie alla gestione delle collezioni, allo stesso modo della supervisione dell'insieme della movimentazione degli oggetti dentro e fuori dal museo. Infine, le attività di conservazione hanno per obiettivo la messa in opera dei mezzi necessari per garantire lo stato di un oggetto contro ogni forma di alterazione al fine di lasciarlo in eredità il più intatto possibile alle generazioni future. Queste attività, in senso lato, comprendono le operazioni di sicurezza generale (protezione contro il furto e il vandalismo, l'incendio o le inondazioni, i terremoti, le sommosse); le

misure di *conservazione preventiva* ossia "l'insieme di misure e di azioni che hanno come scopo di evitare e di minimizzare i futuri deterioramenti o perdite". Esse si inscrivono nel contesto o nell'ambiente di un bene culturale, ma più spesso in quello di un insieme di beni, qualunque sia la loro antichità e il loro stato. Queste misure e azioni sono indirette, non interferiscono con i materiali e con le strutture dei beni, non modificano la loro apparenza" (ICOM – CC, 2008). D'altro canto, la *conservazione curativa* è "l'insieme delle azioni direttamente intraprese su un bene culturale o su un gruppo di beni, con l'obiettivo di arrestare un processo di deterioramento in atto o di rinforzarli strutturalmente. Queste azioni sono messe in opera quando l'esistenza stessa dei beni è minacciata, relativamente a breve termine, per la loro estrema fragilità o per la velocità del loro deterioramento. Queste azioni modificano talvolta l'apparenza dei beni" (ICOM-CC, 2008). Il *restauro* è "l'insieme delle azioni direttamente intraprese su un bene culturale, particolare e in uno stato stabile, per migliorarne l'apprezzamento, la comprensione e la fruizione. Queste azioni sono messe in opera quando il bene ha perduto una parte del proprio significato o della propria funzione per effetto di deterioramenti o rimaneggiamenti passati. Esse si fondano sul rispetto dei materiali originali. Più spesso, tali azioni modificano l'apparenza del bene" (ICOM-CC, 2008).

Per conservare il più a lungo possibile l'integrità degli oggetti, i restauratori optano per interventi reversibili e facilmente identificabili.


2. Nella pratica, il concetto di "conservazione" [rispetto a quello francese di '*préservation*' ndt] è spesso preferito. Per numerosi professionisti del museo, la conservazione, riguarda contemporaneamente l'azione e l'intenzione di proteggere un bene culturale, materiale o immateriale, e costituisce il cuore dell'attività del museo, cosa di cui è testimonianza il vocabolo più antico per definire in Francia o in Belgio la professione museale, cioè il corpo dei *conservatori*, apparso durante la Rivoluzione francese¹³. D'altronde, la definizione attuale di museo data dall'ICOM non fa ricorso al termine di "preservazione" privilegiando le nozioni di acquisizione e di conservazione. Senza dubbio, in questa prospettiva, la nozione di conservazione deve essere considerata in maniera più ampia, includendo le questioni legate all'inventariazione e al deposito. Rimane da vedere se quest'ultimo concetto urta con una differente realtà, essendo noto che la conservazione (per esempio all'interno del Comitato ICOM-CC) è ben più chiaramente legata alle attività di conservazione e di restauro, tali e quali sono state descritte più sopra,

che a quelle di gestione e di supervisione delle collezioni. È in tale contesto che si è progressivamente sviluppato un campo professionale distinto, quello dei catalogatori [*archivistes*' in francese] e dei *registrar* di collezione. Il concetto di conservazione serve a rendere conto di questo insieme di attività.

3. Il concetto di conservazione, inoltre, tende a rendere oggettive le tensioni inevitabili esistenti fra ciascuna di queste funzioni (senza contare quelle che riguardano la comunicazione o la ricerca) che sono spesso state bersaglio di numerose critiche: "L'idea di conservazione del patrimonio rinvia alle pulsioni anali di tutte le società capitaliste" (Baudrillard, 1968; Deloche, 1985-1989). Da questo punto di vista più generale, alcune politiche di acquisizione, per esempio, integrano parallelamente, politiche di alienazione del patrimonio (Neves 2005). La questione delle scelte del restauratore e, in generale, delle scelte da effettuare rispetto a operazioni di conservazione (cosa conservare e che cosa rifiutare?) costituiscono, insieme all'alienazione, alcune delle questioni più controverse relative all'organizzazione del museo.

Infine i musei acquisiscono e conservano sempre più regolarmente oggetti patrimoniali immateriali, il che pone nuovi problemi e costringe a trovare delle tecniche di conservazione adatte a questi nuovi patrimoni.

13 In inglese, fra parentesi, è aggiunto: "(in English curators, in the UK keepers)".

 **CORRELATI:** ACQUISIZIONE, BENE/I, COSA,
COMUNITÀ, CONSERVATORE, CONSERVAZIONE
PREVENTIVA, CONSERVAZIONE CURATIVA, INVENTARIO,
GESTIONE DELLE COLLEZIONI, SOPRINTENDENZA DELLE
COLLEZIONI, DIRETTORE DELLE COLLEZIONI, MATERIALE,

IMMATERIALE, MONUMENTO, OPERA, DOCUMENTO,
OGGETTO, PATRIMONIO, REALTÀ, RELIQUIA, RESTAURO,
SEMIOFORO, ALIENAZIONE, RESTITUZIONE, CESSIONE,
SALVAGUARDIA, AMBIENTE (CONTROLLO DELL'AMBIENTE),
DOCUMENTO, PROPRIETÀ, CURATORE, CONSERVATORE.

E

EDUCAZIONE¹⁴

s. f. – (dal latino *educatio*, *educare*, guidare, condurre fuori da) – Equiv. ing.: *education*, sp.: *educación*, ted.: *Erziehung*, *Museumspädagogik*; port.: *educação*, fr.: *éducation*.

In generale, per educazione si intende la messa in opera di mezzi appropriati ad assicurare la formazione e lo sviluppo di un essere umano e delle sue facoltà. L'educazione museale può essere definita come un insieme di valori, concetti, saperi e pratiche il cui fine è lo sviluppo del visitatore; in quanto processo di acculturazione, poggia specialmente sulla pedagogia, lo sviluppo e la realizzazione della persona, nonché sull'apprendimento di nuovi saperi.

1. Il concetto di *educazione* va definito in funzione di altri termini, in primo luogo quello di *istruzione* che “è relativa allo spirito e riguarda in particolare le conoscenze che si acquisiscono e grazie alle quali si diventa capace e sapiente” (Toraille, 1985). L'educazione si riferisce allo

stesso tempo al cuore e alla mente e riguarda le conoscenze che si intendono attualizzare in una relazione che attiva i saperi affinché si sviluppi un processo di appropriazione e di reinvestimento personalizzati. L'educazione è l'azione di sviluppare un insieme di conoscenze e valori morali, fisici, intellettuali, scientifici ecc. Il *sapere*, il *saper-fare*, *l'essere* e il *saper-essere* formano quattro grandi componenti del campo educativo. Il termine educazione deriva dal latino “*educere*”, *trarre fuori da* [per es. fuori dall'infanzia], concetto che presuppone una dimensione attiva di accompagnamento nel processo di trasmissione. Essa ha un legame con la nozione di *risveglio* che tende a suscitare la curiosità, a condurre a porsi domande e a sviluppare la capacità di riflessione. L'educazione, in particolare quella informale, mira dunque a sviluppare i sensi e la presa di coscienza. È un processo di *sviluppo* che presuppone cambiamento e trasformazione più che condizionamento o “*inculcazione*”, nozioni con le quali essa è in contrasto. La formazione dello spirito passa dunque attraverso l'istruzione che trasmette saperi utili e l'educazione che li rende trasformabili e suscettibili di essere reinvestiti dall'individuo a

14 “Istruzione” ha un significato più limitato rispetto al termine “educazione”.

vantaggio della sua crescita umana.

2. L'educazione, in un contesto più specificamente museale, è collegata all'attivazione di saperi, generati dal museo, mirata allo sviluppo e alla realizzazione degli individui attraverso la loro assimilazione, lo sviluppo di nuove sensibilità e la realizzazione di nuove esperienze. La *pedagogia museale* è un quadro teorico e metodologico al servizio dell'elaborazione, della messa in atto e della valutazione delle attività educative¹⁵ in ambito museale, attività il cui scopo principale è l'apprendimento di saperi (conoscenze, abilità e attitudini) da parte del visitatore" (Allard et Boucher, 1998). *L'apprendimento* è definito come "un atto di percezione, di interazione e di assimilazione di un oggetto da parte di un soggetto", che conduce all'"acquisizione di conoscenze o sviluppo di abilità o di attitudini" (Allard et Boucher, 1998). La relazione di apprendimento si riferisce alla maniera propria del visitatore di assimilare l'oggetto di apprendimento. Scienza dell'educazione o della formazione intellettuale, se la *pedagogia* si riferisce prevalentemente all'infanzia¹⁶ (ed è

parte del processo della crescita), la nozione di *educazione* [ndt. in francese *didactique*] è pensata come teoria della diffusione delle conoscenze, il modo di presentare un sapere a un individuo, qualunque sia la sua età. L'educazione è più ampia e mira all'autonomia dell'individuo.

Si possono citare altri concetti connessi che sfumano e arricchiscono questi diversi approcci. Si fa spesso appello ai concetti di *animazione* e *azione culturale*, come a quello di *mediazione* per caratterizzare il lavoro condotto con il pubblico nello sforzo di *trasmissione* del museo. "Ti insegno" dice l'insegnante, "Ti metto in grado di sapere" dice il mediatore (Cailet et Le Halle, 1995). (si veda alla voce *Mediazione*). Questa distinzione si propone di riflettere la differenza fra l'atto del formare e il processo di sensibilizzazione che sollecita l'individuo a completare il lavoro a seconda di come si approprierà dei contenuti proposti. Il primo sottintende una costrizione e un obbligo, mentre il contesto museale presuppone la libertà (Schouten, 1987). In Germania, si parla piuttosto di *pedagogia*, *Pädagogik* così, quando si parla di *pedagogia* all'interno dei musei, si parla di *Museumspädagogik*. Ciò riguarda tutte le attività che possono essere proposte all'interno di un museo indipendentemente dall'età, dalla formazione, dalla provenienza sociale del pubblico interessato.

15 Il testo francese, a differenza della traduzione inglese, elenca le diverse fasi in cui si esplica l'attività educativa.

16 La versione inglese precisa con la seguente integrazione, che è stata lasciata: "(ed è parte del processo della crescita)

▷ **DERIVATI** EDUCAZIONE MUSEALE, EDUCAZIONE PERMANENTE, EDUCAZIONE INFORMALE, EDUCAZIONE NON FORMALE, EDUCAZIONE CONTINUA, EDUCAZIONE POPOLARE, SCIENZE DELL'EDUCAZIONE, SERVIZIO EDUCATIVO.

✎ **CORRELATI:** APPRENDIMENTO, ELEVARE, INSEGNAMENTO, RISVEGLIO, FORMAZIONE, ISTRUZIONE, PEDAGOGIA, ANDRAGOGIA (METODO DI EDUCAZIONE DEGLI ADULTI), TRASMISSIONE, DIDATTICA, AZIONE CULTURALE, ANIMAZIONE, MEDIAZIONE, SVILUPPO.

ETICA

s. f.(dal Greco *èthos*: abitudine, carattere)
– Equival. fr.: *éthique*; ing.: *ethics*; sp.: *ética*;
ted.: *Ethik*; port.: *ética*.

In senso generale, l'etica è la disciplina filosofica che si occupa della determinazione dei valori che guidano la condotta umana sia pubblica sia privata. Lungi dall'esserne un semplice sinonimo, come normalmente si crede, l'etica si oppone alla morale nella misura in cui la scelta dei valori non è imposta da un qualsivoglia ordine, ma liberamente scelta dal soggetto che agisce. La distinzione è essenziale per le sue conseguenze per il museo, in quanto istituzione, cioè un fenomeno convenzionale e modificabile.

L'etica, nel museo, può essere definita come il processo di discussione che mira a determinare i valori e i principi essenziali sui quali si fonda il lavoro museale. È l'etica che genera la redazione dei principi presenti nei codici di deontologia dei musei, fra cui quello dell'ICOM.

1. L'etica mira a guidare la condotta del museo. Nella visione *morale* del mondo, la realtà è sottoposta a un ordine che determina il posto occupato da ciascuno. Tale ordine costituisce una perfezione cui ciascuno deve sforzarsi a tendere, adempiendo bene alla propria funzione, ed è ciò che si definisce "virtù" (Platone, Cicerone ecc.). Al contrario, la visione etica del mondo si basa sul riferimento a un mondo caotico e disordinato, in balia del caso e senza punti di riferimento stabili. Di fronte a questa disorganizzazione universale, ciascuno è il solo giudice di ciò che è conveniente per sé (Nietzsche, Deleuze); è lui che decide autonomamente cosa è buono o cattivo. Fra queste due posizioni radicali – l'ordine morale e il disordine etico – una via intermedia è concepibile nella misura in cui è possibile che gli uomini si mettano liberamente d'accordo per riconoscere insieme valori comuni (come il principio di rispetto della persona umana); si tratta ancora di un punto di vista etico, ed è quello che, globalmente, presiede alla determinazione dei valori nelle democrazie moderne. Questa distinzione fondamentale condiziona ancora oggi la distanza fra due tipi di musei o due modi di funzionamento. Alcuni, molto tradizionali, come lo sono certi musei d'arte, sembrano inserirsi in un ordine prestabilito: le collezioni appaiono sacre e definiscono un modello di comportamento da parte dei differenti attori (conservatori e visitatori) e uno spirito di

crociata nell'esecuzione dei compiti. Al contrario, altri musei, forse più attenti alla vita concreta, non si considerano sottomessi a valori assoluti e li riesaminano senza sosta. Può trattarsi di musei più in contatto con la vita concreta, come i musei antropologici, che si sforzano di afferrare una realtà etnica spesso fluttuante, o cosiddetti musei "di società" per i quali gli interrogativi e le scelte concrete (politiche o sociali) prevalgono sul culto delle collezioni.

2. Se la distinzione etica/morale è particolarmente chiara in francese e in spagnolo, come in italiano, il termine, in inglese, si presta più facilmente alla confusione (*ethics* si traduce con etica, ma anche con morale). Così, il *Code de déontologie* dell'ICOM (2006) (*Código de deontología* in spagnolo e *Codice etico* in italiano) è tradotto con *Code of ethics* in inglese. Ciononostante, è chiara la visione prescrittiva e normativa espressa dal Codice (che si ritrova, in maniera identica, nei codici della Museums Association (UK) o dell'American Association of Museums). La sua lettura, strutturata in otto capitoli, presenta le misure di base che permettono un (supposto) armonioso sviluppo dell'istituzione del museo all'interno della società: (1) I musei garantiscono la protezione, la documentazione e la promozione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità (risorse istituzionali, fisiche e finanziarie necessarie per aprire un museo). (2) I musei che detengono le collezioni, le conser-

vano nell'interesse della società e del suo sviluppo (acquisizione e cessione delle collezioni). (3) I musei detengono le testimonianze di primaria importanza per costituire e approfondire le conoscenze (deontologia della ricerca o della raccolta di testimonianze). (4) I musei contribuiscono alla conoscenza, alla comprensione e alla gestione del patrimonio naturale e culturale (deontologia dell'esposizione). (5) Le risorse dei musei offrono possibilità di altri servizi e vantaggi pubblici (perizie). (6) I musei lavorano in stretta cooperazione con le comunità da cui le collezioni provengono, nonché con le comunità di cui sono al servizio (restituzione dei beni culturali). (7) I musei operano nella legalità (rispetto del quadro giuridico). (8) I musei operano in maniera professionale (condotta adeguata del personale e conflitti di interesse).

3. Il terzo impatto del concetto di etica sul museo consiste nel suo contributo alla definizione della museologia come etica del campo museale. In questa prospettiva, la museologia non è concepita come una scienza in via di sviluppo (Stránský) poiché lo studio della nascita e dell'evoluzione del museo sfugge tanto ai metodi delle scienze dell'uomo quanto a quelli delle scienze naturali, nella misura in cui il museo è un'istituzione malleabile e ridefinibile. Accade comunque che, in quanto strumento della vita sociale, il museo reclama che si operino continue scelte per determinarne lo scopo. E

precisamente, la scelta delle finalità cui va sottoposto questo insieme di mezzi altro non è che una scelta etica. In questo senso, la museologia può essere definita come l'etica del museo perché è essa che decide cosa deve essere un museo e i fini ai quali esso deve essere sottoposto. È in questo contesto etico che è stato possibile all'ICOM elaborare un codice di deontologia della gestione dei musei, in quanto la deontologia costituisce l'etica comune a una categoria socio-professionale e in quanto fornisce a essa un quadro para-giuridico.

 **CORRELATI:** DEONTOLOGIA, FINI, MORALE,

VALORI.

ESPOSIZIONE

s. f. (dal latino *expositio*: esposizione, esplicazione) – Equival. fr.: *exposition*; ing.: *exhibition*; sp.: *exposición*; ted.: *Austellung*; port.: *exposição, exhibição*.

Il termine “esposizione” indica sia il risultato dell'azione di esporre, sia l'insieme di ciò che è esposto e il luogo dove si espone. “Partiamo da una definizione di esposizione presa in prestito dall'esterno e non elaborata da noi. Questo termine – come la sua forma abbreviata “expo” – designa contemporaneamente l'atto di presentare al pubblico le cose, gli oggetti esposti e il luogo nel quale questa esposizione avviene” (Davallon, 1986). Derivato dal latino “*expositio*” il termine (in antico francese *exposiciun*, all'inizio del XII secolo) originariamente aveva, in

senso figurato, il significato di spiegazione, relazione e, in senso proprio, quello di esposizione (di un infante abbandonato, accezione tuttora presente in spagnolo del termine *expósito*) e, in generale, di presentazione. In seguito, nel Sedicesimo secolo, il termine ha assunto il significato di presentazione (di merci) e quindi, dal Diciassettesimosecolo, ha acquisito [in francese] sia l'accezione di abbandono, di presentazione iniziale (per spiegare un'opera) e di ubicazione (di un edificio)¹⁷. E di qui il senso contemporaneo applicato sia alla “messa in spazio” di oggetti “esposti” di varia natura e in varie forme, sia alle stesse cose esposte e al luogo in cui avviene l'esposizione. Da questo punto di vista, ognuna di queste

17 Nella versione inglese è stata integrata la riflessione cronologica e il confronto tra il lessico inglese e francese: “Nella Francia del XVIII secolo la parola *exhibition*, come una esposizione di opere d'arte, aveva lo stesso significato in francese e in inglese, ma l'uso francese della parola *exhibition*, per riferirsi alla presentazione di arte più tardi lasciò posto a *exposition*. Dall'altro lato la parola *exposition* in inglese significa (1) l'esporre di un significato o intento, o (2) una fiera campionaria, così preservando l'originario significato del Francese. Oggi entrambi, il francese *exposition* e l'inglese *exhibition* hanno lo stesso significato, che si applica all'allestimento di mostre di tutti i tipi in uno spazio a destinazione pubblica; anche le stesse cose esposte, e lo spazio in cui la mostra ha luogo”.

accezioni definisce insieme poco differenti tra loro.

1. L'esposizione, intesa come contenitore o come il luogo dove si espone (allo stesso modo in cui il museo appare sia come funzione sia come edificio) non si caratterizza per l'architettura dello spazio, ma per il luogo stesso, considerato in maniera generale. L'esposizione, nonostante appaia come una delle caratteristiche del museo, costituisce però un campo nettamente più vasto, dal momento che può essere creata da un'organizzazione lucrativa (mostra-mercato, deposito, galleria d'arte) o meno. Può essere organizzata in un luogo chiuso ma anche in *plein air* (un parco o una strada) o *in situ*, ovvero senza spostare gli oggetti (nel caso dei siti naturali, archeologici o storici). Lo spazio espositivo, in questa prospettiva, si definisce allora non solo per il suo contenitore e per il suo contenuto, ma anche per i suoi fruitori – visitatori o membri del personale – cioè le persone che entrano in questo spazio specifico e partecipano all'esperienza globale degli altri visitatori dell'esposizione. Il luogo di esposizione si presenta quindi come un luogo specifico di interazioni sociali, la cui azione è suscettibile di divenire oggetto di valutazione. Lo testimonia lo sviluppo delle indagini sui visitatori o sul pubblico, nonché l'istituzione di un campo di ricerche specifiche legate alla dimensione comunicativa del luogo, e anche all'insieme delle interazioni specifiche all'interno del luogo o all'in-

sieme delle rappresentazioni che esso stesso può evocare.

2. In quanto prodotto dell'azione dell'espone, l'esposizione si presenta ai nostri giorni come una delle funzioni principali del museo che, secondo l'ultima definizione dell'ICOM, “acquisisce, conserva, studia, espone e trasmette il patrimonio materiale e immateriale dell'umanità”.

L'esposizione partecipa, all'interno del modello PRC (Reinwardt Academie), alla funzione più generale di comunicazione del museo, che comprende anche le politiche di educazione e di pubblicazione. Da questo punto di vista, l'esposizione appare come una caratteristica fondamentale del museo, nella misura in cui esso è il luogo dell'apprendimento sensoriale per eccellenza, soprattutto attraverso la presentazione, principalmente alla vista (visualizzazione, messa in mostra, esibizione, ostensione), di elementi concreti che permettono di presentare questi ultimi, sia per se stessi (un quadro, una reliquia), sia per evocare concetti o costruzioni mentali (la transustanziazione, l'esotismo). Se il museo ha potuto essere definito come un luogo di musealizzazione e di visualizzazione, l'esposizione appare allora come la “visualizzazione esplicitiva di fatti assenti per mezzo di oggetti, nonché di strumenti di messa in scena, utilizzati come segni” (Schärer 2003). Gli artifici quali la vetrina o i sistemi di *accrochage*, che servono da separatori tra il mondo reale e il

mondo immaginario del museo, non sono che marcatori d'oggettività che servono a garantire la distanza (a creare una *distanziamento*, come diceva Berthold Brecht a proposito del teatro) e a segnalarci che siamo in un altro mondo, un mondo dell'artificio dell'immaginario.

3. L'esposizione, intesa come l'insieme delle cose esposte, comprende tanto i *musealia*, gli oggetti museali o "cose reali", quanto i sostituti (calchi, copie, fotografie ecc.), i dispositivi espografici accessori (strumenti di presentazione, come le vetrine o i tramezzi di separazione dello spazio) e gli strumenti di informazione (i testi, i film o i multimedia), quanto la segnaletica funzionale. L'esposizione, da questo punto di vista, funziona come un sistema di comunicazione particolare (McLuhan et Parker, 1969; Cameron, 1968), fondato su "cose reali" e accompagnato da altri artefatti che permettono di discernere meglio il loro significato. In tale contesto, ciascuno degli elementi presenti nell'esposizione (oggetti museali, repliche, testi ecc.) può essere definito come un oggetto esposto [in francese: *expôt ndt*]. In questo quadro, non si tratta di ricostruire la realtà, che non può essere trasferita in un museo (una "cosa vera" in un museo è già un sostituto della realtà e un'esposizione non può che offrire immagini analogiche di questa realtà), ma di comunicarla attraverso questo dispositivo. Gli oggetti esposti all'interno dell'esposizione funzionano come segni (semiologia)

e l'esposizione si presenta come un processo di comunicazione, per lo più unilaterale, incompleta e interpretabile in modi spesso assai divergenti. In questo senso, il termine di esposizione si distingue da quello di *presentazione*, nella misura in cui il primo termine corrisponde, se non a un discorso, formale o didattico, almeno a una maggior complessità di messa in mostra, mentre il secondo si limita a un'esposizione (per esempio in un mercato o in un grande magazzino) che si potrebbe qualificare passiva, anche se, in un senso come nell'altro, la presenza di uno specialista (vetrinista, scenografo, designer di esposizione) è necessaria per garantire un certo livello di qualità. Questi due livelli – la presentazione e l'esposizione – permettono di precisare le differenze tra scenografia ed espografia. Nella prima, il creativo parte dallo spazio e tende a usare gli oggetti da esporre per arredare questo spazio, mentre nella seconda egli parte dagli oggetti e cerca il miglior modo di espressione, il miglior linguaggio per far parlare gli oggetti da esporre.

Queste differenze di espressione sono variate nelle diverse epoche, secondo i gusti e le mode e secondo l'importanza relativa che assumono gli addetti alla messa in scena (decoratori, designer, scenografi, progettisti dell'esposizione), ma anche secondo le discipline e l'obiettivo perseguito. Il campo molto vasto costituito dalle risposte formulate rispetto alla questione del "mostrare" e

“comunicare”, permette di delineare un abbozzo di storia della tipologia delle esposizioni, che si può elaborare in base ai media utilizzati (oggetti, testi, immagini in movimento, ambientazioni, tecnologie digitali; esposizioni “monomediali” e “multimediali”), al carattere lucrativo o meno dell’esposizione (esposizione di ricerca, *blockbuster*, esposizione-spettacolo, esposizione commerciale), alla concezione generale del museografo (espografia dell’oggetto, dell’idea o del punto di vista ecc.). In questa vasta gamma di possibilità, si riscontra un coinvolgimento sempre maggiore del visitatore-osservatore.


4. Il termine *esposizione* si distingue parzialmente dal termine *esibizione* nella misura in cui, in francese, come anche in italiano, quest’ultimo ha assunto un senso peggiorativo. Verso il 1760, la stessa parola (*exhibition*) poteva essere utilizzata in francese e in inglese per designare un’esposizione di pittura, ma il significato di questa parola si è in qualche modo degradato, per designare attività caratterizzate da una netta ostentazione (le “esibizioni sportive”) e perfino impudiche, agli occhi della società nella quale si svolge l’esposizione¹⁸.

18 Nella versione inglese si aggiunge: “questo è il caso dei derivati “esibizionista” ed “esibizionismo”, che si riferisce anche più specificamente ad atti indecenti.”

È spesso in questo senso che la critica delle esposizioni si fa più virulenta, soprattutto quando rigetta ciò che, a suo parere, non attiene a un’esposizione – o per metonimia all’attività di un museo – ma è caratteristico di uno spettacolo accattivante o di carattere commerciale troppo accentuato.

5. Lo sviluppo delle nuove tecnologie e della “realtà virtuale” hanno reso popolare la creazione di musei online e la creazione di esposizioni che non possono essere visitate se non su uno schermo o attraverso i media digitali. Piuttosto che utilizzare il termine di esposizione virtuale (il cui esatto significato designa piuttosto un’esposizione in potenza, cioè una risposta potenziale alla questione di “mostrare”), si preferiranno i termini di esposizione digitale o *cyber-esposizione*, per riferirsi a queste esposizioni peculiari diffuse via internet. Queste offrono delle possibilità che le esposizioni classiche degli oggetti materiali non sempre permettono (raggruppamenti di oggetti, nuovi modi di presentazione, di analisi ecc.). Se, al momento, esse non rappresentano ancora una diretta concorrenza per le esposizioni di “cose reali” nei musei classici, non è da escludere che il loro sviluppo condizioni invece i metodi attualmente adottati in questi musei.

▷ **DERIVATI:** ESPORRE, ESPOGRAFIA, ESPOSTO, CYBER-ESPOSIZIONE, DESIGN ESPOSITIVO,.

 **CORRELATI:** SISTEMI DI APPENSIONE ,
CURATORE DI MOSTRA, CATALOGO, COMUNICAZIONE,
PROGETTO ESPOSITIVO, DECORATORE, DIORAMA,
SPAZIO SOCIALE, DISPORRE, E. ALL'ARIA APERTA,
E. IN SITU, E. INTERNAZIONALE, E. ITINERANTE,
E. AGRICOLA, E. COMMERCIALE, E. NAZIONALE,
E. PERMANENTE (DI LUNGA, BREVE DURATA), E.

TEMPORANEA, E. UNIVERSALE, FIERA, GALLERIA,
INSTALLAZIONE, MEDIA, MESSAGGIO, METAFORA,
MESSA IN SPAZIO, MOSTRARE, MESSA IN SCENA,
OGGETTO DIDATTICO, STRUMENTO DI PRESENTAZIONE,
PRESENTARE, REALTÀ VIRTUALE, RICOSTRUZIONE, SALA
ESPOSITIVA, SALONE, SCENOGRAFIA, INAUGURAZIONE,
VISITATORE, VISUALIZZAZIONE, VETRINA, DISPOSITIVO,
DIMOSTRAZIONE, RAPPRESENTAZIONE.

G

GESTIONE

s. f. – (dal latino: *gerere*) – Equivalente fr.: *gestion*; ing.: *management*; sp.: *gestión*; ted.: *Verwaltung, Administration*; port.: *gestão*.

La gestione museale è attualmente definita come l'azione di assicurare l'amministrazione del museo o, più genericamente, tutte le attività che non sono direttamente collegate alle specificità del museo (conservazione, ricerca e comunicazione). In questo senso, la gestione museale include essenzialmente i compiti legati alle attività finanziarie (contabilità, controllo di gestione e finanze) e legali, i lavori di sicurezza e manutenzione, l'organizzazione del personale, il marketing, ma anche i processi strategici e la pianificazione generale delle attività del museo. Il termine deriva dall'anglosassone (sebbene originariamente risalga al francese *manége* e *ménage*) ed è correntemente usato in Francia, come in Italia, con lo stesso significato. Le linee guida – o lo stile – di gestione definiscono una certa concezione di museo – e in particolare la sua relazione con il servizio pubblico.

Tradizionalmente, è il termine amministrazione (dal latino *administratio*, servizio, aiuto, gestione) a essere stato usato per definire que-

sto tipo di attività del museo, ma anche, più generalmente, tutte le attività necessarie al funzionamento di un museo. Il trattato di museologia di George Brown Goode, intitolato *Museum Administration*, (1896) esamina tanto gli aspetti legati allo studio e alla presentazione delle collezioni quanto la gestione quotidiana di un museo, ma anche la visione generale di museo e la sua integrazione nella società. Legittimamente derivato dalla logica del servizio pubblico, l'azione dell'amministrare indica, in riferimento al servizio pubblico o privato, il fatto di assicurarne il funzionamento, garantendone l'impulso e il controllo di tutte le sue attività. La nozione di servizio (pubblico), implica, con una sfumatura religiosa, quella di sacerdozio, che le è strettamente associata.

Siamo consapevoli delle connotazioni burocratiche del termine "amministrazione" quando è riferito alle (dis)funzioni delle pubbliche amministrazioni. Non sorprende quindi, che l'evoluzione generale delle teorie economiche dell'ultimo quarto di secolo, privilegiando l'economia di mercato, abbia comportato il ricorso, sempre più frequente, al concetto di gestione, precedente-

mente utilizzato in contesti a fini di lucro. I concetti di immissione nel mercato e di marketing museale, come lo sviluppo di strumenti che provengono dall'ambito commerciale (nella definizione delle strategie, nella presa in conto dei pubblici/consumatori, nello sviluppo delle risorse, nella pianificazione del *fundraising* ecc.) hanno trasformato considerevolmente il museo. Così alcuni fra gli aspetti più conflittuali in materia di organizzazione delle politiche museali sono direttamente condizionati dall'opposizione, interna ai musei, fra la logica del mercato e una logica più tradizionalmente dominata dalle amministrazioni pubbliche. Ne discendono in particolare lo sviluppo di nuove forme di finanziamento (la differenziazione dei punti vendita, l'affitto degli spazi, i partenariati economici) e soprattutto l'introduzione del biglietto d'ingresso, lo sviluppo di mostre temporanee popolari – *blockbuster* – o la vendita delle collezioni. Sempre di più, queste attività, inizialmente ausiliarie, hanno iniziato ad avere un impatto reale sullo svolgimento delle altre attività museali al punto che, a volte, si sono sviluppate a detrimento di quelle legate alla conservazione, alla ricerca e alla comunicazione.

La specificità della gestione museale, se articolata attorno alle logiche a volte antitetiche o ibride legate da una parte al mercato, e dall'altra alle amministrazioni pubbliche, si ispira ugualmente alla logica del dono (Mauss, 1923) attraverso la donazione di oggetti e denaro o l'attività del volontariato e delle associazioni degli amici dei musei.

Quest'ultima caratteristica, di norma presa in considerazione in modo implicito, beneficia tuttavia di una riflessione meno approfondita rispetto alle sue implicazioni in materia di gestione dell'istituzione museale a medio e a lungo termine..

▷ **DERIVATI:** GESTORE/MANAGER, GESTIONE DELLE COLLEZIONI.

☞ **CORRELATI:** AMMINISTRAZIONE, BLOCKBUSTER, MANAGEMENT, DICHIARAZIONE DI MISSIONE, PROGETTO, VALUTAZIONE, STRATEGIA, PIANIFICAZIONE, INDICATORI DI PERFORMANCE, BIGLIETTO D'INGRESSO, RACCOLTA FONDI, FUNDRAISING, AMICI, BENEFATTORI, VOLONTARIATO, MARKETING MUSEALE, MUSEO PUBBLICO/PRIVATO, TRUSTEES, RISORSE UMANE, ORGANIZZAZIONE SENZA FINE DI LUCRO, NON- PROFIT, CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE, STUDI DI FATTIBILITÀ, STRATEGIA, PIANIFICAZIONE.

I

ISTITUZIONE

s. f. – dal latino: *institutio*, riunirsi in assemblea, costituire, fondare, organizzare; fr.: *institution*; sp.: *institución*; ted.: *Institution*; ing.: *institution*; port.: *instituição*.

In senso generale, la parola *istituzione* designa una convenzione stabilita da un mutuo accordo tra più persone, dunque arbitraria, ma storicamente definita. Le istituzioni sono strumenti che, nell'ampio spettro di soluzioni, il genere umano si è dato per soddisfare i bisogni naturali della vita sociale (Malinowski, 1944). Più specificatamente, con il termine *istituzione* si intende un organismo pubblico o privato, stabilito dalla società in risposta a un determinato bisogno. Il museo è un'istituzione nel senso che è retto da un preciso sistema giuridico di diritto pubblico o privato (vedi i termini *Gestione* e *Pubblico*). Sia che esso si basi sul concetto di pubblico dominio (dalla Rivoluzione in poi), o di *public trust* (nel diritto anglosassone) o e al di là delle diverse convenzioni, è dimostrazione di mutuo accordo tra gli individui di una società, e dunque un'istituzione.

Questo termine quando è associato all'aggettivo 'museale' (*insti-*

tution muséale: nel senso comune di relativo al museo), è di frequente usato come sinonimo di "museo", per evitare ripetizioni. Il concetto di istituzione è peraltro centrale nel dibattito che riguarda i musei, in tre precise accezioni.

1. Esistono due livelli di istituzioni, a seconda della natura dei bisogni che queste intendono soddisfare. Il primo livello è di natura biologica (il bisogno di mangiare, di riprodursi, di dormire ecc.). Il secondo di natura sociale (il bisogno di organizzarsi, di difendersi, di salute ecc.). A questi due livelli corrispondono due tipi di istituzioni che sono diversamente condizionanti: il pasto, il matrimonio, la casa, da una parte; lo stato, l'esercito, le scuole, gli ospedali, dall'altra. Poiché i musei rispondono a bisogni sociali dell'essere umano, ovvero la relazione sensoriale con gli oggetti, essi appartengono alla seconda categoria.

2. L'ICOM definisce il museo "un'istituzione permanente al servizio della società e del suo sviluppo". In questo senso l'istituzione è una costruzione creata dall'umanità nel campo museale (vedi *Museale*) e organizzata per entrare in una relazione sensibile con gli oggetti.

L'istituzione museo, creata e sostenuta dalla società, si fonda su una serie di norme e regole (misure di conservazione preventiva, divieto di toccare gli oggetti o di esporre copie come originali) che si basano su un sistema di valori: la conservazione del patrimonio, la presentazione di opere d'arte o di pezzi unici, la diffusione delle scoperte scientifiche più aggiornate ecc. Sottolineare la natura istituzionale del museo significa dunque rafforzarne il ruolo normativo, l'autorità che esercita sulla scienza e sull'arte, o l'idea che esso rimanga "al servizio della società e del suo sviluppo".

3. A differenza dell'inglese che non li diversifica con precisione (come anche in Belgio e in Canada), i termini *institution* e *establishment* non sono sinonimi; museo, come istituzione, è diverso da museo come *istituto* che è invece specifico e concreto: "l'istituto museale è una forma materializzata dell'istituzione museale" (Maroevic, 2007). Si noterà che contestare l'istituzione, anche puramente e semplicemente negandola (come nel caso del museo immaginario di Malraux o del museo irrealista dell'artista Marcel Broodthaers), non comporta l'abbandono del campo museale, nella misura in cui esso può essere concepito oltre il quadro istituzionale (in senso stretto, l'e-

spressione "museo virtuale", museo potenziale, rende conto di queste esperienze museali a margine della realtà istituzionale).

Per questo motivo in molti paesi, in particolare in Canada e in Belgio, si usa l'espressione "*institution muséale*" per identificare un istituto che non ha tutte le caratteristiche del museo tradizionale. "Per istituzione museale, si intendono enti senza fine di lucro, musei, centri espositivi e di interpretazione che, oltre alle funzioni di acquisizione, conservazione, ricerca e gestione delle collezioni hanno in comune il fatto di essere luoghi dedicati all'educazione e alla divulgazione delle arti, della storia e delle scienze" (*Société des musées québécois, Observatoire de la culture et des communautés du Québec*, 2004).

4. Infine, possono essere definite "istituzioni museali" – come sono "istituzioni finanziarie" l'IMF [Fondo Monetario Internazionale, ndt] o la World Bank [Banca Mondiale, ndt] - quelle realtà nazionali o internazionali che governano le iniziative museali come l'ICOM o la *Direction des musées de France* di una volta.

▷ **DERIVATI:** ISTITUZIONALE, ISTITUZIONE MUSEALE.

☞ **CORRELATI:** DOMINIO PUBBLICO, ISTITUTO, MUSEO VIRTUALE, TRUST.

M

MEDIAZIONE¹⁹

s. f. (XV secolo, dal latino *mediatio*: mediazione, – Equival. fr.: *médiation*; ing.: *mediation*, *interpretation*; sp: *mediación*; ted.: *Vermittlung*; port.: *mediação*).

Con mediazione si indica l'azione che mira a riconciliare o a mettere d'accordo due o più parti e, nel contesto museale, il pubblico con ciò che gli è dato vedere. Possibile sinonimo di intercessione. Etimologicamente, troviamo in "mediazione" la radice *med* che significa "a metà", radice che ricorre in numerose lingue (l'inglese *middle*, lo spagnolo *medio*, il tedesco *mitte* [l'italiano *medio*]), e che ricorda che la mediazione è legata all'idea di una posizione mediana, a quella di un terzo che si colloca tra due poli distanti e agisce da intermediario. Se questa posizione caratterizza bene gli aspetti giuridici della mediazione, dove qualcuno negozia al fine di riconciliare gli avversari

e di raggiungere un *modus vivendi*, tale dimensione contrassegna anche il significato che tale nozione assume nel contesto culturale e scientifico della museologia. Anche qui la mediazione si colloca in una via di mezzo, in uno spazio che essa cercherà di ridurre, provocando un riavvicinamento e perfino una relazione di appropriazione.

1. La nozione di mediazione gioca su più piani; sul piano filosofico essa è servita, per Hegel e i suoi discepoli, a descrivere il movimento stesso della storia. In effetti la dialettica, motore della storia, avanza per mediazioni successive: una situazione iniziale (la tesi) deve passare attraverso la mediazione del suo opposto (l'antitesi) per progredire verso un nuovo stato (la sintesi) che trattiene in sé qualcosa di quei due momenti superati che l'hanno preceduto.

Il concetto generale di mediazione serve anche a pensare l'istituzione stessa della cultura come trasmissione di quel fondamento comune che riunisce i partecipanti di una collettività e nel quale essi si riconoscono. In questo senso, è attraverso la mediazione della propria cultura che un individuo percepisce e comprende il mondo e la sua propria identità: in

19 Nella versione inglese nel titolo è stato aggiunto il termine INTERPRETAZIONE, e il capitolo inizia: "Mediazione è la traduzione del Francese *médiation*, che ha lo stesso significato museale generale di interpretazione".

molti parlano allora di mediazione simbolica. Sempre in campo culturale, la mediazione interviene per analizzare la “pubblicizzazione” di idee e di prodotti culturali – la loro presa in carico mediatica – e descrivere la loro circolazione nello spazio sociale globale. La sfera culturale è vista come una nebulosa dinamica dove i prodotti si compongono gli uni con gli altri e si relazionano. Qui, la mediazione reciproca delle opere conduce all’idea di “rimediazione”, di rapporti fra media e di traduzione attraverso cui un *medium* – la televisione o il cinema per esempio – riprende le forme e le produzioni di un altro *medium* (un romanzo adattato al cinema). Le creazioni raggiungono i destinatari attraverso l’uno o l’altro di questi diversi strumenti che costituiscono la loro mediatizzazione. In questa prospettiva, l’analisi dimostra le numerose mediazioni messe in atto da complesse catene di agenti differenti per garantire la presenza di un contenuto nella sfera culturale e la sua diffusione presso numerosi pubblici.

2. In museologia, il termine mediazione è, da più di un decennio, frequentemente utilizzato in Francia e nell’Europa francofona, dove si parla di “mediazione culturale”, di “mediazione scientifica” e di “mediatore”. Esso designa essenzialmente tutta una gamma di interventi condotti in nel contesto museale al fine di stabilire dei ponti fra ciò che è esposto (il vedere) e i significati che questi oggetti e siti possono assumere (il

sapere). La mediazione cerca talvolta anche di favorire la condivisione delle esperienze vissute tra i visitatori nella condivisione della visita, e l’emergere di riferimenti comuni. Si tratta allora di una strategia di comunicazione a carattere educativo che, attorno alle collezioni esposte, attiva diverse tecnologie, cosicché i visitatori abbiano a disposizione mezzi per meglio comprendere certi aspetti delle collezioni e per condividerne l’appropriazione.

Il termine investe dunque nozioni “limitrofe” alla museologia: la comunicazione e l’animazione, e soprattutto l’interpretazione, assai presente nel mondo anglofono dei musei e dei siti nord-americani e che lì coincide in buona parte con la nozione di mediazione. Come la mediazione, l’interpretazione presuppone uno scarto, una distanza da colmare tra ciò che è immediatamente percepito e i significati soggiacenti ai fenomeni naturali, culturali e storici; come i mezzi di mediazione, l’interpretazione si materializza negli interventi umani (l’interpersonale) e nei supporti che si aggiungono alla semplice esposizione (*display*) degli oggetti esposti per suggerirne i significati e l’importanza. Nata nei contesti dei parchi naturali americani, la nozione di interpretazione si è in seguito estesa a designare il carattere ermeneutico delle esperienze di visita nei musei e nei siti; così si definisce come una rivelazione e un disvelamento che conduce i visitatori verso la comprensione, poi verso l’apprezzamento

e infine verso la protezione dei patrimoni che essa assume come oggetto.

In conclusione, la mediazione costituisce una nozione centrale nella prospettiva di una filosofia ermeneutica e riflessiva (Paul Ricoeur): gioca un ruolo fondamentale nel progetto di comprensione di sé che ogni visitatore sviluppa attraverso l'azione facilitatrice del museo. È infatti passando dalla mediazione che ha luogo l'incontro con le opere prodotte da altri esseri umani, che una soggettività arriva a sviluppare una coscienza di sé e a comprendere la sua propria avventura. Un tale approccio fa del museo, detentore di testimonianze e di segni dell'umanità, uno dei luoghi di eccellenza per questa mediazione imprescindibile che, offrendo un contatto con il mondo delle opere della cultura, conduce ciascuno sul cammino di una più profonda comprensione di sé e della realtà nella sua interezza.

▷ **DERIVATI:** MEDIATORE, MEDIATIZZARE

👉 **CORRELATI:** ANIMAZIONE, DIVULGAZIONE,

EDUCAZIONE, ESPERIENZA DI VISITA, INTERPRETAZIONE, PUBBLICI.

MUSEALE

s. m e agg. (neologismo costruito dalla conversione in sostantivo di un aggettivo anch'esso recente) – Equival. fr.: *muséal*; ing.: *museal*; sp.: *museal*; ted.: *Musealität* (s. f.), *museal*

(agg.); port.: *museal*.

Il termine ha due accezioni, a seconda che sia usato come aggettivo o come sostantivo²⁰. L'aggettivo "museale" serve a qualificare tutto ciò che è relativo al museo, per distinguerlo da altri ambiti (es. "il mondo museale" per designare il mondo dei musei). Come sostantivo, il museale designa il campo di riferimento entro il quale si svolgono non solo la creazione, lo sviluppo e il funzionamento dell'istituzione museo, ma anche la riflessione sui suoi fondamenti e sulle sue sfide. Questo campo di riferimento si caratterizza per la specificità del suo approccio e determina un punto di vista sulla realtà (considerare una cosa dal punto di vista museale è, per esempio, chiedersi se sia possibile conservarla per esporla al pubblico). Pertanto, la museologia può essere definita come l'insieme dei tentativi di teorizzazione o di riflessione critica in campo museale, o anche come l'etica e la filosofia del museale.

1. Bisogna sottolineare l'importanza del genere maschile, giacché la denominazione dei diversi campi (ai quali appartiene il museale) si distingue in francese, [come in italiano], per l'articolo determinativo

20 Nella versione inglese, è stato aggiunto: "mentre ha un solo significato in inglese, dove il termine è stato raramente usato fino a oggi, per qualificare un campo che copre più della classica nozione di museo".

maschile che precede un aggettivo sostantivante (*il* politico, *il* religioso, *il* sociale, sottintendendo il campo politico, il campo religioso, il campo sociale), in opposizione alle pratiche empiriche che si riferiscono più di frequente a un sostantivo (diciamo *la* politica, *la* vita sociale, *l'*economia ecc.), ricorrendo spesso allo stesso termine, ma preceduto questa volta dall'articolo determinativo femminile (*la* politica). All'occorrenza, il campo di esercizio del museo, inteso come una relazione specifica dell'uomo con la realtà, sarà designato in francese, come in italiano, come *il* museale.

2. Il museale identifica "una specifica relazione con la realtà" (Stránský, 1987; Gregorová, 1980), e si colloca accanto al [campo] politico e, allo stesso titolo di quest'ultimo, a quello sociale, religioso, demografico, economico, biologico ecc. Si tratta ogni volta di un piano e di un campo originale in cui si pongono problemi cui corrispondono concetti astratti. Così lo stesso fenomeno potrà trovarsi al punto d'intersezione di più piani o, parlando in termini di analisi statistica multidimensionale, si proietterà su vari livelli eterogenei. Per esempio, gli OGM (organismi geneticamente modificati) possono essere contemporaneamente un problema tecnico (le biotecnologie), un problema sanitario (rischio riguardante la biosfera), un problema politico (questione ecologica) ecc., ma anche un problema museale: alcuni musei sociali, infatti, hanno deciso di allestire mostre sui

rischi e le sfide degli OGM.

3. Questa posizione del museale come campo teorico di riferimento apre considerevoli prospettive di ampliamento della riflessione, giacché il museo istituzionale appare ormai soltanto come un'illustrazione o un esempio dell'intero campo (Stránský). Con due conseguenze: (1) non è il museo ad aver suscitato la comparsa della museologia, ma è piuttosto la museologia ad aver fondato propriamente i musei (rivoluzione copernicana); (2) questo permette di comprendere che esperienze che sfuggono ai caratteri usuali dei musei (collezioni, edificio, istituzione) fanno parte della stessa problematica e di accettare i musei di repliche, i musei privi di collezioni, i musei diffusi, le città museo (Quatremère de Quincy, 1796), gli ecomusei o ancora i *cyber-musei*.

4. La specificità del museale, cioè ciò che lo distingue irriducibilmente dai campi limitrofi, consiste in due aspetti: (1) La *presentazione sensibile*, per distinguere il museale dal testuale gestito dalla biblioteca, che offre una documentazione trasmessa attraverso il supporto dello scritto (principalmente lo stampato, il libro) e che richiede non solo la conoscenza di una lingua, ma anche la padronanza della lettura, il che procura un'esperienza allo stesso tempo più astratta e più teorica. Al contrario, un museo non richiede alcuna di queste attitudini, perché la documentazione proposta è soprattutto sensibile, cioè percepibile.

bile dalla vista e talvolta dall'udito, più raramente dagli altri tre sensi: il tatto, il gusto e l'olfatto). Un analfabeta o anche un bambino potranno sempre trarre qualcosa dalla visita di un museo, mentre saranno incapaci di sfruttare le risorse di una biblioteca. Questo spiega anche le visite adatte ai ciechi o agli ipovedenti che si realizzano sfruttando gli altri sensi (l'udito, ma soprattutto il tatto) per scoprire gli aspetti sensibili degli oggetti esposti. Un dipinto o una scultura, prima di tutto, sono fatti per essere visti e il riferimento a un testo (la lettura di una didascalia, se c'è) non avviene che in seguito e non è del tutto indispensabile. Si parlerà dunque, a proposito del museo, di "funzione documentaria sensibile" (Deloche, 2007). (2) *La marginalizzazione della realtà*, poiché il museo "si specifica separandosi" (Lebensztein, 1981). Differentemente dal campo politico che permette di teorizzare la gestione della vita concreta delle persone nella società attraverso la mediazione di istituzioni come lo Stato, il campo museale serve al contrario a teorizzare il modo in cui una istituzione creata, per mezzo della separazione e della decontestualizzazione, in breve attraverso la "messa in immagine", uno spazio di presentazione sensibile "al margine di tutta la realtà" (Sartre), il che è proprio di un'utopia, vale a dire di uno spazio completamente immaginario, certamente simbolico, ma non necessariamente immateriale. Questo secondo punto caratterizza quella

che si potrebbe chiamare la funzione utopica del museo, giacché per cambiare il mondo bisogna immaginarlo in modo diverso e dunque prendere le distanze da esso, perché la finzione dell'utopia non è necessariamente una carenza o una mancanza.

▷ **DERIVATI:** MUSEALIZZAZIONE, MUSEALITÀ, MUSEALIA.

☞ **CORRELATI:** APPRENDIMENTO SENSIBILE, CAMPO, MUSEO, MUSEOLOGIA, PRESENTAZIONE SENSIBILE, RELAZIONE SPECIFICA, REALTÀ.

MUSEALIZZAZIONE

s. f. – Equival. fr.: *muséalisation*; ing.: *musealisation*; sp.: *musealización*; ted.: *Musealisierung*; port.: *musealização*.

Nell'accezione comune del termine, musealizzazione significa collocare qualcosa all'interno di un museo o, più generalmente, trasformare un ambiente di vita, che può essere un centro di attività umane o un sito naturale, in una sorta di museo. Il termine *patrimonializzazione* descrive indubbiamente meglio tale principio, che si fonda essenzialmente sull'idea di conservazione di un oggetto o di un luogo, ma che non concerne l'intero processo museale. Il neologismo "museificazione" traduce l'idea peggiorativa della "pietrificazione" (o mummificazione) di un luogo vivo, che può risultare da un tale processo, e che si ritrova in numerose critiche alla "musealizzazione del mondo". Da un punto di

vista più strettamente museologico, la musealizzazione è l'operazione che tende a estrarre, fisicamente e concettualmente, una cosa dal suo ambiente naturale o culturale per darle uno *status* museale, trasformandola in un *museumium* o oggetto museale, facendola cioè entrare nel campo museale.

Il processo di musealizzazione non consiste nel prendere un oggetto e metterlo all'interno dei confini fisici del museo: come spiega Zbyněk Stránský, un oggetto museale non è solo un oggetto in un museo. Attraverso il cambiamento di contesto e il processo di selezione, di tesaurizzazione e di presentazione, si opera un cambiamento dello *status* dell'oggetto. Un oggetto di culto, un oggetto funzionale o di piacere, animale o vegetale o anche qualcosa di insufficientemente determinato per essere concettualizzato come oggetto, una volta all'interno del museo, diventa testimonianza materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, fonte di studio e di esposizione, acquisendo così una realtà culturale specifica.

Il riconoscimento di tale cambiamento di natura ha condotto Stránský, nel 1970, a proporre il termine *musealia* per identificare gli oggetti che hanno subito il processo di musealizzazione e possono così pretendere di acquisire lo *status* di oggetto museale (vedi alla voce *Oggetto*).

La musealizzazione comincia con una fase di separazione (Malraux,

1951) o di sospensione (Déotte, 1986): degli oggetti o delle cose (cose "vere") sono separati dal loro contesto di origine per essere studiati come documenti rappresentativi della realtà che costituivano. Un oggetto museale non è più un oggetto destinato a essere utilizzato o scambiato, è destinato a fornire una testimonianza autentica della realtà.

Questo sradicamento (Desvallées, 1998) dalla realtà è già una prima forma di sostituzione. Una cosa separata dal contesto dal quale è stata prelevata non è più che un sostituto di quella realtà della quale è presunta essere testimone. Questo trasferimento, attraverso la separazione che opera con il contesto d'origine, produce inevitabilmente una perdita di informazioni, che si verifica forse nel modo più esplicito nel caso degli scavi clandestini, dove si determina la perdita completa del contesto di rinvenimento degli oggetti. Per questa ragione la musealizzazione, in quanto processo scientifico, comprende necessariamente l'insieme delle attività del museo: un lavoro di protezione (selezione, acquisizione, gestione, conservazione), di ricerca (inclusa la catalogazione) e di comunicazione (attraverso mostre, pubblicazioni ecc.) o, da un altro punto di vista, le attività legate alla selezione, alla tesaurizzazione e alla presentazione di quanto è divenuto un oggetto museale [*musealia*, nella versione originale, n.d.t.]. Il lavoro di musealizzazione non offre, al più, che un'immagine che è un sostituto

della realtà, a partire dalla quale certi oggetti sono stati selezionati. Questo sostituto complesso, o modello della realtà costruito nel museo, costituisce la “musealità”, vale a dire uno specifico valore scaturito dalle cose musealizzate. La musealizzazione produce musealità che documenta la realtà, ma che non costituisce in nessun caso la realtà.

La musealizzazione supera la pura logica della collezione per inserirsi in una tradizione che si basa essenzialmente su un approccio razionale, legato all’invenzione delle scienze moderne. L’oggetto portatore di informazioni o l’oggetto-documento, una volta musealizzato, fa parte del nucleo dell’attività scientifica del museo così come si è sviluppata a partire dal Rinascimento: un’attività che cerca di esplorare la realtà attraverso la percezione sensibile, l’esperienza e lo studio dei suoi frammenti. Questa prospettiva scientifica condiziona lo studio oggettivo e ripetuto della cosa concettualizzata in quanto oggetto, al di là dell’aura che ne offusca il significato. Non per contemplare ma per vedere: il museo scientifico non presenta soltanto begli oggetti, ma invita a comprenderne il senso. L’atto di musealizzare allontana il museo dalla prospettiva del tempio per iscriverlo in un processo che lo avvicina al laboratorio.

▷ **DERIVATI:** MUSEO VIRTUALE, CYBER-MUSEO.

☞ **CORRELATI:** COLLEZIONI PRIVATE, CYBER-MUSEO, ESPOSIZIONE, ISTITUZIONE, MOSTRA, MUSEALE, MUSEALIZZARE, MUSEALITÀ, MUSEALIA,

MUSEALIZZAZIONE, MUSEIFICAZIONE, MUSEOLOGIA, MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGO, MUSEOLOGICO, NUOVA MUSEOLOGIA, REALTÀ.

MUSEO

s. m. (dal greco *mouseion*, tempio delle Muse).
– Equivalente fr.: *musée*; sp.: *museo*; ted.: *Museum*; ing.: *museum*; port.: *museu*.

Il termine ‘museo’ può designare sia l’istituzione sia l’edificio o il luogo generalmente deputato alla selezione, allo studio e all’esposizione delle testimonianze materiali e immateriali dell’umanità e del suo ambiente. La forma e le funzioni del museo sono considerevolmente variate nel corso dei secoli. Sono cambiati i contenuti, così come la missione, il modo di operare o la gestione.

1. La maggior parte dei paesi hanno stabilito definizioni di museo attraverso norme di legge o per mezzo delle loro organizzazioni nazionali. La definizione professionale ancora oggi più diffusa è quella data nel 2007 dall’ICOM, il Consiglio Internazionale dei Musei, nei suoi Statuti “Il museo è un’istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che acquisisce, conserva, compie ricerche, espone e comunica le testimonianze materiali e immateriali dell’umanità e del suo ambiente, a fini di studio, educazione e diletto”. Questa definizione sostituisce quella usata dall’ICOM per oltre trenta anni: “un

museo è un'istituzione senza scopo di lucro, permanente, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, educazione e diletto" (Statuti ICOM, 1974).

Le differenze tra le due definizioni, *a priori* poco significative – è stato aggiunto il riferimento al patrimonio immateriale e sono stati introdotti alcuni cambiamenti nella struttura – attesta non di meno da un lato la preponderanza della logica anglo-americana all'interno dell'ICOM, e dall'altro un ruolo meno importante assegnato alla ricerca nell'istituzione museale. La definizione iniziale del 1974, è stata oggetto, in inglese, di una traduzione assai libera che meglio rifletteva la logica anglo-americana sulle funzioni del museo – una delle quali è la trasmissione del patrimonio. La diffusione della lingua inglese come lingua di lavoro, sempre più sovente utilizzata anche nelle riunioni dell'ICOM, così come nella maggior parte delle organizzazioni internazionali, pare abbia influenzato la nuova versione corrente della definizione di museo. La particolare struttura della definizione francese del 1974 valorizzava infatti la funzione della ricerca, presentata in qualche modo come principio motore dell'istituzione. Nel 2007 il principio della ricerca (modificato in francese con la parola *étudier* - studiare) è stato relegato

nell'elenco delle funzioni generali del museo.²¹

2. Per molti museologi, e in particolare per quelli che affermano di abbracciare il concetto di museologia insegnato negli anni 1960-1990 dalla scuola ceca (Brno e l'*International Summer School of Museology*), il museo non è che un mezzo, tra gli altri, che testimonia un "rapporto specifico tra l'uomo e la realtà", rapporto determinato dalla "collezione e conservazione, cosciente e sistematica e (...) e l'utilizzo scientifico culturale ed educativo di oggetti inanimati, materiali, mobili, principalmente tridimensionali, che documentano lo sviluppo della natura e della società (Gregorová, 1980). Prima che il museo fosse definito tale, cioè nel Diciottesimo secolo, secondo un concetto preso a prestito dall'antichità greca e riapparso durante il Rinascimento occidentale,

21 In italiano, la definizione accolta dal DM 23 dicembre 2014 è quella presente anche nella versione italiana del *Codice etico per i musei* dell'ICOM, anteriore al 2007: "Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone a fini di studio, educazione e diletto" con l'assenza di 'soprattutto' prima di 'le espone' e con l'aggiunta "promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica".

in tutte le civiltà esisteva un certo numero di luoghi, di istituzioni e di edifici che si avvicinavano più o meno direttamente a quanto noi associamo al termine museo. In questo senso la definizione dell'ICOM è fortemente caratterizzata dal suo tempo e dal suo contesto occidentale, ed è anche troppo prescrittiva, dato che il suo scopo è essenzialmente corporativo. Una definizione "scientifica" di museo deve, in questo senso, liberarsi da certi principi definiti dall'ICOM, come per esempio quello riferito all'aspetto non lucrativo del museo: un museo a scopo di lucro (come il Musée Grévin a Parigi) è pur sempre un museo, anche se non riconosciuto da ICOM. Si può così definire il museo in maniera più ampia e oggettiva come "un'istituzione museale permanente, che conserva collezioni di 'documenti materiali' [in fr. '*documents corporels*'] e produce conoscenza a partire da essi" (Van Mensch, 1992). Da parte sua, Schärer definisce un museo come "un luogo dove le cose e i valori a esse correlati sono conservati, studiati, e comunicati in quanto 'segni' per interpretare fatti assenti" (Schärer, 2007) oppure, in modo a prima vista tautologico, come il luogo dove si realizza la musealizzazione. Conferendo un significato ancora più ampio, il museo può essere anche inteso come un "luogo di memoria" (Nora, 1984; Pinna, 2003), un 'fenomeno' (Scheiner, 2007), che ingloba istituzioni, luoghi diversi o territori, esperienze e anche spazi immateriali.

3. In stessa prospettiva, che va oltre il carattere limitato del museo tradizionale, il museo è definito come uno strumento o una funzione ideata dall'uomo nella prospettiva di archiviare, capire e trasmettere. Si può così intendere, con Judith Spielbauer (1987), il museo come uno strumento destinato a favorire "la percezione dell'interdipendenza dell'uomo con il mondo naturale, sociale ed estetico, offrendo informazioni ed esperienza, e facilitando la comprensione di sé grazie a questo contesto più ampio". Il museo può anche presentarsi come "una funzione specifica che può prendere o meno le vesti di un'istituzione, il cui obiettivo è quello di assicurare, attraverso l'esperienza sensibile, l'archiviazione e la trasmissione della cultura intesa come l'insieme di acquisizioni che, di un essere geneticamente umano, fanno un uomo" (Deloche, 2007). Queste ultime definizioni comprendono sia i musei impropriamente definiti virtuali (in particolare quelli su carta, su CD-ROM o in Internet) sia le istituzioni museali più classiche, includendo anche i musei antichi, che erano più scuole di filosofia che collezioni nel senso abituale della parola.

4. Quest'ultima accezione del termine rinvia ai principi dell'*ecomuseo* nella sua concezione originale, ovvero a un'istituzione museale che associa allo sviluppo di una collettività, la conservazione, la presentazione e la spiegazione di un patrimonio naturale e culturale posseduto da questa

stessa comunità, rappresentativo di un ambiente di vita e di lavoro in un determinato territorio così come la ricerca legata ad esso. “L’ecomuseo (...) in un territorio dato, esprime le relazioni tra l’uomo e la natura nel tempo e nello spazio di questo stesso territorio. Si compone di beni di riconosciuto interesse scientifico e culturale, rappresentativi del patrimonio della comunità al cui servizio opera: beni immobili non costruiti, spazi naturali selvaggi, spazi naturali antropizzati; beni immobili costruiti, beni mobili, beni fungibili. Include un centro, sede delle sue strutture più importanti: l’accoglienza, la ricerca, la conservazione, l’esposizione, le attività culturali, l’amministrazione e, in particolare, uno o più laboratori da campo, organi di conservazione, sale riunione, atelier socioculturali, una foresteria ecc.; percorsi e punti di osservazione per esplorare il territorio; diversi elementi architettonici, archeologici e geologici... doverosamente indicati e spiegati...” (Rivière, 1978).


5. Con lo sviluppo dell’informatica e del mondo digitale la nozione di *cyber-museo*, spesso chiamato in maniera non corretta “virtuale”, si è progressivamente imposta; si può parlare di una nozione generalmente definita come “una collezione di oggetti tra loro logicamente correlati, concepita con una varietà di supporti che, attraverso la sua connettività e la sua natura multi-accessibile, consente di trascendere le tradizionali modalità di comunicazione e interazione

con il visitatore (...); non dispone di un luogo o uno spazio reale; i suoi oggetti e le informazioni che ne derivano possono essere disseminate in tutto il mondo” (Schweibenz, 1998). Questa definizione, probabilmente derivata dalla nozione recente della memoria virtuale dei computer, sembra un controsenso. Dobbiamo ricordare che “*virtuale*” non è l’opposto di “*reale*”, come troppo spesso pensiamo di credere, ma piuttosto l’opposto di “*attuale*” nel suo senso originario di “*esistente ora*”²². Un uovo è un pollo virtuale: è programmato per diventare un pollo e può diventare un pollo se non accade qualche incidente nel corso del suo sviluppo. In questo senso il museo virtuale può essere concepito come l’insieme dei musei concepibili o l’insieme delle soluzioni concepibili in risposta ai problemi posti, e in particolare al museo classico. Così il museo virtuale può essere definito come un “concetto che definisce in maniera globale il campo problematico del museale, cioè gli effetti del processo di decontestualizzazione/ricontestualizzazione; una collezione di repliche può essere un museo virtuale così come può esserlo una base di dati digitali; è il museo nei suoi “teatri di operazioni esterne” (Deloche, 2001). Il museo virtuale corrisponde, così, a

22 In inglese, e soprattutto in americano, il termine “*actual*” ha sempre più il significato di “reale” piuttosto che di “esistente”, ndt.

un insieme di soluzioni applicabili ai problemi del museo, includendo del tutto naturalmente il *cyber-museo*, ma senza ridursi ad esso.

▷ **Derivati:** MUSEO VIRTUALE.

 **CORRELATI:** COLLEZIONE PRIVATA, CYBER-MUSEO, ISTITUZIONE, MUSEALIA, MUSEALIZZAZIONE, MUSEALIZZARE, MUSEOGRAFO, MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGIA, MUSEOLOGO, MUSEIMIFICAZIONE (PEGGIORATIVO), STUDI MUSEALI, NUOVA MUSEOLOGIA, MOSTRA, REALTÀ.

MUSEOGRAFIA²³

s. f. (dal latino *museographia*) – Equival. fr.: *muséographie*; ing.: *museography*, *museum practice*; sp.: *museografía*; ted.: *Museographie*.

Il termine museografia, che apparve per la prima volta nel Diciottesimo secolo (Neikel, 1727), è più antico della parola museologia e ha tre accezioni specifiche.

1. Attualmente la museografia è essenzialmente definita come l'aspetto pratico o applicato della museologia, cioè come l'insieme delle tecniche che si sono sviluppate per realizzare le funzioni museali, in particolare riguardo alla gestione del museo, la conservazione, il restauro, la sicurezza e l'esposizione. In contrasto con il termine museologia, la parola museografia è stata a lungo

usata per identificare le attività, intellettuali o pratiche, associate ai musei. Il termine è regolarmente usato nel mondo francofono, ma raramente in quello anglofono, dove è preferita l'espressione "*museum practice*". Molti museologi dell'Europa Centrale e Orientale hanno utilizzato il concetto di museologia applicata, cioè l'applicazione pratica delle tecniche risultanti dallo studio della museologia, una scienza in formazione.

2. In francese [come in italiano, ndt.] l'uso del termine museografia identifica generalmente l'arte (o le tecniche) dell'esporre. Da alcuni anni [in Francia, ndt.] il termine *espografia*²⁴ è stato proposto per designare le tecniche legate alle esposizioni, sia in un museo sia in uno spazio non museale. Generalmente, ciò che noi chiamiamo "programma museografico" corrisponde alla definizione dei contenuti della mostra e i suoi requisiti, ma anche ai collegamenti funzionali tra gli spazi espositivi e le altre aree del museo. Questo uso non significa che la museografia sia definita solo con la parte visibile del museo. Il museografo, come professionista museale, tiene conto delle esigenze del programma scientifico e della gestione delle collezioni e si propone di presentare in modo adeguato gli oggetti selezionati dal curatore. Deve conoscere gli strumenti per la

23 Nella versione inglese nel titolo è stato aggiunto il termine "*museum practice*"

24 Nella versione inglese il termine *expography* è associato a *exhibit design*

conservazione e per l'inventariazione degli oggetti del museo. Il museografo crea lo scenario per i contenuti, proponendo un linguaggio che include forme di mediazione complementari, funzionali alla comprensione; si preoccupa delle esigenze del pubblico attraverso l'impiego di tecniche di comunicazione adatte alla buona ricezione del messaggio. Il suo ruolo, spesso come capo-progetto, è di coordinare l'insieme delle competenze scientifiche e tecniche che operano all'interno del museo: organizzandole, a volte mettendoli a confronto, e poi decidendo. Altre mansioni specifiche sono state create per adempiere a questi compiti: la gestione delle opere d'arte o degli oggetti è lasciata al *registrar*, il responsabile della sicurezza si occupa della sorveglianza e delle mansioni espletate da questo settore, il conservatore è uno specialista della conservazione preventiva e dei metodi di conservazione e restauro. È in questo contesto e nell'interrelazione con i diversi settori, che il museografo si rapporta ai compiti espositivi. La museografia si distingue dalla scenografia intesa come l'insieme delle tecniche di allestimento di uno spazio, così come è differente dall'architettura di interni. Certamente la scenografia e l'architettura sono parte della museografia, cosa che avvicina il museo ad altri metodi di visualizzazione, ma prende in considerazione anche altri elementi, come il pubblico, la comprensione del messaggio e la conservazione del patrimonio. Questi

aspetti fanno del museografo (o dell'espografo) l'intermediario tra il conservatore, l'architetto e il pubblico.

Tuttavia, il suo ruolo varia a seconda che l'istituto disponga o meno di un curatore per la progettazione espositiva. Lo sviluppo del ruolo di alcuni attori all'interno del museo (architetti, artisti, curatori di mostre ecc...) ha portato alla ridefinizione permanente del ruolo del museografo come intermediario.

3. Già anticamente e per la sua propria etimologia, la museografia designava la descrizione dei contenuti di un museo. Come la bibliografia è una delle tappe fondamentali della ricerca scientifica, così la museografia fu concepita come un mezzo per facilitare la ricerca delle fonti documentarie degli oggetti, per svilupparne lo studio sistematico. Questo significato è perduto per tutto il XIX secolo e permane ancora oggi in alcune lingue, particolarmente in russo.

▷ **DERIVATI:** MUSEOGRAFIA, MUSEOGRAFICO.

☞ **CORRELATI:** ARCHITETTURA D'INTERNI, DESIGN ESPOSITIVO, ESPOGRAFIA, FUNZIONI MUSEALI, SCENOGRAFIA.

MUSEOLOGIA

s. f. – Equivalente fr.: *museologie*; ing.: *museology*, *museum studies*; sp.: *museología*; ted.: *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; port.: *museologia*.

Etimologicamente parlando, la museologia è lo “studio del museo” e non la sua pratica, rinviata alla museografia. Tuttavia il termine, confermato in questa accezione ampia nel corso degli anni Cinquanta, e il suo derivato “museologico” – soprattutto nella sua traduzione letterale inglese (*museology* e il suo derivato *museological*) – hanno assunto cinque accezioni ben distinte.

1. La prima e la più diffusa accezione secondo il senso comune, tende ad applicare, in senso ampio, il termine “museologia” a tutto ciò che riguarda il museo e che generalmente viene ripreso, in questo dizionario, sotto il termine “museale”. Possiamo parlare di dipartimenti museologici di una biblioteca (la sezione “libri rari” o il gabinetto di numismatica), di questioni museologiche (relative al museo) ecc. È spesso questa accezione a essere utilizzata nei paesi anglofoni e, per contaminazione, nei paesi latinoamericani. È così che, laddove non vi è una professione specifica riconosciuta, come in Francia i conservatori, il termine “museologo” si applica a tutta la professione museale (ad esempio in Québec) e in particolare ai consulenti che hanno l’incarico progettare un museo o di realizzare un’esposizione. Questa accezione non viene privilegiata in questa sede.

2. La seconda accezione del termine è solitamente utilizzata in gran parte delle reti universitarie occidentali e si avvicina al senso etimologico della definizione “studio del museo”.

Le definizioni più comunemente utilizzate si accostano tutte a quella che fu proposta da Georges Henri Rivière: “La museologia: una scienza applicata, la scienza del museo. Essa ne studia la storia e il ruolo nella società, le forme specifiche della ricerca e della conservazione fisica, di presentazione, d’animazione e diffusione, di organizzazione e funzionamento, di architettura nuova o musealizzata, i siti ricevuti o scelti, la tipologia, la deontologia” (Rivière, 1981). La museologia si oppone, in un certo senso, alla museografia, la quale designa l’insieme delle pratiche legate alla museologia. Gli ambienti anglosassoni, solitamente restii ad accettare l’invenzione di nuove “scienze”, hanno generalmente privilegiato l’espressione *museum studies*, soprattutto in Gran Bretagna, dove il termine *museology* è tuttora poco utilizzato. È indispensabile osservare che, in generale, se il termine è stato sempre più utilizzato a partire dagli anni Cinquanta via via che l’interesse per i musei cresceva, continua a essere molto poco utilizzato da coloro che vivono il museo “nel quotidiano” e che l’uso del termine resta limitato a coloro che osservano il museo dall’esterno. Tale accezione, ampiamente condivisa dai professionisti, si è progressivamente imposta a partire dagli anni Sessanta nei paesi latini soppiantando il termine museografia.

3. A partire dagli anni Sessanta, nei paesi dell’Europa centrale e orientale, la museologia è stata consi-

derata come un vero e proprio campo scientifico d'investigazione del reale (una scienza in formazione) e come una disciplina a tutti gli effetti che esamina la realtà. Tale prospettiva, che ha largamente influenzato l'ICOFOM negli anni Ottanta e Novanta, presenta la museologia come lo studio di una relazione specifica tra uomo e realtà, studio di cui il museo, fenomeno determinato nel tempo, costituisce solo una delle materializzazioni possibili. "La museologia è una disciplina scientifica indipendente, specifica, il cui oggetto di studio è un'attitudine specifica dell'uomo con la realtà, espressione di sistemi mnemonici, che si è concretizzato in differenti forme museali nel corso della storia. La museologia ha la natura di una scienza sociale, nata da discipline scientifiche documentarie e mnemoniche, e contribuisce alla comprensione dell'uomo nella società" (Stránský, 1980). Questo particolare approccio, spesso criticato (la volontà d'imporre la museologia come scienza e di coprire, con essa, tutto il campo del patrimonio può apparire pretenziosa a molti), resta comunque fecondo per gli interrogativi che propone. Ciò concerne l'oggetto di studio della museologia, che non può essere il museo, poiché quest'ultimo è una creazione relativamente recente rispetto alla storia dell'umanità. È a partire da questa constatazione che fu progressivamente definito il concetto di "relazione specifica tra uomo e realtà", a volte designato come

"musealità" (Waidacher, 1996).

Sulla scia della scuola di Brno, preponderante a questo riguardo, la museologia fu definita come "una scienza che esamina il rapporto specifico dell'uomo con la realtà e che consiste nella collezione e nella conservazione, cosciente e sistematica, e nell'uso scientifico, culturale ed educativo di oggetti inanimati, materiali, mobili (soprattutto tridimensionali) che documentano lo sviluppo della natura e della società." (Gregorová, 1980). Nondimeno, l'assimilazione della museologia a una scienza – per quanto in formazione – è stata progressivamente abbandonata, nella misura in cui né il suo oggetto, né i suoi metodi rispondono veramente ai criteri epistemologici di un approccio scientifico specifico.

4. La nuova museologia (*la nouvelle muséologie* in francese, dalla quale è derivato il concetto), che ha ampiamente influenzato la museologia negli anni Ottanta, riunisce un certo numero di teorici, francesi dall'inizio degli anni Ottanta e internazionali dal 1984. Riferita a pochi pionieri che, dagli anni Settanta in poi, pubblicarono testi innovativi, questa corrente di pensiero enfatizzava il ruolo sociale del museo e il suo carattere interdisciplinare, insieme alle sue rinnovate modalità di espressione e di comunicazione. Il suo interesse si concentrò soprattutto sulle nuove forme dei musei concepiti in opposizione al modello classico e alla posizione centrale occupata dalle collezioni: si tratta di ecomu-

sei, di musei di società, di centri di cultura scientifici e tecnici e, in linea generale, della maggior parte delle nuove proposte di utilizzo del patrimonio a favore dello sviluppo locale. Il termine inglese *New Museology*, apparso alla fine degli anni Ottanta (Vergo, 1989) e che imposta un discorso critico sul ruolo sociale e politico del museo, ha portato una certa confusione nella diffusione del termine francese (poco conosciuto dal pubblico anglosassone).

5. La museologia, infine, secondo una quinta accezione, qui privilegiata poiché riunisce tutte le altre, copre un campo molto vasto che comprende l'insieme dei tentativi di teorizzazione o di riflessione critica legati al campo museale. In altri termini, il comune denominatore di questo campo potrebbe essere spiegato con una relazione specifica tra l'uomo e la realtà caratterizzata come documentazione del reale attraverso l'apprendimento sensibile diretto. Una tale definizione non rifiuta *a priori* nessuna forma di museo, dai più antichi (Quiccheberg) a i più recenti (*cyber-musei*), perché tende a interessarsi ad un ambito volutamente aperto in campo museale. Essa non si limita, inoltre, a coloro che rivendicano il titolo di museologo. Conviene infatti evidenziare che, se certi protagonisti hanno fatto di questo campo il loro dominio prediletto al punto di presentarsi come museologi, altri,

legati invece alla propria disciplina di riferimento in contatto solo saltuario con il campo museale, preferiscono mantenere una certa distanza dai "museologi" pur esercitando un'influenza fondamentale sullo sviluppo di questo campo di studi (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell, McLuhan, Nora o Pomian). Le direttrici di una mappa del campo museale possono così essere tracciate in due direzioni diverse, o in riferimento alle principali funzioni (documentazione, tesaurizzazione, presentazione o ancora conservazione, ricerca, comunicazione), o considerando le diverse discipline che lo esplorano più o meno puntualmente. È in quest'ultima prospettiva che Bernard Deloche ha suggerito di definire la museologia come la filosofia del museale. "La museologia è una filosofia del museale, che assume due obiettivi: (1) serve da metateoria alla scienza documentaria intuitiva concreta; (2) è anche un'etica regolatrice di ogni istituzione incaricata di gestire la funzione documentaria intuitiva concreta" (Deloche, 2001).

▷ **DERIVATI:** MUSEOLOGICO, MUSEOLOGO.

☞ **CORRELATI:** MUSEALE, MUSEALIA, MUSEALITÀ, MUSEALIZZARE, MUSEALIZZAZIONE, MUSEIFICARE (PEGGIORATIVO), MUSEO, MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGIA, NUOVA MUSEOLOGIA, OGGETTO MUSEALE, REALTÀ.

O

OGGETTO MUSEALE O MUSEALIA

n. m. (dal latino *objectum*, gettato in faccia) – Équival. angl.: *object*; esp: *objeto*; all.: *Objekt* *Gegenstand*; port.: *objecto*, (br.: *objeto*).

Il termine è talvolta sostituito dal neologismo *muséalie* (poco utilizzato) costruito sul modello latino: *musealia* che costituisce allora piuttosto il plurale neutro, dei *musealia*. Equivalente francese: *muséalie*; inglese: *musealia*, *museum object*; spagnolo: *musealia*; tedesco: *Musealie*, *Museumsobjekt*; portoghese: *musealia*.

Nel suo significato filosofico più elementare, l'oggetto non è una realtà in sé, ma un prodotto, un risultato o un correlato. In altri termini, esso designa ciò che è posto o gettato in faccia (*ob-jectum*, *Gegen-stand*), da un soggetto, che lo tratta come differente da sé, anche quando considera sé stesso come oggetto. Questa distinzione tra soggetto e oggetto è relativamente tarda e propria dell'Occidente. A questo titolo, l'oggetto differisce dalla cosa, che intrattiene al contrario con il soggetto un rapporto di contiguità o strumentale (ad es. l'utensile, come prolungamento della mano, è una cosa e non un oggetto).

Un oggetto museale è una cosa musealizzata, una cosa che, in generale, può essere definita come qualsiasi tipo di realtà. L'espressione "oggetto museale" potrebbe passare per pleonastica nella misura in cui il museo è non solamente un luogo destinato a custodire degli oggetti, ma anche un luogo la cui principale missione è trasformare le cose in oggetti.

1. L'oggetto non è in alcun caso una realtà bruta o un semplice dato che è sufficiente raccogliere, per esempio per costituire le collezioni di un museo, come si raccolgono conchiglie su una spiaggia. È uno *status* ontologico che assumerà, in certe circostanze, questa o quella cosa, restando inteso che la stessa cosa, in altre circostanze, non sarà assimilabile a un oggetto. La differenza tra la cosa e l'oggetto sta nel fatto che la cosa è compresa nel concreto della vita e che intrattieniamo con essa un rapporto di simpatia o di simbiosi. Lo rivela in particolare l'animismo delle società spesso considerate primitive, cioè un rapporto di strumentalità, come nel caso dell'utensile adattato alla forma della mano. Al contrario, l'oggetto è sempre ciò che il soggetto mette di fronte a sé come distinto

da sé: è dunque ciò che è di fronte e differente. In questo senso, l'oggetto è astratto e morto, come chiuso in sé stesso, come testimonia in particolare la serie di oggetti che costituisce una collezione (Baudrillard, 1968). Questo *status* dell'oggetto è considerato oggi come un puro prodotto dell'Occidente (Choay, 1968; Van Lier, 1969; Adotevi, 1971) che, rompendo con il modo di vita tribale, ha concepito per la prima volta la divisione del soggetto dall'oggetto (Descartes, Kant et, più tardi, McLuhan, 1969).

2. Attraverso il proprio lavoro di acquisizione, di ricerca, di conservazione e di comunicazione è dunque possibile presentare il museo come una delle grandi istanze di "produzione" degli oggetti, cioè di conversione delle cose che ci circondano in oggetti. In queste condizioni, l'oggetto museale – i *musealia* – non ha una realtà intrinseca, anche se il museo non è l'unico dispositivo che "produca" oggetti. In effetti, altri punti di vista sono "oggettivanti"; è in particolare il caso dell'approccio scientifico, che stabilisce le norme di riferimento (ad es. le scale di misura) totalmente indipendenti dal soggetto e che, per lo stesso motivo, ha difficoltà a trattare il vivente in quanto tale (Bergson), perché tende a trasformarlo in oggetto. Semplicemente, il punto di vista museale, anche se talvolta è messo a servizio dell'approccio scientifico, ne differisce per il suo intento prioritario di esporre gli oggetti, cioè mostrarli concreta-

mente a un pubblico di visitatori. L'oggetto museale è fatto per essere mostrato, con tutta la serie di connotazioni implicitamente associate, perché possiamo mostrarlo per emozionare, per intrattenere/divertire o per istruire. Quest'operazione di "mostrare", per utilizzare un termine più generico di quello di esporre, è talmente essenziale da creare la distanza che della cosa fa un oggetto, mentre l'approccio scientifico privilegia al contrario l'esigenza di rendere conto delle cose in un contesto universalmente intellegibile.

3. I naturalisti e gli etnologi, come i museologi, selezionano generalmente quanto essi già chiamano oggetti in funzione del loro potenziale di testimonianza, cioè della quantità di informazioni (marcatori) che possono fornire per riflettere gli ecosistemi o le culture dei quali si augurano di conservare traccia. "I *musealia* (gli oggetti museali) sono oggetti autentici e mobili che, con irrefutabile evidenza, mostrano lo sviluppo della natura o della società" (Schreiner 1985). È la ricchezza di informazioni che essi portano, allora, che ha condotto degli etnologi come Jean Gabus (1965) o Georges Henry Rivière (1989) ad attribuire loro la qualifica di *oggetti-testimoni*, che conservano quando sono esposti. Georges Henry Rivière ha anche utilizzato l'espressione *oggetto-simbolo* per designare certi oggetti testimoni, carichi di contenuto, che potevano ambire a riassumere un'intera cultura o un'epoca. La conseguenza di

questa sistematica oggettivazione delle cose permette di studiarle un po' meglio di quanto si potrebbe fare se restassero nel loro contesto d'origine (terreno etnografico, collezione privata o galleria), ma può anche manifestare una tendenza feticista: una maschera rituale, un costume cerimoniale, un attrezzo per l'aratura ecc., cambiano bruscamente di *status* entrando nel museo.

Artifici quali la vetrina o i sistemi di appensione, servendo da separatori tra il mondo reale e il mondo immaginario del museo, non sono che dei garanti di un'oggettività che serve a mantenere la distanza e a segnalarci che ciò che ci viene presentato non appartiene più alla vita, ma al mondo chiuso degli oggetti. Per esempio, non abbiamo il diritto di sederci su una sedia in un museo di arti decorative, il che presuppone la distinzione convenzionale tra la sedia funzionale e la sedia oggetto. Tali oggetti sono de-funzionalizzati e de-contestualizzati, il che significa che ormai non servono più a ciò per cui erano stati destinati, ma entrano in un ordine simbolico che conferisce loro un nuovo significato (Krzysztof Pomian li ha chiamati "portatori di significato", *semiofori*) e che attribuisce loro un nuovo valore innanzitutto puramente museale, ma che può anche diventare un valore economico. Diventano così testimoni (con)sacri della cultura.

4. Il mondo dell'esposizione riflette tali scelte. Per i semiologi come Jean Davallon, "i *musealia* non vanno

considerati tanto come delle *cose* (dal punto di vista della loro realtà fisica) quanto delle *entità linguistiche* (sono definiti, riconosciuti come degni di essere conservati e presentati) e dei *supporti di pratiche sociali* (sono collezionati, catalogati, esposti ecc.)". (Davallon, 1992). Se presentati in un'esposizione, gli oggetti possono dunque essere utilizzati come segni, allo stesso titolo delle parole in un discorso. Ma gli oggetti non sono solo dei segni poiché, con la loro sola presenza, possono essere direttamente percepiti dai sensi. È per questa ragione che, per designare l'oggetto del museo esibito per il suo potere di "presenza autentica", si utilizza spesso il termine anglosassone di *real thing*, tradotto in francese *vraie chose* [in italiano cosa "vera"], vale a dire "cose che noi presentiamo tali e quali sono e non come modelli, immagini o rappresentazioni di qualcosa d'altro" (Cameron, 1968), il che suppone, per varie ragioni (sentimentali, estetiche ecc.), una relazione intuitiva con quanto è esposto. Il termine *expôt* [corrispondente all'italiano 'esposto'] designa sì le cose vere esposte, ma anche tutti gli elementi esponibili (un documento sonoro, fotografico o cinematografico, un ologramma, una riproduzione, un modello, un'installazione o un modello concettuale) (vedi *Esposizione*).

5. Vi è tensione nell'opposizione fra la cosa vera e il suo sostituto. Conviene rimarcare, a questo riguardo, che per alcuni l'oggetto semioforo non appare come porta-

tore di significato se non quando si presenta di per se stesso, e non per il tramite un sostituto. Per quanto relativamente ampia possa apparire, questa concezione, puramente “reista”, non tiene conto né delle origini del museo durante il Rinascimento (vedi *Museo*), né dell’evoluzione e della diversità della museologia nel Diciannovesimo secolo. Non permette neppure di prendere in considerazione il lavoro di un certo numero di musei le cui attività sono essenzialmente concentrate, per esempio su internet o su altri supporti duplicati e, più generalmente, tutti i musei costituiti da sostituti come le gipsoteche, le collezioni di modelli, i musei che conservano modelli in cera o i *science centre* (che espongono soprattutto modelli). In effetti gli oggetti, da quando sono stati considerati come elementi linguistici, permettono di realizzare esposizioni-discorso, anche se non sono sempre adeguati a sostenerli. Bisogna dunque immaginare altri elementi del linguaggio di sostituzione. Inoltre, quando la funzione e la natura dell’esposizione mirano a rimpiazzare una cosa vera o un oggetto autentico, a questo è attribuita la qualità di *sostituto*. Può essere una fotografia, un disegno o un modello della cosa vera. Il sostituto potrebbe così entrare in conflitto con l’oggetto “autentico”, pur non identificandosi totalmente con la *copia* dell’originale (come i calchi delle sculture o le copie dei dipinti), nella misura in cui può essere creato direttamente a partire

da idee o da processi e non solamente per copia conforme. A seconda della forma dell’originale e dell’uso che ne è fatto, può essere eseguito a due o a tre dimensioni. Questa nozione di autenticità, particolarmente importante nei musei d’arte (capolavori, copie e falsi), condiziona gran parte delle questioni legate allo *status* e al valore degli oggetti museali. Si noterà comunque che esistono musei le cui collezioni sono composte esclusivamente da sostituti e che, in generale, la politica dei sostituti (copie, gessi o cere, modelli o supporti digitali) amplia molto il campo d’azione del museo e contribuisce a riflettere, dal punto di vista dell’etica museale, sull’insieme dei suoi valori attuali. D’altronde, in una prospettiva più ampia, evocata sopra, ogni oggetto esposto in un museo deve essere considerato come un sostituto della realtà che rappresenta dato che, come cosa musealizzata, l’oggetto del museo è un sostituto di tale cosa (Deloche, 2001).

6. Nel contesto museologico, soprattutto nelle discipline archeologiche ed etnografiche, gli specialisti si sono abituati a rivestire l’oggetto del significato che essi avevano immaginato a partire dalle loro ricerche; ma si pongono più problemi. Anzitutto, gli oggetti cambiano senso nel loro ambiente d’origine a seconda delle generazioni. Inoltre, ogni visitatore resta libero di interpretare ciò che guarda in funzione della propria cultura. Ne è risultato un relativismo che Jacques Hainard ha rias-

sunto, nel 1984, in una frase divenuta celebre: “L’oggetto non è la verità di niente. Polifunzionale prima, polise-mico poi, non prende senso se non è inserito in un contesto” (Hainard, 1984).

☞ **CORRELATI:** ARTEFATTO, AUTENTICITÀ,
COLLEZIONE, COPIA, COSA, COSA VERA, OGGETTO
TRANSIZIONALE, OGGETTO FETICCIO, OGGETTO
TESTIMONE, OPERA D’ARTE, RELIQUIA, RIPRODUZIONE,
SOSTITUTO, SPECIMEN, .

P

PATRIMONIO

s. m. (dal latino *patrimonium*) – Equiv. fr.: *patri-moine*; ing.: *heritage*; sp.: *patrimonio*; ted.: *Natur und Kulturerbe*; port.: *patrimônio*.

La nozione di patrimonio designava, nel diritto romano, l'insieme dei beni ricevuti in successione: beni che discendono, secondo la legge, dai padri e dalle madri ai figli o beni di famiglia in opposizione a quelli acquisiti. Per analogia, due altre accezioni si sono sviluppate più tardi: (1) abbastanza recentemente l'espressione di "patrimonio genetico", per designare i caratteri ereditari di un essere vivente; (2) più anticamente, la nozione di "patrimonio culturale", sembra apparire nel XVII secolo (Leibnitz, 1690) prima di essere ripresa dalla Rivoluzione francese (Puthod de Maisonrouge, 1790; Boissy d'Anglas, 1794). Il termine conosce tuttavia usi più o meno ampi. Per la sua etimologia, il termine, e la nozione che implica, ha conosciuto un'espansione più vasta nel mondo latino a partire dal 1930 (Desvallées, 1995), rispetto che al mondo anglosassone dove si è a lungo preferito il termine *property* (beni) prima di adottare, negli anni Cinquanta, quello di *heritage* (patri-

monio), distinguendola da *legacy* (eredità).

Allo stesso modo l'amministrazione italiana, per quanto essa sia stata una delle prime a conoscere il termine *patrimonio* [in italiano nel testo, ndt] a lungo ha continuato a utilizzare l'espressione *beni culturali* [in italiano nel testo, ndt]. L'idea di patrimonio è irrimediabilmente legata a quella di perdita o di potenziale scomparsa – come dopo la Rivoluzione francese – e, allo stesso modo, alla volontà di conservare questi beni. "Il patrimonio si riconosce dal fatto che la sua perdita costituisce un sacrificio e che la sua conservazione suppone dei sacrifici" (Babelon e Chastel, 1980).

1. A partire dalla Rivoluzione francese e per tutto il Diciannovesimo secolo, il patrimonio designa in Francia e, per estensione, nei paesi francofoni essenzialmente l'insieme dei beni immobili e si confonde generalmente con la nozione di *monumenti storici*. Il monumento, nel suo senso originale, è una costruzione votata a perpetuare la memoria di qualcuno o di qualcosa. Alois Riegl distingue tre categorie di monumenti: quelli intenzionalmente concepiti per "commemorare un

momento preciso o un avvenimento complesso del passato” (monumenti intenzionali), “quelli la cui scelta è determinata dalle nostre preferenze soggettive” (monumenti storici) e infine “tutte le creazioni dell’uomo, indipendentemente dal loro significato o dalla loro destinazione originale” (monumenti antichi) (Riegl, 1903). Le due ultime categorie si declineranno, essenzialmente, secondo i principi della storia, della storia dell’arte e dell’archeologia, sul modello del patrimonio immobile. Fino a un’epoca assai recente, la Direzione del patrimonio, in Francia, il cui obiettivo essenziale era la conservazione dei monumenti storici, era separata da quella dei musei. Non è raro incontrare ancora ai giorni nostri fautori di questa definizione, strettamente intesa. Diffusa a livello mondiale, sotto l’egida dell’UNESCO, è in primo luogo una visione essenzialmente fondata sul monumento, sui complessi monumentali e sui siti, specialmente all’interno dell’ICOMOS, l’equivalente dell’ICOM per i monumenti storici. Così, la Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale stabilisce ancora che: “ai fini della presente convenzione sono considerati come “patrimonio culturale”:

- i monumenti: opere architettoniche, di scultura o di pittura monumentali, (...) - i complessi [monumentali]: gruppi di costruzioni isolate o riunite, (...) in ragione della loro architettura, (...) - i siti: opere dell’uomo o opere congiunte dell’uomo e della

natura (...). Ai fini della presente Convenzione sono considerate come “patrimonio naturale”: - i monumenti naturali (...) - le formazioni geologiche e fisiografiche (...) - i siti naturali o le zone naturali (...)” (UNESCO, 1972).

2. Dalla metà degli anni Cinquanta, la nozione di patrimonio si è considerevolmente ampliata, fino a integrare, progressivamente, l’insieme delle testimonianze materiali dell’umanità e del suo ambiente.

Così, il patrimonio folclorico, il patrimonio scientifico e, in seguito, il patrimonio industriale sono stati progressivamente integrati nella nozione di *patrimonio*. La definizione di patrimonio del Québec testimonia questa tendenza generale: “Può essere considerato patrimonio ogni oggetto o insieme, materiale o immateriale, riconosciuto e fatto proprio dalla collettività per il suo valore di testimonianza e di memoria storica e meritevole di essere protetto, conservato e valorizzato” (Arpin, 2000). Questa nozione si riferisce all’insieme di tutti i beni o valori, naturali o creati dall’uomo, materiali o immateriali, senza limiti di tempo o di luogo, ereditati dagli ascendenti o antenati delle generazioni precedenti o riuniti e conservati per essere trasmessi ai discendenti delle generazioni future.

Il patrimonio è un bene pubblico la cui protezione deve essere assicurata dalla collettività quando non vi provvedono gli individui. L’aggiunta di specificità naturali e culturali di

carattere locale contribuisce alla concezione e alla costituzione di un patrimonio di carattere universale. Il concetto di patrimonio si distingue da quello di eredità nella misura in cui l'uno e l'altro termine poggiano su temporalità sensibilmente differenti. Mentre l'eredità si definisce proprio dopo un decesso o al momento della trasmissione intergenerazionale, il patrimonio designa l'insieme dei beni ereditati dagli antenati o riuniti e conservati per essere trasmessi ai discendenti. In un certo senso, il patrimonio si definisce per una linea di eredità.

3. Da alcuni anni, la nozione di patrimonio, definita fondamentalmente sulla base di una concezione occidentale della trasmissione, è stata ampiamente influenzata dalla mondializzazione delle idee, testimoniato dal principio relativamente recente di *patrimonio immateriale*. Questa nozione, originaria dei paesi asiatici (e specialmente del Giappone e della Corea), si fonda sull'idea che la trasmissione, per essere effettiva, dipende essenzialmente dall'intervento umano, da cui l'idea di tesoro umano vivente: “una persona considerata maestra nella pratica della musica, della danza, del gioco, delle manifestazioni teatrali e dei riti che abbiano un valore artistico e storico eccezionale nei loro paesi, come definiti nella Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare” (UNESCO, 1993). Questo principio ha recentemente riscosso una certa approvazione a livello

mondiale. “Per *patrimonio culturale immateriale*, si intendono le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e il saper-fare – come gli strumenti, oggetti, artefatti e spazi culturali a loro associati – che le comunità, i gruppi e, all'occorrenza, gli individui riconoscono come facenti parte del proprio patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è ricreato in permanenza dalle comunità e dai gruppi in funzione del loro ambiente, della loro interazione con la natura e della loro storia; procura loro un sentimento di identità e di continuità che contribuisce così a promuovere il rispetto della diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, sarà preso in considerazione solo il patrimonio culturale immateriale conforme agli strumenti internazionali esistenti relativi ai diritti umani, e altresì all'esigenza del mutuo rispetto fra comunità, gruppi e individui, e di uno sviluppo sostenibile” (UNESCO, 2003).

4. Il campo sempre più complesso relativo alle problematiche della trasmissione – patrimoniale – ha indotto, in questi ultimi anni, una riflessione più precisa sui meccanismi di costituzione e di estensione del patrimonio: la *patrimonializzazione*. Recentemente, al di là dell'approccio empirico, numerose ricerche tentano di analizzare l'istituzione e la produzione del patrimonio come il risultato di interventi e strategie finalizzati all'apposizione di un mar-

chio e alla segnalazione. Così l'idea di patrimonializzazione si amplia fino a comprendere lo *status* sociale di ciò che il patrimonio rappresenta, un po' come altri avanzano l'idea di "artificazione" (Shapiro, 2004) per ciò che riguarda le opere d'arte. "Il patrimonio è il processo culturale, o il suo risultato. È quanto si rapporta ai modi di produzione e di negoziazione legati all'identità culturale, alla memoria collettiva e individuale, e ai valori sociali e culturali" (Smith, 2006). Il che significa che, se accettiamo che il patrimonio rappresenti il risultato di un processo fondato su un certo numero di valori, ne deriva che sono proprio questi valori a dare fondamento al patrimonio. Tali valori meritano di essere analizzati, ma anche – talvolta – contestati.

5. L'istituzione del patrimonio conosce anche detrattori, che si interrogano sulle sue origini e sulla valorizzazione abusiva e "feticistica" dei supporti della cultura che essi sostengono, in nome dei valori dell'umanesimo occidentale. In senso stretto, ovvero in senso antropologico, la nostra eredità culturale non è fatta che di pratiche e di abilità assai modeste, e consiste più nell'attitudine dell'uomo a fabbricare utensili e a utilizzarli, che negli utensili stessi, soprattutto quando questi ultimi sono fissati in oggetti all'interno di una vetrina di museo. D'altronde si dimentica troppo spesso che l'utensile più elaborato e più potente che l'uomo abbia inventato è il concetto, lo strumento di sviluppo del

pensiero, tutto sommato assai difficile da collocare in una vetrina. Il patrimonio culturale inteso come la somma delle testimonianze comuni all'umanità è dunque stato oggetto di una critica molto severa che lo ha rimproverato di essere un nuovo dogma in una società che ha perduto i propri riferimenti religiosi (Choay, 1992). È inoltre possibile enumerare le tappe successive della formazione di questo prodotto recente: riappropriazione patrimoniale (Vicq d'Azyr, 1794), connotazione spirituale (Hegel, 1807), connotazione mistica e disinteressata (Renan, 1882) e, infine, umanesimo (Malraux, 1947). La nozione di patrimonio culturale collettivo, che non fa che trasporre nel campo morale il lessico giuridico-economico, appare così per lo meno sospetta e può essere analizzata come apparentata a ciò che Marx e Engels definivano ideologia, ovvero un sottoprodotto del contesto socio-economico, destinato a servire gli interessi particolari. "L'internazionalizzazione del concetto di patrimonio dell'umanità [...] non è solamente fittizia, ma pericolosa nella misura in cui impone un insieme di conoscenze e di pregiudizi di cui tutti i criteri sono espressione di valori elaborati a partire da dati estetici, morali e culturali, in breve dell'ideologia di una casta in una società le cui strutture sono irriducibili a quelle del Terzo Mondo in generale e dell'Africa in particolare" (Adotevi, 1971). È ugualmente sospetto che questo concetto coesista

con il carattere privato della proprietà economica e che sembri ben servire come premio di consolazione per i diseredati.

▷ **DERIVATI:** EREDITÀ, PATRIMONIALIZZAZIONE TEORIA DEL PATRIMONIO.

✎ **CORRELATI:** BENE CULTURALE, COMUNITÀ, COSE, CULTURA MATERIALE, EREDITÀ, IDENTITÀ, IMMAGINE, MOSTRA, MEMORIA, MESSAGGIO, MONUMENTO, OGGETTO, PROPRIETÀ CULTURALE, REALTÀ, RELIQUIA CULTURALE, SEMIOFORO, SOGGETTO, TERRITORIO, TESORO NAZIONALE, TESORO UMANO VIVENTE, TESTIMONIANZA, VALORE.

PROFESSIONE

s. f. – *Equivalente* fr.: *profession*; ing.: *profession*; sp.: *profesión*; ted.: *Beruf*; port.: *profissão*.

La professione si definisce in un ambito socialmente definito e non in assoluto. In questo senso, non è costitutiva del campo teorico: un museo-ologo può caratterizzarsi come storico dell'arte o biologo di professione, ma può anche considerarsi – ed essere socialmente considerato – un museo-ologo professionista. Una professione, inoltre, per esistere, necessita non solo di essere definita come tale, ma anche di essere riconosciuta dagli altri, il che non avviene spesso per il mondo museale. Non esiste una professione, ma professioni museali plurali (Dubé, 1994), vale a dire un insieme di attività legate al museo, retribuite o meno, che consentono

di indentificare una persona (in particolare per il suo stato civile) e classificarla all'interno di una categoria sociale.

Se ci si riferisce al concetto di museologia così com'è presentato in queste pagine, la maggior parte degli addetti che lavorano nei musei è ben lontana dall'aver ricevuto la formazione che essa implica e non possono sentirsi museologi per il solo motivo di lavorare in un museo.

All'interno del museo esistono pertanto numerosi profili che richiedono uno specifico bagaglio di conoscenze; l'ICTOP (Comitato per la formazione professionale dell'ICTCOM) ne ha indicati circa venti (Ruge, 2008).

1. La carriera di molti degli attori che operano in un museo, a volte la maggior parte di coloro che lavorano all'interno dell'istituzione, ha un rapporto superficiale con il principio stesso di museo, anche se lo impersonano, agli occhi del grande pubblico.

Questo vale per gli *addetti alla sorveglianza* o custodi, personale incaricato della sicurezza degli spazi espositivi del museo, che rappresenta il principale elemento contatto con il pubblico, come per gli addetti all'accoglienza. La specificità della sorveglianza dei musei (misure precise di sicurezza, evacuazione del pubblico e delle collezioni ecc.) ha progressivamente imposto, nel corso del Diciannovesimo secolo, criteri di reclutamento specifiche, creando un corpo distinto dal resto del personale

amministrativo. Allo stesso tempo, la figura del *conservatore* è apparsa come la prima professione specificamente museale. Per lungo tempo il conservatore è stato il responsabile dell'insieme dei compiti direttamente legati agli oggetti della collezione, e cioè la loro conservazione, ricerca e comunicazione (modello PRC, *Reinward Academie*). La sua formazione è in primo luogo legata all'oggetto di studio della collezione (storia dell'arte, storia, scienze naturali, etnologia ecc.), anche se, già da qualche anno, abbinata a una formazione museologica come quella che offrono alcune università. Molti conservatori specializzati nello studio delle collezioni – che resta il loro principale campo di attività, incontestato – non possono presentarsi come museologi, né come museografi, anche se alcuni, nella pratica quotidiana, combinano facilmente questi differenti aspetti del lavoro museale.

Rispetto ad altri paesi europei, fa eccezione la Francia dove il corpo dei *conservatori* è generalmente reclutato tramite concorso e beneficia di una formazione specifica (presso l'*Institut national du patrimoine*).

2. Il termine *museologo* può essere riferito al ricercatore il cui campo di studio concerne la relazione specifica tra l'uomo e la realtà, caratterizzata come la documentazione del reale attraverso la percezione sensibile diretta. Il suo ambito di attività consiste essenzialmente nella teoria e nella riflessione critica sul campo museale, e per questo può anche

lavorare altrove, a esempio in un'università o in altri centri di ricerca. Il termine è anche utilizzato per estensione (come avviene in Canada) per designare qualsiasi persona che lavori per un museo assicurando una funzione di responsabile di progetto o ideatore di una mostra. Il museologo si differenzia dunque dal conservatore, ma anche dal *museografo*, responsabile della progettazione e dell'organizzazione generale del museo, delle strutture che riguardano la sicurezza, la conservazione e il restauro, così come della progettazione e dell'organizzazione delle sale espositive, permanenti o temporanee. Il museografo, in virtù delle sue competenze tecniche, possiede una visione generale delle modalità di funzionamento del museo – conservazione, ricerca e comunicazione – e, attraverso la redazione di appropriate linee guida, può gestire tutti gli aspetti collegati al funzionamento generale del museo, dalla conservazione alle informazioni da comunicare ai diversi pubblici. Il museografo si differenzia dall'*espografo* o *exhibit designer*, termine proposto per designare colui che possiede tutte le competenze per organizzare esposizioni in un museo o in uno spazio non museale; si differenzia anche dallo *scenografo* (o *exhibition designer*) nella misura in cui quest'ultimo, utilizzando tecniche di costruzione scenica nello spazio espositivo, può essere considerato ugualmente idoneo a concepire un'esposizione (vedi *Museografia*). Le professioni di

espografo/*exhibit designer* e scenografo/*exhibition designer* sono state a lungo legate a quella di *decoratore*, figura che invece rinvia all'arredo degli spazi. Ma il lavoro di arredamento svolto negli spazi funzionali e che si annovera tra le normali attività di arredamento degli interni, differisce dagli interventi richiesti per le mostre che, invece, rientrano nel campo dell'*exhibit design*. Nelle mostre, il loro lavoro tende a organizzare lo spazio utilizzando gli oggetti esposti come elementi di arredo, piuttosto che partire dalle opere da valorizzare e da raccontare inscrivendole nello spazio.

Molti *exhibit designer* o scenografi si definiscono principalmente architetti o architetti d'interni, il che non significa che tutti gli architetti d'interni possano acquisire lo *status* di *exhibit designer*/espografo o scenografo, e men che meno di museografo.

È in questo contesto che il compito del *curatore* (spesso svolto dal conservatore, ma a volte anche da personale indipendente dal museo) assume tutto il suo senso, poiché quest'ultimo concepisce il progetto scientifico della mostra e assume il coordinamento dell'insieme del progetto.

3. Facilitate dallo sviluppo del campo museale, un certo numero di professioni sono progressivamente emerse assumendo maggiore autonomia, affermando la loro importanza e volontà di far parte del futuro dei musei: tale fenomeno si può riscon-

trare tanto nell'ambito della conservazione quanto in quello della comunicazione. Per quanto riguarda la conservazione, innanzitutto per la figura del *restauratore*, in quanto professionista dotato di competenze scientifiche-tecniche richieste per il trattamento fisico degli oggetti (il loro restauro, la conservazione preventiva e curativa), si è imposta la necessità di una formazione altamente specializzata per tipologie di materie e di tecniche, competenza di cui non dispone il conservatore. Allo stesso tempo, i compiti relativi all'inventario, alla gestione dei depositi, alla movimentazione delle opere hanno portato alla creazione relativamente recente del profilo del *registrar*, responsabile del movimento delle opere, dei problemi assicurativi, della gestione dei depositi, ma anche a volte della preparazione e allestimento di una mostra (si parla in questo caso di *registrar* di mostre).

4. Per quanto riguarda la comunicazione, le persone legate al servizio educativo, così come il personale che si occupa dello studio dei pubblici, hanno beneficiato dello sviluppo di un certo numero di professioni specifiche. Senza dubbio, una delle professioni più antiche è la guida-interprete, *guida conferenziere* o conferenziere, responsabile dell'accompagnamento dei visitatori (molto spesso in gruppi) nelle sale espositive.


Questa figura fornisce informazioni relative al tipo di mostra e agli oggetti presentati, secondo il principio della visita guidata. A questo

primo tipo di accompagnamento è stata aggiunta la funzione di *animatore*, responsabile dei laboratori o delle esperienze che si possono vivere all'interno del museo come dispositivo di comunicazione; poi quella di *mediatore* incaricato di fare da intermediario tra le collezioni e il pubblico: il suo scopo è soprattutto quello di interpretare le collezioni e stimolare l'interesse del pubblico, piuttosto che istruirlo, in modo sistematico, secondo un contenuto prestabilito. Il *responsabile del sito web* gioca un ruolo sempre più fondamentale nei compiti di comunicazione e mediazione del museo.

5. A queste differenti professioni se ne aggiungono altre trasversali o ancillari tra le quali figura il *capo o responsabile di progetto* (che può essere una figura di profilo scientifico oppure un museografo), responsabile dell'attuazione complessiva delle attività museali, il quale riunisce attorno a sé specialisti nei campi della conservazione, ricerca e comunicazione in vista della realizzazione di progetti specifici come la realizzazione di una mostra temporanea, la sistemazione di una nuova sala, di un deposito visitabile ecc.

6. In generale, è molto probabile che gli *amministrativi o manager del museo* riuniti in un comitato all'interno dell'ICOM [INTERCOM], vogliano evidenziare le specificità delle loro funzioni distinguendole da quelle delle altre organizzazioni profit o non profit. Vale anche per i numerosi incarichi riconosciuti a

livello amministrativo come la logistica, la sicurezza, l'informatica, il marketing, i rapporti con i media, la cui importanza è in aumento. I *direttori di museo* (riuniti in associazione, in particolare negli Stati Uniti) presentano profili che riassumono una o più competenze citate. Simbolo dell'autorità all'interno del museo, il loro profilo (amministrativo o conservatore, per esempio) è spesso presentato come rivelatore delle strategie di azione del museo.

 **CORRELATI:** ADDETTO ALLA MANUTENZIONE, AGENTE DI SORVEGLIANZA, ANIMATORE, ARCHITETTO D'INTERNI, COMUNICATORE, CONSERVATORE, CAPO PROGETTO, CONFERENZIERE, CONSERVAZIONE, DESIGNER, EDUCATORE, ESPOGRAFIA, ESPOLOGIA, GESTIONE, GIARDINIERE, MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGIA, RESTAURATORE, SCENOGRAFO, GUIDA, GUIDA-INTERPRETE, MEDIATORE, RICERCATORE, TECNICO, VALUTATORE, VOLONTARIO,

PUBBLICO

s. m. e agg. – (dal latino: *publicus, populus*: popolo o popolazione) – Equivalente fr.: *public*; ing.: *public, people, audience*; sp.: *público*; ted.: *Publikum, Besucher*; port.: *público*.

Il termine ha due significati, a seconda che sia usato come aggettivo o come sostantivo.

1. L'aggettivo "pubblico" – in "museo pubblico" – esprime il rapporto giuridico fra il museo e la popolazione del territorio in cui si trova.

Il museo pubblico è essenzialmente di proprietà della popolazione; è finanziato e amministrato dalla cittadinanza attraverso i suoi rappresentanti e, per delega, dalla sua amministrazione. È soprattutto nei paesi latini che si esprime questa logica in modo più marcato: il museo pubblico è essenzialmente finanziato attraverso tasse e le sue collezioni sono considerate beni pubblici (in linea di principio le collezioni sono vincolate e inalienabili e il loro *status* non può essere cambiato a meno di seguire una procedura molto limitativa). Le norme che ne regolano il funzionamento sono generalmente quelle dei servizi pubblici, specialmente secondo il *principio di permanenza* (il servizio deve operare continuamente e regolarmente senza interruzioni se non quelle stabilite dalla normativa), il *principio di mutabilità* (il servizio deve adattarsi al cambiamento dei bisogni di interesse generale e non ci dovrebbero essere ostacoli legali ai cambiamenti effettuati a questo scopo), il *principio di uguaglianza* (per assicurare che ciascun cittadino sia trattato in modo uguale) e infine, il *principio di trasparenza* (per quanto riguarda la comunicazione di particolari documenti relativi al servizio deve essere accessibile a chiunque ne faccia richiesta e la motivazione di certe decisioni). Ciò significa che l'istituzione è aperta a tutti o che appartiene a tutti: è al servizio della società e del suo sviluppo.

Nel diritto anglo-americano, la nozione prevalente non è quella del

servizio pubblico, ma di *public trust* ed è in virtù di questi principi che esigono uno stretto coinvolgimento da parte dei *trustees* che il museo – generalmente organizzato in forma privatistica – con uno *status* di organizzazione senza scopo di lucro il cui Consiglio d'Amministrazione è il *board of trustees* – destina le sue attività a un certo pubblico. Il museo, soprattutto negli Stati Uniti, si riferisce meno alla “popolazione” che alla “comunità” il cui termine spesso è usato in senso lato (si veda *Società*).

Questo principio di pubblico interesse è la ragione per cui i musei, ovunque, esercitano le loro attività sotto l'egida delle amministrazioni pubbliche o almeno in relazione con esse, e molto spesso (parzialmente) sono presi in carico da queste per cui i musei sono obbligati a rispettare una serie di norme che influenzano la loro amministrazione e una serie di principi etici. In questo contesto, la questione relativa all'esistenza di musei privati e musei gestiti come imprese commerciali lascia supporre che le differenze principali legate allo stato di proprietà pubblica e alle caratteristiche dell'Amministrazione pubblica trattati sopra non si dovrebbero incontrare. È da questa prospettiva che la definizione di museo dell'ICOM presuppone che il museo sia un'organizzazione senza scopo di lucro e che molti degli articoli del suo Codice etico siano stati redatti in funzione della natura pubblica del museo.

2. Come sostantivo, la parola

“pubblico” si riferisce agli utenti del museo (il pubblico del museo) ma anche, per estrapolazione a partire dalla sua destinazione pubblica, l’insieme della popolazione a cui l’istituzione museale si rivolge. La nozione di pubblico è centrale in quasi tutte le correnti definizioni di museo: “istituzione ... al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico” (OCPM, 2007). È anche una “collezione ... la cui conservazione ed esposizione rivestono un interesse pubblico finalizzato alla conoscenza, educazione e il godimento del pubblico” (Legge sui musei di Francia, 2002) o ancora “un’istituzione che possiede e usa oggetti materiali, li conserva e li espone al pubblico in regolari orari di apertura” (American Association of Museums, Accreditation Program, 1973); la definizione pubblicata nel 1998 dalla Museum Association (UK) ha sostituito la parola “pubblico” con il sostantivo “*people*”.

La nozione stessa di pubblico associa strettamente le attività del museo ai suoi utenti, anche quelli che, pur potendo beneficiarne, non usufruiscono dei suoi servizi. Con il termine “utenti” s’intendono, naturalmente, i visitatori – il grande pubblico – ai quali si pensa immediatamente, dimenticando che non hanno sempre giocato quel ruolo centrale che i musei attribuiscono loro oggi, e che, di fatto esistono molte varietà di pubblici specifici. Luogo di formazione artistica e territorio della “repubblica dei sapienti” alle origini,

il museo si è aperto a tutti progressivamente nel corso della sua storia. Quest’apertura, che ha condotto il personale del museo a interessarsi sempre più a tutti i suoi visitatori, compresa quella parte di popolazione che non frequenta i musei, ha favorito il moltiplicarsi delle ottiche di lettura dell’insieme delle tipologie di utenti come emerge dai nuovi termini usati per indicarli: popolazione, grande pubblico, non pubblico, pubblico distante, disabile o fragile; utenti, visitatori, osservatori, spettatori, consumatori, audience ecc. Lo sviluppo del campo professionale, dei critici di mostre, dei *valutatori delle esposizioni* molti dei quali si presentano come “avvocati” o “portavoce del pubblico” testimonia questa tendenza attuale a rafforzare l’idea che il pubblico sia il centro del funzionamento generale del museo. Essenzialmente, dalla fine degli anni Ottanta si parla di una vera “svolta verso i pubblici” nell’attività museale, per indicare l’importanza crescente della fruizione dei musei e della considerazione dei bisogni e delle aspettative dei visitatori (che corrisponde a quello che si definisce anche la “svolta commerciale dei musei”, anche se i due fenomeni non sono necessariamente associati).

3. Per estensione, nei modelli di musei di comunità e di ecomusei, con “pubblico” si intende tutta la popolazione del territorio di riferimento. La popolazione è la base del museo e, nel caso dell’ecomuseo, diventa l’attore principale e non più soltanto

l'obiettivo dell'istituzione (si veda alla voce **Società**).

▷ **DERIVATI:** PUBBLICITÀ', NON PUBBLICO, PUBBLICO DISABILE, PUBBLICO MINORITARIO, PUBBLICO GENERALE, RELAZIONI PUBBLICHE, TARGET.

☞ **CORRELATI:** CLIENTELA, UTENTE, AUDIENCE, ECOMUSEO, POPOLAZIONE, FIDELIZZAZIONE, FREQUENTAZIONE, VISITATORI, COMUNITÀ, SOCIETÀ, SPETTATORI, VALUTAZIONE, INDAGINE, RICERCATORI, TURISTI.

R

RICERCA

s. f. – equivalente fr.: *recherche*; sp.: *investigación*; ted.: *Forschung*; ing.: *research*; port.: *pesquisa, investigação*.

La ricerca consiste nell'esplorazione di ambiti preventivamente definiti in vista dell'avanzamento della conoscenza che se ne ha e dell'azione che è possibile esercitarvi. Nel museo, la ricerca costituisce l'insieme delle attività intellettuali e dei lavori che hanno per obiettivo la scoperta, l'invenzione, il progresso di nuove conoscenze legate alle collezioni, di cui ha competenza, o alle sue attività.

1. Fino al 2007 l'ICOM presentava, nella versione francese (e ufficiale) della definizione di museo, la ricerca come il principio motore del suo funzionamento. Obiettivo del museo era condurre ricerche sulle testimonianze dell'uomo e della società, ed è la ragione per cui il museo le "acquisisce, le conserva, e soprattutto le espone". Questa definizione, molto formale, che presentava il museo come una sorta di laboratorio aperto al pubblico, non rappresenta più la realtà corrente del museo, dal momento che la maggior parte della ricerca, sviluppata negli ultimi trenta anni del Ventesimo

secolo, si è trasferita dai musei ai centri di ricerca e alle università.

Attualmente il museo "acquisisce, conserva, studia, espone e comunica il patrimonio materiale e immateriale dell'umanità" (ICOM, 2007). Questa definizione, riduttiva rispetto al progetto precedente – il termine "ricerca" è stato peraltro sostituito da quello di "studio del patrimonio" – nondimeno rimane essenziale per le attività generali del museo. La "ricerca" è una delle tre attività del modello PRC "*Preservation – Research – Communication*" proposta dalla Reinwardt Academie (Mensch, 1992) per definire il funzionamento del museo; nello stesso tempo essa sembra essere un elemento fondamentale per studiosi tanto diversi come Zbyněk Stránský o Georges Henri Rivière. Quest'ultimo, ma anche molti museologi dell'Europa centro-orientale, come Klaus Schreiner, ha perfettamente illustrato, al *Musée national des Arts et traditions populaires*, e più precisamente attraverso il suo lavoro sull'Aubrac, le ripercussioni dei programmi di ricerca scientifica sull'insieme delle funzioni del museo, e in particolare sulla politica di acquisizione, di pubblicazione e espositiva.

2. Le strategie di mercato – che hanno favorito le mostre temporanee a detrimento dell'esposizione permanente – hanno aiutato a spostare una parte fondamentale della ricerca verso una ricerca più applicata, soprattutto nel corso della preparazione delle mostre temporanee. La ricerca all'interno del museo, o in luoghi a esso collegati, può essere classificata in quattro categorie (Davallon, 1995), a seconda se è parte del suo funzionamento (della sua tecnologia) o se produce delle conoscenze sul museo stesso.

Il primo tipo di ricerca, certamente la più sviluppata, testimonia direttamente l'attività tradizionale del museo e si fonda sulle sue collezioni, orientando la sua attività essenzialmente sulle discipline di riferimento, legate al contenuto delle collezioni stesse (storia dell'arte, storia, scienze naturali ecc.). L'attività di classificazione, legata alla costituzione di una collezione, e alla produzione del catalogo, è stata una delle principali priorità di ricerca nel museo, soprattutto nei musei di scienze naturali (è la natura della tassonomia), ma anche in quelli di etnografia, archeologia e, naturalmente, d'arte.

Il secondo tipo di ricerca riguarda le scienze e le discipline esterne alla museologia (fisica, chimica, scienza delle comunicazioni ecc.) cui si

ricorre per sviluppare strumenti museografici (qui intesi come tecniche museali): materiali e standard conservativi, studio o restauro, sondaggi del pubblico, metodi di management ecc.

Lo scopo del terzo tipo di ricerca, che può essere chiamata museologica (come l'etica museale), è quello di stimolare la riflessione sulla missione e le funzioni specialmente attraverso il lavoro dell'ICOFOM. Le discipline coinvolte sono essenzialmente la filosofia e la storia, oppure la museologia così come definita dalla scuola di Brno.

Infine, il quarto tipo di ricerca, che può anche essere intesa come museologica (da intendersi come la summa di tutte le riflessioni critiche connesse con il museo), si rivolge alle analisi dell'istituzione, in particolare nelle sue dimensioni mediatiche e patrimoniali. Le scienze impegnate nella costruzione della conoscenza nei musei stessi raggruppano notoriamente la storia, l'antropologia, la sociologia, la linguistica ecc.

▷ **DERIVATI:** CENTRO PER LA RICERCA MUSEOLOGICA, RICERCATORE.

☞ **CORRELATI:** CURATORE, COMUNICAZIONE, MUSEOLOGIA, CONSERVAZIONE, PROGRAMMI SCIENTIFICI MUSEALI, STUDIO.

S

SOCIETÀ

s. f. – (dal latino: *societas*) – Equivalente fr.: *société*; ing.: *society, community*; sp.: *sociedad*; ted.: *Gesellschaft, Bevölkerung*; port.: *sociedade*.

Nella sua accezione più generale, la società è il gruppo umano inteso come un insieme più o meno coerente all'interno del quale si stabiliscono sistemi di relazioni e scambi. La società cui si rivolge il museo può essere definita come una comunità di individui (in uno luogo spazio e in un tempo definiti) organizzata attorno a comuni istituzioni politiche, economiche, giuridiche e culturali delle quali il museo fa parte e con cui costruisce le sue attività.

1. Dal 1974, il museo è stato visto da ICOM – a seguito della dichiarazione di Santiago del Cile – come un'istituzione “al servizio della società e del suo sviluppo”. Questa definizione, storicamente determinata dalla nascita dell'espressione “paesi in via di sviluppo” e la sua identificazione durante gli anni Settanta come un terzo gruppo di paesi fra quelli dell'Est e quelli occidentali, presenta il museo come un agente di sviluppo della società, che si tratti di cultura (con un uso del

termine che giunge a includere il suo significato letterale: in quel periodo lo sviluppo agrario), o di turismo e di economia, come oggi. In questo senso, la società può essere intesa come l'insieme degli abitanti di uno o più paesi, o del mondo intero.

Questo, in particolare, è il caso dell'UNESCO, il promotore più impegnato, a livello internazionale, tanto al mantenimento e allo sviluppo delle culture nel rispetto delle diversità culturali, quanto allo sviluppo del sistema educativo – al cui interno i musei sono spesso inclusi.

2. Se, a prima vista, la società può essere definita come una comunità strutturata dalle istituzioni, il concetto di comunità in sé differisce da quello di società. Una comunità, infatti, è un gruppo di persone che vive in maniera collettiva o che forma un'associazione, che condivide una serie di elementi comuni (lingua, religione, costumi) senza necessariamente raccogliersi intorno a strutture istituzionali. Più genericamente parlando, società e comunità sono generalmente differenziate dalla dimensione che assumono: il termine comunità è generalmente usato per definire gruppi più ristretti e più omogenei (la comunità ebraica,

la comunità gay ecc., di una città o di un paese), laddove il termine società è spesso usato nel caso di gruppi molto più ampi di persone e necessariamente più eterogenei (la società di questo paese, la società borghese). Più precisamente il termine comunità, utilizzato regolarmente nei Paesi anglo-americani, non ha un vero e proprio equivalente in francese poiché rappresenta: “l’insieme di persone e di istanze coinvolte a vario titolo: 1.) il pubblico, 2.) gli specialisti, 3.) altre persone con un ruolo nell’interpretazione come la stampa, gli artisti, 4.) coloro che contribuiscono ai programmi educativi, per esempio gruppi artistici ecc. 5) i depositi e i luoghi di conservazione del sapere, fra cui soprattutto le biblioteche, gli archivi, i musei” (American Association of Museums, 2002). Il termine è tradotto in francese come *collectivité* o popolazione locale o comunità (in un senso ristretto) o anche come *milieu* professionale.

3. Due tipi di musei – il museo di società e il museo di comunità – sono stati sviluppati negli ultimi decenni per enfatizzare il legame specifico che alcuni musei intendono costruire con il pubblico. Questi musei, tradizionalmente annessi ai musei etnografici, si presentano come enti che sviluppano uno stretto legame con il pubblico, ponendolo al centro delle loro preoccupazioni. Sebbene la natura della loro riflessione sia

simile, la loro gestione è differente come il loro rapporto con il pubblico. La definizione di musei di società include “musei che condividono lo stesso obiettivo: studiare l’evoluzione dell’umanità nelle sue componenti sociali e storiche e trasmettere i collegamenti, i punti di riferimento, per capire le diversità nelle culture e nelle società” (Barroso e Vaillant 1993). Questi obiettivi rendono il museo uno spazio realmente interdisciplinare e che può dar luogo, tra l’altro, a esposizioni che si rivolgono a soggetti così vari quanto il tema della crisi della cd. “mucca pazza”, l’immigrazione, l’ecologia ecc. Invece, l’attività dei musei di comunità, che possono far parte del movimento dei musei di società, è più direttamente legata al gruppo sociale, culturale, professionale o territoriale che rappresenta e che si ritiene lo animi. Sebbene spesso gestiti a livello professionale, questi musei possono anche contare solo sull’iniziativa locale e sulla logica del dono. I temi che trattano, toccano direttamente il funzionamento e l’identità delle loro comunità di riferimento; come in particolare i musei di vicinato e gli ecomusei.

▷ **DERIVATI:** MUSEO DI SOCIETÀ.

☞ **CORRELATI:** COMUNITÀ, ECOMUSEO, IDENTITÀ, MUSEO DI COMUNITÀ, LOCALE, PROGRAMMA DI SVILUPPO, PUBBLICO, SVILUPPO COMUNITARIO,

BIBLIOGRAFIA

- ADOTEVI S., 1971. "Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains", in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p.19-30.
- ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2nd ed.
- ALEXANDER E. P., 1983. *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.
- ALEXANDER E. P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.
- ALLARD M. et BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.
- ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.
- AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EDCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in Practice. Museum Education Principles and Standards*, Washington, American Association of Museums.
- Available on the internet: <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf>
- ARPIN R. *et al.*, 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.
- BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. "La notion de Patrimoine", *La Revue de l'Art*.
- BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.
- BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, Actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.
- BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.
- BASSO PERESSUT L., 1999. *Musei. Architettura 1990-2000*, Milano, Sole24Ore Cultura.
- BAUDRILLARD J., 2003. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani.
- BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- BENNET T. 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.
- BOISSY D'ANGLAS F. A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement...*, 25 pluviôse an II.
- BROWN GOODE G., 1896. "The principles of museum administration", *Report of Proceedings with*

BIBLIOGRAFIA

- the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.
- BUCK R., GILMORE J. A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.
- BURCAW G. E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3rd ed.
- BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.
- CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- CAMERON D., 1968. "A viewpoint: The Museum as a communication system and implications for museum education", in *Curator*, n° 11, p. 33-40: 2 vol.
- CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.
- CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patrio- moine*, Paris, Le Seuil.
- CHOAY F., 1968. "Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain", in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.
- DANA J. C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.
- DAVALLON J., 1992. "Le musée est-il vraiment un média", *Public et musées*, n° 2, p. 99-124.
- DAVALLON J., 1995. "Musée et muséologie. Introduction", in *Musées et Recherche*, Actes du colloque tenu à Paris, les 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1993, Dijon, OCIM.
- DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON J., 2006. *Le don du patrio- moine. Une approche communica- tionnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers: La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.
- DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 2007. "Définition du musée", in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan.
- DÉOTTE J.-L., 1986. "Suspendre – Oublier", *50, Rue de Varenne*, n° 2, p. 29-36.
- DESVALLÉES A., 1995. "Émergence et cheminement du mot "patri-

- moine””, *Musées et collections publiques de France*, n° 208, septembre, p. 6-29.
- DESVALLÉES A., 1998. “Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l’exposition”, in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251.
- DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- DUBÉ P., 1994. “Dynamique de la formation en muséologie à l’échelle internationale”, *Musées*, vol. 16, n° 1, p. 30-32.
- FALK J. H., DIERKING L. D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- FALK J.H., DIERKING L.D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Museología e Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FINDLEN P., 2001. “Il museo: la sua etimologia e genealogia rinascimentale”, *Rivista di estetica*, vol. 41 (1).
- GABUS, J., 1965. “Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques”, *Museum*, XVIII, n° 1, p. 51-59 et n° 2, p. 65-97.
- GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française.
- GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- GREGOROVÁ A., 1980. “La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée”, *MuWoP-DoTraM*, n°1, p. 19-21.
- HAINARD J., 1984. “La revanche du conservateur”, in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.
- HEGEL G. W. F., 1807. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. ARRIGONI, Milano, Armando Editore, 2001.
- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.
- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1995. *Museum, Media, Message*. London, Routledge.
- ICOM Italia, 2009. *Codice etico dell’ICOM per i musei*. Bologna, <http://www.icom-italia.org/immagini/documenti/codiceeticoicom.pdf>
- ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*. On the occasion of the 15th Triennial Conference, New Delhi 22–26 September, 2008. Available

BIBLIOGRAFIA

- on the internet: ICOM-CC Resolution on Terminology English.pdf
- JANES R. R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.
- KARP I. et al. (Ed.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.
- KLÜSER B., HEGEWISCH K. (dir.), 1998. *Art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard.
- KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2nd ed.
- LASSWELL H., 1948. "The Structure and Function of Communication in Society", in BRYSON L. (Ed.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.
- LEIBNIZ G. W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687-1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- LENIAUD J. M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.
- LUGLI A., 2006. *Naturalia et Mirabilia, il naturalismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta ed..
- MALINOWSKI, B., 2013. *Teoria scientifica della cultura e altri saggi di antropologia*, Pgreco
- MALRAUX A., 2011. *Il museo immaginato*, Milano, Feltrinelli.
- MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.
- MAROÉVIC´ I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.
- MAROEVIC´ I., 2007. "Vers la nouvelle définition du musée", in MAIRESSE F., DESVALLÉES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan, p.137–146.
- MAUSS M., 1923. "Essai sur le don", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143-279.
- MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par B. Deloche et F. Mairesse avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.
- VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctoral thesis.
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, 2011, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*, in Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 238, Roma, 19 Ottobre 2001.
- MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.
- MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.
- NEICKEL C. F., 2005. *La museografia. Guida per una giusta idea e un utile*

- allestimento dei musei*, Milano, Clueb.
- NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, April. Available on the internet: http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html
- NORA P. (dir.), 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2004. *Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec*: <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm>
- PERRET A., 1931. "Architecture d'abord !", in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.
- PINNA G., 2003. [Proposition de définition du musée – participation à la discussion sur le forum ICOM-L], ICOM-L, 3 décembre <http://home.ease.lsoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l>
- PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.
- POMIAN K., 2007. *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi, Venezia, XVI-XVIII secolo, siècles*, Milano, Il Saggiatore.
- POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du colloque, 3-5 juin 1993, Paris, Klincksieck.
- POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.
- POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.
- POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.
- PREZIOSI D., 2003 FARAGO C., *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.
- PTHOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n. 1, Paris, p. 2-17.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A., 2011. *Lettre a Miranda (1796)*, Bologna, Minerva ed.
- RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.
- RÉAU L., 1908. "L'organisation des musées", *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146-170 et 273-291.
- RENAN E., 1882. *Qu'est-ce qu'une nation?*, Conférence en Sorbonne, le 11 mars.
- RICO J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.
- RIEGL A., 2011. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Ascondita ed.
- RIVIÈRE, G.H., 1978. "Définition de l'écomusée", cité dans "L'écomusée, un modèle évolutif", in DESVALLÉES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nou-*

BIBLIOGRAFIA

- velle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.
- RIVIÈRE, G.H., 1981. "Muséologie", repris dans RIVIÈRE, G.H. *et alii.*, 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RIVIÈRE G. H. *et alii.*, 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RUGE A. (a cura di), 2008. *Manuale europeo delle professioni museali* http://www.icom-italia.org/?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=108
- SCHÄRER M. R., 2003. *Die Ausstellung - Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.
- SCHEINER T., 2007. "Musée et muséologie. Définitions en cours", in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.
- SCHREINER K., 1985. "Authentic objects and auxiliary materials in museums", *ICOFOM Study Series*, n° 8, p. 63-68.
- SCHULZ E., 1990. "Notes on the history of collecting and of museums", *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, p. 205-218.
- SCHWEIBENZ W., 2004. "Le musée virtuel", *ICOM News*, Vol. 57 [première définition en 1998], n° 3, p. 3.
- SHAPIRO R. 2004. "Qu'est-ce que l'artification ?", in *L'individu social*, XVII^e Congrès de l'AISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004. Available on the internet: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf>
- SCHOUTEN F., 1987. "L'Éducation dans les musées: un défi permanent", *Museum*, n. 156, p. 241 sq.
- SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.
- SPIELBAUER J., 1987. "Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation", *ICOFOM Study Series*, n. 12, p. 271-277.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1980. "Museology as a Science (a thesis)", *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1987. "La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir?", *ICOFOM Study Series*, n. 12, p. 295.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.
- TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.
- TOBELEM J.-M., 2005. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.
- TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.
- UNESCO, 1972. *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e natural dell'Umanità*, Paris, 16 November.

- Disponibile al sito: <http://www.unesco.it/cni/index.php/convenzione>
- UNESCO, 1993. *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Paris, 10 décembre 1993). <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf>
- UNESCO, 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. Available on the internet: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>
- VAN LIER H., 1969. "Objet et esthétique", *Communications*, n° 13, p. 92-95.
- VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion books.
- VICQ d'AZYR, F., POIRIER, DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Rééd. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p.175-242, p. 177 et 236.
- WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2^e éd.
- WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.
- WIENER N., 1948. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.
- ZUBIAUR CARREÑO F. J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.

