

CRITERI GENERALI DI MUSEOLOGIA

Il tema centrale che siamo chiamati a discutere sembra essere il seguente: secondo quali criteri (storici – critici – organizzativi – tecnici) possiamo dare ordine e senso ad una selezione delle opere che fanno parte della collezione Tricarico? Secondo le sue stesse stime, si tratta di individuare una cinquantina di pezzi fra circa 400, che andranno a costituire il primo nucleo di esposizione permanente nel museo che si intende costituire a Potenza.

Una risposta corretta sul piano teorico, e responsabile in termini di politica culturale, non si può dare se prima non risaliamo alle questioni di ordine generale che stanno a monte del problema. L'ordinamento di un corpus di opere d'arte non discende infatti da una meccanica trasposizione sulle pareti e negli spazi deputati di sequenze decise a tavolino secondo un filo di astrazione estetica o storica. Né può essere frutto di un pragmatico collocamento che tenga conto solo di fattori fisici quali la grandezza e disposizione degli ambienti, le articolazioni degli spazi lineari disponibili, le fonti di luce ecc.

Sono tutti fattori necessari da considerare. Ma vanno esaminati in un contesto strategico di interrelazioni, se si vuole evitare una comunicazione confusa o addirittura errata. L'ordinamento di una mostra è insomma, già in sé, una esperienza di lettura critica. E' questo il compito di cui ci propone consapevolezza quella scienza moderna (maturata nel corso degli ultimi decenni) che è la *museologia*.

Un approccio maturo e aggiornato alla cultura del museo, significa oggi capire

- quale è il ruolo, la funzione, il senso sociale della struttura che si va a costituire, anche in rapporto col suo territorio, inteso come contesto sociale, culturale, politico
- quali devono essere, e/o in concreto quali sono disponibili, non solo gli spazi fisici da occupare, ma le strutture funzionali e di servizio, i mezzi e le risorse a disposizione, i metodi di installazione e di gestione
- quali sono, in particolare, le strategie da adottare per la comunicazione col pubblico, e le conseguenti iniziative.

IL CONCETTO DI MUSEO

Questa esigenza comporta la necessità di interrogarsi sugli statuti del museo – e in particolare di un museo per l'arte moderna e contemporanea – alla luce delle più aggiornate riflessioni in materia.

Sarà bene ricordare che il museo è istituzione “moderna”, figlia dell'Illuminismo e della società post-feudale. Il suo prototipo storico è infatti il *Louvre*: il primo museo al mondo – nato dalla Rivoluzione Francese nel Settecento – che non solo si apre al pubblico senza limitazione alcuna, ma è di proprietà pubblica – nel suo caso, dello Stato. Ci sono dunque tre secoli almeno di esperienze pratiche e di elaborazioni teoriche alle nostre spalle, in cui è maturata – ma anche via via cambiata – la definizione di identità del Museo.

Un primo punto formale di riferimento può essere proprio la definizione del concetto di Museo offerta dall'**Icom** (International Council of Museums):

“istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che ha come obiettivo l'acquisizione, la conservazione, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione, per scopi di studio, di educazione e di diletto, delle testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente”.

E' una formulazione che resta oggi valida nella sua sostanza, ma può essere messa in discussione – così come del resto è avvenuto e avviene – in alcune delle sue analitiche articolazioni. Un punto importante di revisione è la funzione comunicativa del museo. Funzione ancor più vitale per una istituzione che si occupi di arte contemporanea, cioè di una esperienza di cultura visiva colta nel suo farsi, che appartiene per così dire al nostro presente e forse al nostro futuro più che al nostro passato. E' infatti una cultura che si è connotata sempre più – dall'Ottocento progressista alle rivoluzioni del Novecento sino ai nostri giorni – come esperienza di *Mutazione, Cambiamento, Innovazione, Complessità*. Parole chiave che si possono sommariamente richiamare per una lettura complessiva del tempo storico della Modernità (e della sua crisi post-moderna).

MUSEO E COMUNICAZIONE

In altre parole, oggi la funzione del Museo è più connotata dalla *Ricerca* e dalla *Comunicazione*, che dalla *Conservazione*: pur se questa ultima funzione è ovviamente il presupposto per l'esistenza di un museo come collezione permanente: senza di che dovremmo ricorrere ad altri termini per definire spazi e strutture che hanno per loro servizio esclusivo le esposizioni periodiche o gli eventi effimeri.

Ma porre l'accento sulla Comunicazione significa ben più che sottolineare l'esigenza che oggi il Museo ha, di dotarsi di strumenti più o meno abbondanti, più o meno sofisticati, più o meno avanzati tecnologicamente, per rispondere alle convenzionali funzioni di servizio divulgativo e didattico per il suo pubblico. Si tratta di maturare una diversa concezione del Museo. Già trenta anni fa **Andrea Emiliani**, trattando la voce "Musei e Museologia" nella *Storia dell'Arte Einaudi*, contestava la concezione del Museo come "luogo di deportazione artistica, un vero campo di concentramento ove i quadri, gli oggetti, in una parola il passato, vengono alimentati in vitro, separati dalla loro vitalità contestuale". E', in fondo, la contestazione che già muovevano i futuristi, con carica di provocazione eversiva.

Si tratta dunque di immaginare in modo nuovo il Museo: come "mezzo di comunicazione storica", secondo la definizione che ne dava nel 1968 un autorevole studioso americano, **Duncan Cameron**:

"Museo: un medium unico di comunicazione, riferito al linguaggio non verbale degli oggetti e dei fenomeni dimostrabili".

Dal Museo come "medium" in sé, il passo è breve per parlare – come alcuni oggi propongono – di "*museo relazionale*". Si tratta cioè di concepire il pubblico non più come "visitatore", fruitore più o meno passivo, ma come soggetto attivo, anzi interattivo. Un soggetto da coinvolgere nei processi di "interpretazione" dell'opera, anzi di presa di possesso personale dei suoi significati. Si stabilisce così – secondo un grande filosofo tedesco contemporaneo, **Hans Georg Gadamer**, un "circolo ermeneutico": una sorta di circolo virtuoso, o di insieme, nel quale passato e presente, la parte e il tutto, interagiscono dialogando, interrogandosi, scambiandosi domande e risposte.

IL MUSEO NELLA SOCIETA' CONTEMPORANEA

Si potrà obiettare che il discorso si è spinto troppo oltre, ponendo sul tappeto questioni che possono semmai riguardare i grandi musei, le principali istituzioni pubbliche, non strutture di limitata dimensione, con specifiche origini, come la nostra. Ora, è certamente vero che i grandi musei e le grandi rassegne del contemporaneo stanno dando vita a fenomeni di domanda e offerta diffusa, se non proprio di massa. E' una realtà il sorgere in tutto il mondo di nuovi musei di arte contemporanea che tendono ad assumere le funzioni sociali che nell'antichità erano assolute dalle cattedrali, come templi di una nuova religione laica, la religione dell'estetico e dell'immaginario. E' un fenomeno rilevato anche dai mass media l'ideazione di forme architettoniche nuove per i musei, tali da proporsi non più soltanto come contenitori, ma essi stessi come oggetti simbolici di richiamo, segni significanti della identità di intere città moderne o modernizzate, "archisculture". E' la tendenza che fu preconizzata negli anni Quaranta dal museo Guggenheim di Wright a New York, trovò sponda in Europa trent'anni e più fa con il Centre Pompidou aperto nel cuore storico del Beaubourg parigino (Piano – Rogers) sino al clamoroso caso attuale del Guggenheim progettato da Gehry a Bilbao. Altre vie, in apparenza opposta ma analoga negli intenti, è quella che punta sull'incontro fascinoso tra memoria e futuro, recuperando (ma radicalmente ristrutturando) palazzi antichi (p.es. il Centro Reina Sofia di Madrid, il Castello di Rivoli presso Torino) o edifici industriali dimessi (caso tipico la Tate Modern di Londra, allocata nella vecchia centrale elettrica sul Tamigi).

Ma la grande estensione del fenomeno non deve indurre a ritenere che si tratti di modelli assai distanti dal caso di Potenza, e dunque non applicabili. E' vero il contrario. Proprio la presa di cognizione, la consapevolezza che oggi il museo è più che mai una struttura relazionata col territorio, catalizzatore di domanda e di offerta, protagonista di una diversa responsabilità culturale e sociale, deve aiutare a fare scelte strategiche coerenti, e dunque ad elaborare un "modello di trasmissione" adeguato alle dimensioni della struttura e alla sua collocazione nel contesto della comunità.

Per fare solo un altro esempio minimale, l'esigenza di dare visibilità e immediatezza comunicativa alla istituzione museale si rivela anche nell'uso invalso di denominarla con una sigla o acronimo – al pari di una grande azienda privata o pubblica – oppure di puntare sull'immaginario della antica sua denominazione.

Ecco, per restare in Italia, una breve sequenza di sigle:

MART (Museo arte Rovereto Trento) MACRO (Museo Arte Contemporanea Roma) MAXXI (Museo Arte XXI secolo, Roma) GAM (Museo Arte Moderna, Torino) MAN (Museo Arte Nuoro) PAC (Padiglione Arte Contemporanea, Milano) PAN (Palazzo Arti Napoli) ecc. Oppure, per le denominazioni "storiche": Castello di Rivoli, Villa Manin (Passariano, Udine) Casina delle Rose (Bologna)... Le Fondazioni invece tendono a farsi identificare col nome del loro promotore, specie se illustre o di famiglia conosciuta nel territorio (p.es. Fondazione Burri, Fondazione Pomodoro, Fondazione Sandretto, Palazzo Bricherasio).

Con le sigle, viene anche ideato e lanciato un logo, un segno grafico di riconoscimento, da usare in tutte le forme e i media di comunicazione, a partire dalla carta intestata.

Accorgimenti di questo tipo possono essere adottati, evidentemente, anche per istituzioni non grandi come quella di Potenza, anzi appaiono ancora più opportune per conferire una iniziale e promozionale visibilità.

IDENTIKIT DELLA COLLEZIONE

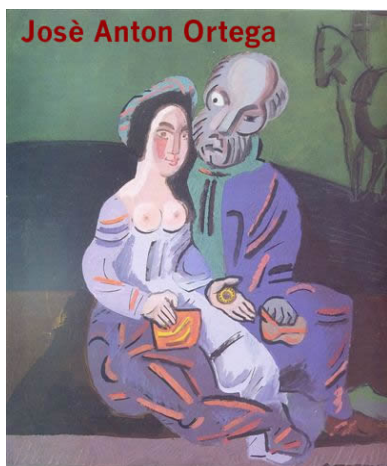
Concrete risposte ai quesiti iniziali si possono ora cominciare a formulare tenendo presente il quadro generale di riflessione che è stato sin qui proposto.

Cerchiamo innanzi tutto di definire genesi e identità della collezione Tricarico. Essa si è andata costituendo mediante l'acquisizione di opere nel corso lungo di una trentina di anni circa, non in base ad un progetto organismo di raccolta (collezioni "professionali" si possono formare per tema, per autori, per determinati periodi storici, per tendenze, per generi, per tecniche ecc.) ma come un palinsesto legato alla vita di artista di Nino Tricarico. E' nata dunque da incontri, dialoghi, simpatie, amicizie, affinità elettive, occasioni di scambio; o da acquisti condotti in circostanze varie, sulla base di scelte dettate non solo ovviamente dal gusto personale ma da curiosità o interessi culturali del momento, oltre che dalla disponibilità certamente limitata di risorse.

Questa storia della collezione Tricarico presenta così notevoli affinità con le raccolte che si sono andate formando per opera di artisti, e che sono andate poi a definire musei privati di importanza variabile (p.es. il museo Guttuso a Bagheria, la Fondazione Pomodoro a Milano). Un po' diversa, ma comunque interessante come paragone, è la storia di collezioni private che si sono poi costituite in museo pubblico, oppure sono andate massicciamente a far parte dei patrimoni di altri musei. E' una vicenda variegata che investe soprattutto la società statunitense (caso esemplare, il museo Guggenheim a New York). Ma non mancano casi importanti in Europa, ed anche in Italia. Si può ricordare il caso della grande collezione del conte Panza di Biumo, che è stata ceduta a lotti a diversi grandi musei del contemporaneo nel mondo, mentre la villa stessa del conte a Varese, con una restante parte di opere pur importanti, è divenuta museo affidato al FAI, il Fondo italiano per l'Ambiente.

Da questa articolata ma comune radice si può diramare una prima conclusione operativa: è bene che il museo conservi e rispetti – e in qualche modo addirittura valorizzi – l'anima che lo ha ispirato, il soffio vitale da cui è nato. La circostanza che il nostro museo si vada costituendo all'interno del palazzo che ospita lo studio di Tricarico, anzi meglio che esso vi sia inglobato al suo interno, costituisce non un intralcio o un limite, ma proprio una opportunità da esaltare con appropriate iniziative, tali da offrire la proposta stimolante di un museo- laboratorio.

La dinamica di costituzione della raccolta Tricarico comporta peraltro un'altra conseguenza: non è possibile immaginare il museo che dalle sue opere si va costituendo, come una esposizione articolata con la pretesa di essere una antologia sistematica della storia dell'arte del Novecento italiano.



Dico "italiano" perché le presenze di autori stranieri nella collezione sono poche, benché prestigiose, di diversa estrazione e concezione, e dunque non potrebbero funzionare in sede di collocazione che come punti di richiamo simbolico. Per intenderci, i nomi che ho rilevato sono:

Picasso / Mirò / Corneille/ Pignon/ Ortega/ Goetz

Parliamo dunque di situazione italiana. Ma quale?

Si tratta di opere eseguite e datate quasi tutte nel tempo che va dagli anni Settanta ai Novanta del secolo appena trascorso. Sono state dunque acquisite, si può dire, in tempo reale, in sostanziale sincronia con le fasi di vita professionale di Nino Tricarico. Esse peraltro attengono anche al campo di esperienza tecnica propria dell'artista, e

cioè la pittura. Sotto questa voce possiamo comprendere tutte le correlate tecniche tradizionali della manualità: la scultura (rappresentata da pochi esempi) e soprattutto la grafica – in originale o moltiplicata – che ha nella collezione un ruolo importante, se non addirittura preminente per numero di pezzi. Sono dunque escluse dalla collezione – almeno per ora – opere che attengono all'ordine della oggettualità (readymade, object trouvé, installazione, assemblage, environment ecc.) sia alle neotecniche della riproducibilità (fotografia, video ecc.)

L'osservazione aiuta a restringere ulteriormente, e comunque a definire, l'area di esperienza storica che la collezione è in grado di offrire, e orienta dunque anche l'identità costituente del museo.

AREE LINGUISTICHE DELLA COLLEZIONE

Sulla base di simile delimitazione, è possibile ora proporre una lettura della raccolta articolata secondo tre – quattro aree di rappresentanza linguistica. Nel suggerirle qui di seguito, citerò - per opportunità didattica e come prima fase di ipotesi di raggruppamento - anche nomi di artisti rappresentati, scegliendoli fra quelli di maggiore notorietà nazionale o che comunque conosco meglio. Una ulteriore precisazione metodologica è necessaria: l'attribuzione ad una area piuttosto che ad un'altra è suggerita dalle caratteristiche dell'opera concretamente disponibile. E' ben noto infatti che ogni artista ha avuto ed ha fasi diverse di espressione nel corso della sua carriera, spesso addirittura con cambiamenti radicali di linguaggio, inversioni di marcia, fughe in avanti o ritorni (vicende che scandiscono tutta l'avventura del Novecento).



esporranno in seguito)

La prima area (in ordine di ideale sequenza storica) documenta l'attività di artisti che hanno fondato la *figurazione italiana* nella prima metà del Novecento, più precisamente negli anni Trenta- Quaranta. A questa scelta sono rimasti sostanzialmente fedeli anche nella matura prosecuzione della loro attività nella seconda metà del secolo, come conferma la lettura di gran parte delle loro opere in collezione.

Ecco i nomi, raggruppati e scanditi in ulteriori sottogruppi:

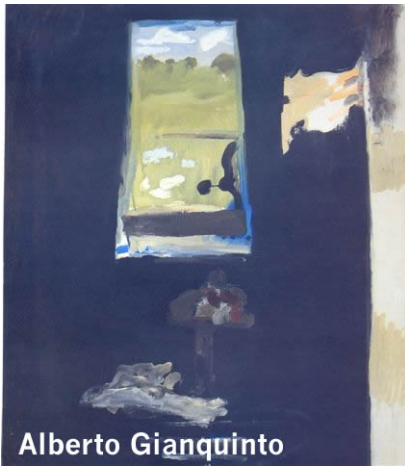
Manzù – Greco

Tozzi – Migneco – Sassu – Cassinari - Fiume

Maccari – Raphael Mafai

Treccani

(quest'ultimo viene segnalato da solo per le ragioni che si



Alberto Gianquinto

La seconda area è quella della *nuova figurazione* praticata dalle generazioni che si sono affacciate sulla scena italiana dopo i Cinquanta. Il termine a largo spettro di “Nuova Figurazione” fu coniato all’inizio degli anni Sessanta per indicare diversificate esperienze che si collocavano a metà strada, per così dire, fra la figurazione tradizionale di ispirazione naturalista, classicista, simbolista, lirica, idealizzante, e il nuovo concetto di figuratività derivata dai massmedia, straripante dopo l’avvento anche in Italia della Pop Art angloamericana. Dunque si possono sommariamente riconoscere diverse anime nel campo vasto della nuova figurazione italiana.

Quella di derivazione dal neorealismo e dall’espressionismo:

Caruso – Zancanaro – Calabria – Gianquinto – Zigaina – Brindisi

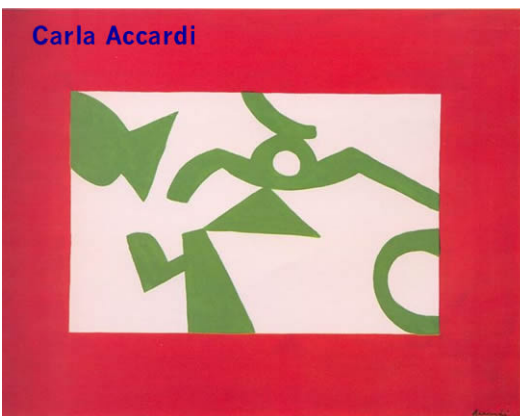
Un altro gruppo cerca di interpretare in modi formalizzati la spinta all’immaginario di massa offerta dalle icone del consumo, della pubblicità, della grafica dei giornali, della fotografia:

Pozzati – Guerreschi – Mulas – Tadini – Dova

Un terzo momento privilegia modalità neosimboliste o del fantastico:

Galliani

La terza area della raccolta – forse la più estesa e articolata – è quella costituita da opere definibili – anche qui con termine ad ampia funzione generalista – *aniconiche*. E’ la situazione per la quale la pittura si propone come autonomia espressiva del segno, del colore, della materia. Qui l’esigenza di “rappresentazione” della realtà esterna al soggetto è negata o ridotta al minimo. Il “reale” visibile si affaccia al massimo come evocazione, allusione, sensibilità. Si possono articolare tre gruppi nell’ambito dell’area .



Carla Accardi

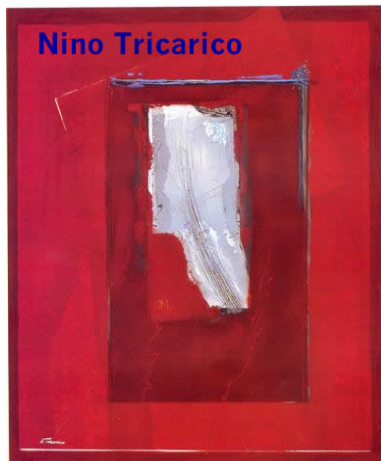
Opere propriamente “astratte” (astrattismo lirico, naturalismo astratto, espressionismo astratto):
Morlotti – Barisani – Cascella – Esposito – Di Fiore – Addamiano

Opere di pittura “concreta” (secondo la definizione proposta da Lionello Venturi) cioè apertamente fondata su segni non referenziali:
Melotti – Accardi – Caporossi

Opere di pittura informale o post- informale (cioè fondate sull’espressività del gesto e della

materia pittorica senza ordini compositivi o ritmici riconoscibili):

Scanavino – Vago – Mandelli – Di Ruggiero



GLI ARTISTI LUCANI

La prevalenza di questa area – anche per grandezza di pezzi – si spiega col particolare interesse che per essa ha Nino Tricarico: è infatti, in sostanza, l'area in cui la sua stessa pittura può essere collocata. La citazione dell'artista – collezionista introduce un altro ordine di problema: la collocazione degli autori attivi nel territorio, cioè dei lucani (uno o due i vicini pugliesi). Non si tratta di operare una distinzione gerarchica di valori (artisti di serie A e di serie B). Si pone invece qui una seconda ipotesi di lettura e di disposizione del materiale della collezione. Se il museo deve avere un rapporto stretto col territorio, con la cultura del luogo, quale ruolo o rilevanza o rappresentanza devono avere gli artisti che nel territorio hanno operato o operano?

Nell'osservare la articolazione fra aree linguistiche sin qui proposta, i maggiori **autori lucani** potrebbero essere collocati senza difficoltà, anzi con estrema dignità, nelle rispettive caselle di pertinenza:

Guerricchio - Masi nella nuova figurazione

Tricarico nell'area aniconica

Così altri. Ma in questo modo, come può risaltare la specificità di contributo della creatività lucana, la custodia critica della memoria, la promozione della ricerca?

LE PERSONALI

Nella pratica, il problema si connette ad una ulteriore caratteristica della raccolta Tricarico. In essa, la gran parte degli autori sono rappresentati da uno – due pezzi ciascuno. Ma ci sono alcuni autori per i quali si dispone di un numero maggiore, talvolta rilevante, di opere. Il caso più eclatante è quello di Ernesto Treccani, con le cui opere si potrebbe dislocare anche più di una stanza.

Seguono

Greco

Maccari

Zancanaro

Basaglia

Fra i lucani

Guerricchio

Tricarico

Masi

CRITERI DI SELEZIONE ED ESPOSIZIONE

A questo punto le questioni teoriche e quelle pratiche si intrecciano, inevitabilmente, nel processo di definizione di un possibile e credibile percorso espositivo. Se infatti – come si è detto in apertura – lo spazio espositivo disponibile può accogliere al massimo una cinquantina di pezzi, evidentemente i criteri di selezione e di esibizione vanno correlati a questa dimensione.

Se la selezione dovesse farsi soltanto in base alla maggiore notorietà degli autori (criterio che sembrerebbe vincente a fini immediati di richiamo e di immagine), i nomi sin qui fatti ammontano già ad una quarantina. Con loro, e con una o due opere al massimo per ciascuno, la mostra sarebbe già bell'e fatta, nome più nome meno. E basterebbe collocare le opere

secondo i raggruppamenti sommariamente suggeriti, tali da offrire un livello minimo di organicità di discorso. Ma questa scelta elude almeno due problemi. Il primo è il sacrificio degli artisti che, essendo rappresentati da un numero consistente e qualificato di pezzi, ben potrebbero prestarsi a mini-personali nell'ambito dell'offerta complessiva (come spesso avviene nell'ambito dei musei maggiori). Seconda questione elusa è il tema della rappresentatività del territorio, che verrebbe pesantemente penalizzata.

PER UN MUSEO VIVO

Quali scelte operare, quali decisioni assumere, è evidentemente questione che va affidata correttamente a chi avrà la responsabilità di gestire a tutti i livelli la nuova istituzione, per la quale si ipotizza uno statuto di Fondazione. In questa sede di studio, tutte le considerazioni fatte anche a livello di teoria e storia generale concorrono nel suggerire una diversa ipotesi di funzionamento del museo.

Può non fondarsi non sulla scelta di una esposizione permanente di un gruppo di opere comunque selezionato. Ma tutto il patrimonio in possesso del museo – preventivamente schedato, archiviato, correttamente conservato – può essere presentato per tappe successive nel corso del primo –secondo anno di vita. Tappe programmate sulla base di temi, che possono essere quelli di ordine storico- critico prima delineati. Oppure alternando alle sequenze storiche il punto su alcune situazioni: per esempio, appunto, l'arte in Basilicata. Ogni mostra temporanea potrebbe presentare, insieme con il nucleo di opere in possesso, altre reperite o richieste in prestito, in modo da arricchire, integrare, variare la documentazione necessaria allo svolgimento del tema. Ogni mostra potrebbe/dovrebbe essere accompagnata e sostenuta da iniziative di ricerca, approfondimento, promozione, coinvolgimento: Come:

- lezione, conversazione sul tema
- incontri con gli autori, dibattito
- laboratorio di tecniche
- proiezioni, audizioni
- animazioni.

Conclusa nel giro di un anno o due la fase di presentazione per nuclei successivi delle opere in possesso del museo, potrebbe essere avviato un progetto di mostre periodiche nelle quali andrebbe usato a rotazione parte delle opere stesse utili al contesto del tema prescelto.

La ristrettezza di spazi, l'eterogeneità della collezione, la prevedibile limitatezza delle risorse potrebbe essere così rivolta, da difficoltà e limite, a opportunità progettuale, a risorsa strategica. Di questa strategia dovrebbe essere parte integrante e qualificante l'iniziativa per attivare sinergie e costituire una rete di comunicazione culturale, da Potenza estesa a tutta la regione lucana, e con un sistema di relazioni fra medi e piccoli musei del contemporaneo in Italia.

Si tratta in definitiva di concepire una raccolta nata dalla passione privata di un artista come la base e il lievito di una operazione culturale tesa a costruire un *Museo*, più che interattivo, *Vivo*.

Un "Museo nella Società" come proponeva più di trent'anni fa ormai, Franco Russoli, non dimenticato Soprintendente di Brera:

"Io non direi mai qual è il museo ideale. Non cristallizzerei in norme la struttura di un museo perché il museo è uno strumento che nasce da differenti situazioni di cultura e vive per particolari e diverse esigenze... Deve essere uno strumento non per dogmatizzare, per mitizzare una presunta qualità, bensì uno strumento per mettere in continuo rapporto dialettico un patrimonio di oggetti con un patrimonio di vita".