

Isabella Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 188.*

Cogliendo l'emergere di nuove istanze culturali nella società contemporanea, Isabella Pezzini evidenzia la necessità di riformulare la funzione del museo, attraverso un'argomentazione che si appropria al contempo dei metodi della museologia, della museografia e della semiotica testuale.

Rispetto al museo tradizionale, che si propone primariamente come contenitore di una collezione da contemplare, da esperire secondo una modalità passiva della fruizione, il museo contemporaneo incarna nella sua identità architettonica, nell'articolazione degli spazi espositivi e nell'organizzazione degli allestimenti, una funzione semantica di per sé, che prescinde – talvolta – dalle collezioni stesse, ed esprime un valore di senso che condiziona in maniera determinante l'esperienza estetica dei visitatori. Prevale, insomma, nel museo contemporaneo, la dimensione di una discorsività non più dichiarativa, ostensiva, ma modellata su una struttura testuale più complessa. Dominano i meccanismi retorici della sostituzione, come quando il progetto museografico e, più in generale, l'architettura invadono il contesto semantico delle opere e ne influenzano la fruizione. Il museo è esso stesso un'opera da osservare, percepire, comprendere, ammirare. I nuovi musei, infatti, hanno in generale la caratteristica di esercitare sul piano urbanistico un forte impatto estetico, anzitutto in quanto *opere architettoniche*: si tratta perlò più di

progetti grandiosi che, con la loro identità formale, ridefiniscono il rapporto tra città e museo, tra museo e collezione, tra collezione e visitatori. E lo fanno attraverso il linguaggio di una forte caratterizzazione degli spazi interni ed esterni che, secondo l'autrice, può essere compreso attraverso l'approccio della semiotica testuale. La stessa novità e la stessa complessità va riconosciuta a quei musei che sono il risultato di importanti interventi di recupero di strutture che nel passato svolgevano funzioni molto lontane da quella espositiva e conservativa. Il restauro è come un intervento sulla sintassi dei luoghi, sulla loro capacità di dire, di esprimere. O, ancora, quelli che nascono come finzioni letterarie, ma trovano, poi, un'occasione di traduzione nella realtà di un museo vero e proprio, come nel caso del Museo dell'innocenza di Pamuk, a Istanbul. Isabella Pezzini riconosce anzitutto una grande varietà tipologica dei nuovi musei e si prepara a un'analisi semiotica flessibile, che sappia aderire a tutte le varietà di discorso museale.

Con una rapida digressione sulla storia della fruizione dei beni culturali a partire dalla Rivoluzione francese, Pezzini attribuisce al pubblico il ruolo di principale agente sulla progressiva trasformazione dell'istituzione museale e ne definisce la spinta verso una democratizzazione dei luoghi della cultura. Oggi il museo non è più il luogo sacro della conservazione e della legittimazione dell'arte, ma spesso si configura come uno spazio aperto, relazionale, che offre servizi diversificati a un target di massa. L'analisi semiotica dei nuovi musei si innesta su tali considerazioni di ordine storico e sociologico mediante il concetto della *semiosfera* di Lotman. Scrive l'autrice:

Il museo è una forma che organizza e in cui si stratificano concrezioni di senso diverse, attraverso architettura, opere, soggetti, supporti, segnaletiche, testi esplicativi, comportamenti di curatori, impiegati, custodi e visitatori. (p. 12)

Sono vari e numerosi gli aspetti da cui dipende la semiosi museale, ossia numerosi e vari sono i linguaggi parlati dal museo pur con lo scopo di produrre un contenuto di senso unitario, che sappia rispecchiare con coerenza l'identità del museo e di ciò che contiene. Il carattere integrativo del discorso museale fa del nuovo museo un supertesto, studiato dall'autrice con l'aiuto dell'ermeneutica e degli altri studi sulla semiotica del museo.

Dopo una rassegna delle teorie – che funge da introduzione al saggio – Isabella Pezzini procede con un approccio applicativo, focalizzando la sua attenzione su alcuni dei più celebri musei dell'epoca contemporanea, inaugurati nell'arco di alcuni anni a partire dalla fine del secolo scorso.

Il primo è il Guggenheim di Bilbao, considerato anzitutto per il progetto architettonico che, ripetendo la spettacolarità dell'opera newyorkese di Frank Lloyd Wright, diventa marchio, diventa segno emblematico di una politica di marketing: quella delle collezioni Guggenheim. L'edificio, ideato da Frank Gehry, non è solo una costruzione architettonica, ma anche una «costruzione discorsiva» (p. 29). La natura del museo impone una precisa configurazione dell'esperienza museale, proponendosi esso stesso come opera, autoesponendosi in quanto spazio espositivo, dirà più avanti l'autrice. Viene meno, così, la natura neutrale dello spazio espositivo tradizionale.

Diverse sono le questioni spaziali che si pongono in relazione al museo dell'Ara Pacis di Roma. In questo caso, infatti, lo spazio disegnato da Richard Meier ha la funzione di ridefinire semanticamente un monumento che, sin dall'antichità, ha visto attribuirsi una successione di simbolizzazioni, aderenti, di volta in volta, alle diverse epoche culturali che esso ha attraversato dall'antichità al Rinascimento, dall'epoca fascista alla situazione contemporanea. Nei ripetuti processi di risemantizzazione del monumento nella storia, quindi, l'opera di Meier ha il compito di offrirgli l'ultimo *contesto* sulla linea diacronica, quello più recente, il discorso più attuale intorno al suo senso.

Sono ancora altri gli effetti del discorso architettonico parlato dalle opere berlinesi: il Museo Ebraico di Daniel Libeskind e il Monumento alle vittime dell'Olocausto di Peter Eisenman. Il primo è individuato dall'autrice come un'«architettura sensibile» (p. 67), che, cioè, influisce in maniera diretta sull'esperienza del visitatore, ne comprende e determina la dimensione emozionale. L'impostazione architettonica riesce a produrre un'espressività profonda, che ha lo scopo di evocare i luoghi in cui si è consumato l'Olocausto, e a raggiungere il visitatore sui piani emozionale e cognitivo attraverso il canale percettivo.

Punta della Dogana e Fondazione Vedova, invece, risultano interessanti per l'approccio semiotico in quanto restauri di spazi che, nel passato, erano dedicati a funzioni altre da quella museale e che, in quanto restauri, possono essere osservati in qualità di *riscritture di testi architettonici* (p. 88). Tadao Ando e Renzo Piano, questa volta, gli autori. Pezzini rilegge il processo di restauro osservando le varie fasi del lavoro di

cantiere e lo assimila a un'operazione di manipolazione sintattico-semantica del testo architettonico preesistente. Il risultato del restauro, infatti, è una riorganizzazione delle strutture in vista della loro funzione discorsiva, ossia del fatto che sono destinate all'allestimento museale; destinate a essere luoghi di una narrazione, appunto, nella prospettiva dell'autrice. Si tratta, in definitiva, di un'operazione metanarrativa.

Quello di Quai Branly di Jean Nouvel, a Parigi, è un caso di discorso museale che molto si differenzia dai precedenti esempi studiati. Noto come museo delle culture non occidentali, esso si offre al pubblico in un assetto architettonico che risponde alla necessità di flessibilità dell'uso degli spazi, chiamati a mutare aspetto a seconda della regione del mondo di cui ospitano i segni culturali. Non secondaria, nell'analisi semiotica del percorso, è l'individuazione di supporti multimediali al linguaggio museale, che inscrivono il Quai Branly in un modello non più catalogafico, ma interattivo.

Con il Museo dell'innocenza di Pamuk, la letteratura si presenta come opportunità di progettazione museale del tutto particolare. Il romanzo narra in prima persona della vicenda di un uomo che costruisce un museo perché ospiti e custodisca tutti gli oggetti di una storia d'amore finita tragicamente. Il linguaggio letterario veicola, attraverso la narrazione, il senso dei luoghi che descrive, degli oggetti che vi si dispongono, dei soggetti che a essi si collegano nella memoria della narrazione stessa. Parallelamente alla stesura del testo letterario, Orhan Pamuk era impegnato alla progettazione del Museo dell'innocenza nel quartiere di Çukurcuma: una trascrizione architettonica e oggettuale del testo letterario; un'operazione che cancella ogni

occasione di separazione di natura e di funzione tra il museo-come-testo e il testo-come-museo. Nel museo di Pamuk il testo architettonico e il testo letterario si equivalgono. Il loro scopo non è quello di enfatizzare l'aura dell'oggetto in quanto opera d'arte, ma di farne capire il senso per farne percepire la storia: ancora una volta l'esperienza estetica è proposta come un'esperienza globale.

Infine, l'autrice prende in considerazione il museo e le chiese dedicate al culto di padre Pio a San Giovanni Rotondo. Il discorso del museo sacro si deve inquadrare in una tipologia molto differente dal museo di belle arti o dal museo della memoria (categoria – quest'ultima – che comprende il primo). In esso, infatti, viene meno ogni possibilità di interpretazione, ogni possibilità di rendere soggettiva, personale, la comprensione del percorso di visita. I contenuti simbolici, in questo caso, sono univoci e hanno il compito di fare da sostrato a una devozione collettiva. Il percorso del fedele nei luoghi sacri coincide con una ripetizione simbolica del cammino del santo e non offre possibilità di deviazioni. Tuttavia, il senso di questa esperienza mistica stride con il linguaggio museale che la guida. Il museo e la chiesa nuova di Renzo Piano si corredano di una serie di elementi enunciativi che appartengono alla sfera di esperienza del pubblico dei consumi mediatici di massa. Predomina, di nuovo, il linguaggio visuale, che, questa volta, è mediato non dal dispositivo architettonico, ma dal linguaggio dell'immagine televisiva, dell'immagine pubblicitaria: medium primo dell'immagine sacra come feticcio.

Annalisa Laganà
Università della Calabria
annalisa.lagana@gmail.com