

Incursioni per abitare il museo come ambiente estetico

Dario Evola

Cambiare il paradigma

Le emergenze impongono la necessità di trovare una soluzione e una riflessione sulle cause per poter formulare ipotesi progettuali. La condizione nella quale si trova la cultura nel pieno trauma della pandemia, offre l'opportunità di una domanda sulle possibilità della sua produzione e fruizione. L'unica risposta fornita dai governi, ma in modo più radicale in Italia, è stata quella della chiusura di ogni attività culturale, dalla didattica, alla formazione, alla fruizione. Il paradosso si rileva nella contestuale inarrestabilità delle pratiche sociali che, seppur con qualche limite, continuano a manifestarsi nella modalità delle aggregazioni, della folla, dei percorsi nella disfunzione della mobilità pubblica. La pandemia quindi, causata da un evidente cortocircuito ambientale, ha rilevato l'insostenibilità del paradigma distopico della ipermodernità fondato sul ciclo-produzione-consumo-profitto a livello globale. Nella modernità occidentale la cultura ha bisogno di giustificare la propria esistenza, ormai separata dall'esistenza integrale nell'*oikos* e nella *polis*.

La cultura nella modernità si declina nel paradigma della società di massa dove il concetto di *Volk*, nella accezione di popolo, si traduce in quella moderna di pubblico, in quella contemporanea di audience e, oggi, con il predominio dei social media, di *followers*. Rimane tuttavia invariato il modello di totalità della forma spettacolare, in una accezione di alienazione, nella quale la cultura si declina in termini di consumo. La cultura si declina nella logica dello spettacolo come funzione del consumo e del marketing, prevalentemente di immagine. Il paradigma del 'consumo culturale' si è consolidato come luogo comune del discorso sulla cultura, fino alla radicalizzazione della funzione di 'giacimento'. Gli anni '80 del secolo scorso hanno fondato sul concetto di 'giacimento culturale' il paradigma giustificativo della funzione culturale nella società come una

delle possibili diversificazioni del consumo commerciale. Arte, musica, teatro, letteratura, museo, si declinano come funzioni del mercato e, appunto, del consumo di una forma di produzione, nella specifica accezione di utilizzazione del 'tempo libero' come alienazione. Le istituzioni culturali, dai musei alla stessa formazione, partecipano di questo processo omologante della produzione di forme di conoscenza, di riflessione, di capacità critica, di interrogativo e di interrogazione sul presente, sull'esistente e sulle relazioni. L'impiego delle tecnologie digitali negli anni '70 aveva una funzione di esplorazione di possibilità percettive e produttive di senso. Le avanguardie artistiche impegnate in questa direzione trovavano anche un interessante riscontro nelle sedi istituzionali, negli Stati Uniti come in Europa, con interessanti risultati nella ricerca di nuove possibilità esplorative e di integrazione fra corpo e macchina, fra dimensione corporea e dimensione virtuale. Nel giro di pochi anni il processo di omologazione della cultura alle modalità produttive del mercato è stato così radicale e globale da delegittimare di fatto quella nozione di avanguardia che il Novecento aveva registrato come fenomeno di rilevanza di senso. Riscontriamo adesso quanto sia importante la relazione fisica, la presenza, quella relazione fra occhio e corpo-materia che crea sguardi. Nella condizione imposta dalla pandemia il paradigma del 'consumo culturale' si è rovesciato. Da un modello sociale fondato su un vertiginoso ed esponenziale consumo di massa – in termini di quantitativi di biglietti venduti considerato come unico parametro di rilevanza e di valore – al paradigma opposto, in senso radicalmente riduttivo, della chiusura totale con il conseguente azzeramento di ogni possibilità di introito. In questa logica si è rovesciato anche il paradigma su cui è stata fondata la politica dei beni culturali nell'ultimo decennio, quello dell'apporto salvifico del privato. Le istituzioni si sono dovute rivolgere piuttosto alle tradizionali e scontate soluzioni pubbliche. Il cortocircuito pandemico ha costretto il privato a dirottare le risorse verso urgenze più cogenti rispetto a quelle del mecenatismo. Alla improvvisa sparizione di ogni pratica di fruizione e di produzione della cultura, subentra un convincimento diffuso della possibilità di sostituzione con pratiche virtuali fortemente modellate sullo stesso paradigma di consumo, declinate sul piano globale, in un processo di omologazione tanto radicale quanto veloce. Della cultura si perde il senso della produzione, delle prassi, come interrogativo e conoscenza. Può una processualità basata su algoritmi sostituire la processualità originaria dalla *metis* del corpo tipica

della funzione artistica? Può uno 'specchio nero' bidimensionale sostituire l'operatività artistica che nasce dall'esperienza progettuale del corpo? Porre questo interrogativo può aiutare a ripensare la funzione artistica nella modernità.

Va in sostanza ripensato l'intero rapporto fra tecnologia e produzione culturale come relazione di senso. Il problema della tecnica sembra essersi ridotto a una conoscenza funzionale alla soluzione di problemi posti dalla stessa tecnica. Il paradigma della produzione culturale della tecnologia sembra fortemente omologato alle processualità linguistiche e comportamentali globali e totalizzanti, nonché fortemente modellizzanti, degli schematismi tecnologici. L'artista scienziato rinascimentale operava unitariamente fra arte tecnica e scienza in un processo di tipo conoscitivo e creativo. Così come l'artista della modernità del Novecento è stato capace di interagire fra immagine meccanica ottica, cinema e fotografia, e immagine digitale, verso possibilità inedite, all'insegna di una sintesi di linguaggi capaci di riconfigurare il sentire e di aprire inedite possibilità espressive. Le operatività delle poetiche erano comunque fortemente radicate nei percorsi del pensiero e delle estetiche del contemporaneo. Una ricognizione sulle poetiche e sulle teoriche del cinema, della fotografia, delle arti visive e dei linguaggi tecnologici, offre una vasta possibilità di aperture di sguardi. Il tempo presente è piuttosto caratterizzato da una carestia estetica e da una povertà poetica a favore di una concentrazione di effetti sensazionali giocati sulla tecnologia di intrattenimento, fortemente alienanti.

'IncurSIONI' per attivare lo sguardo

L'ultimo volume pubblicato da Salvatore Settis *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione* costituisce una occasione per riflettere sulla produzione e soprattutto sulla fruizione di alcuni percorsi culturali (non solo riferiti alle arti visive) capaci ancora di esprimere una rilevanza, di 'dare da pensare', di offrire cioè pensiero nel loro partecipare a un processo di senso nella comunità. Ci chiediamo se, nelle attuali condizioni di chiusura dei teatri e dei musei, nella sostituzione del pubblico del teatro con sagome o palloncini, o con puntini luminosi nello schermo, se nelle piattaforme virtuali della didattica a distanza (distanza dalla didattica), se nelle immagini da remoto Antonin Artaud avrebbe potuto immaginare //

teatro e Il suo doppio, lo sguardo su Van Gogh, il *Teatro e la peste* (grande profezia!); se Bertolt Brecht il suo "effetto di straniamento", Pirandello quei sei personaggi che, fra il pubblico inferocito del Teatro Valle di Roma, reclamavano il loro autore. Ci chiediamo se i "tour virtuali dei musei" nella loro noiosa e stanca ripetitività e unidirezionalità, nella loro povertà di sguardo, nella loro impossibilità di generare visioni, fortemente omologate al turismo occasionale, possano mai produrre lo stesso effetto della *Veduta di Delft* su Bergotte nella narrazione di Proust. Difficilmente un tour virtuale potrebbe provocare una sindrome di Stendhal. Come la mettiamo poi con i *Concetti Spaziali* di Fontana, con il *Vuoto* di Yves Klein, con la *Base del mondo* di Manzoni? Che ne sarebbe delle performance e degli happenings degli anni '70? E, ancora, negli anni più recenti, della ricerca sperimentale sulle nuove tecnologie digitali operate da Nam June Paik, dai Wasulka, fino a Studio Azzurro e a quella meravigliosa esperienza del teatro e dell'arte che, interrogandosi sulle nuove tecnologie elettroniche e digitali, reagiva creativamente alla omologazione della televisione.

Nel complesso percorso della modernità abbiamo una certezza, la consapevolezza che le sperimentazioni dei linguaggi artistici siano state caratterizzate dalla relazione fra linguaggi e pratiche, nella consapevolezza di un ruolo evolutivo della funzione artistica, riconoscendo all'arte la capacità di riconfigurare il presente come 'possibile', dunque modificabile. La dimensione utopica delle avanguardie si caratterizza come tensione verso un possibile, come 'differenza' rispetto al presente, come riconfigurazione di sguardo. In questo senso il contemporaneo non coincide automaticamente con l'attuale. Se il contemporaneo è la capacità di misurarsi con il proprio tempo in una tensione critica, l'attuale è mera compresenza cronologica, adesione al proprio tempo, semplificazione non conflittuale. Caratteristica della processualità artistica è la possibilità di trasformazione, di riprogettazione, di ricombinazione, dell'esistente verso un altro che prima di essere forma è sguardo. Di questo processo ne è partecipe il pubblico, lo spettatore che, nella fruizione artistica, ripercorre quel processo che riconduce alle pratiche e alle strategie originali e creative dell'artista. Le 'IncurSIONI' di Settis si articolano in dieci motivi fortemente radicati nel paradigma del confronto fra contemporaneo e tradizione nel rigoroso e produttivo sguardo sul *Futuro del classico* che caratterizza il metodo analitico del

teorico (Settis 2004). Marcel Duchamp, Renato Guttuso, Ingmar Bergman, Mimmo Jodice, Tullio Pericoli, le icone sovietiche, Giuseppe Penone, Bill Viola, William Kentridge, Dana Schutz. Ognuno di essi costituisce, nella diversità, altrettante occasioni di lettura di prassi, di sguardi, di percorsi di formatività e di teoresi, come consapevolezza critica sul presente. Pratiche sperimentali di linguaggi derivati da sguardi che si configurano come un 'guardare attraverso' (Garroni 1992), come un lavoro di traduzione del proprio tempo e come sguardo possibile sulla tradizione.

Si può scorrere 'IncurSIONi' come un nuovo *Museo dei Musei* di André Malraux (Malraux [1951] 1957). Le 'IncurSIONi' di Settis articolano un percorso non nella storia dell'arte, ma come in un museo immaginario, un percorso narrativo fra linguaggi e operatività differenti, dove classico e contemporaneo formano una trama continua di pensiero e di sguardo. L'arte non è vista come storia ma come percorso. Settis mette in guardia dal rischio di un eterno presente, di una "barriera autistica" che caratterizza l'arte "solo cronologicamente contemporanea" incapace di elaborare le sedimentazioni, la memoria in un presente cristallizzato eterno e appiattito. Si è spezzato il filo della tradizione che ha funzionato come possibilità di traduzione nel presente, di tensione e di sguardi possibili. Il museo, con la sua organizzazione, con il suo costituirsi come ambiente estetico, rende leggibile l'arte come processualità organica al mondo, abitabile come forma di conoscenza e di esperire. Le 'IncurSIONi' di Settis costituiscono un laboratorio dello sguardo sulle pratiche e sui linguaggi artistici del contemporaneo. Gli esempi presi in considerazione vengono letti in un percorso formativo all'insegna del rapporto con un passato che, se adeguatamente interrogato, è capace di irradiare energie straordinarie. In questo senso l'oggetto artistico (anche nel suo statuto di immagine, analogica, cinema, fotografia e digitale, Bergman, Jodice, Bill Viola) acquisisce il senso di un laboratorio caratteristico del lavoro di sguardo, del guardare attraverso che è specifico della operatività artistica. Gli esempi poetici e ed estetici che scaturiscono dalla lettura dello studioso funzionano come altrettanti stimolatori per le dinamiche creative e operative, ad uso di chi opera nel contemporaneo con una logica differenziata dalla omologazione estetica imposta dal mercato e dalla comunicazione. Il filo della tradizione si dimostra capace di generare sguardi e modalità operative originali e originari. Come già accaduto in grandi epoche dell'arte con l'investimento di nuovi sguardi sul Classico,

nelle rinascenze, capaci di attivare dinamiche creative originali, nel nostro contemporaneo abbiano bisogno di operare sguardi e di aprire passaggi su esperienze che non possono essere archiviate come Storia, ma come istanze dinamiche di creatività. Il rischio della cosiddetta arte cronologicamente contemporanea, in realtà arte solo attuale, è quello di rendere il museo una mera esperienza sensoriale e, la produzione artistica, esperienza subordinata alla comunicazione nella dimensione effimera e omologante del capitalismo estetico (Di Giacomo 2016).

La funzione moderna dell'arte si inaugura nel XVII secolo con la compresenza strutturale e funzionale di tre istituzioni: il museo moderno, le Accademie di Belle Arti e l'Estetica. I tre istituti agiscono in piena sintonia e relazione. Le accademie si rifunzionalizzano all'insegna delle Belle Arti, nella consapevolezza che la funzione dell'arte moderna è la produzione del bello come qualità etica (Evola 2018). Nelle accademie l'arte non si trasmette, piuttosto si pratica, in una continuità ideale con le Accademie Del Disegno e di San Luca istituite a Firenze e a Roma nel XVI secolo come superamento dell'artigianato di bottega. Il Museo moderno che ha come paradigma il Museo Capitolino esemplifica l'arte come forma dell'idealità classica. Nel museo moderno l'arte è laboratorio di sguardo, possibilità di istituire uno sguardo attraverso, non a caso le collezioni museali sono spesso all'interno delle stesse accademie, come materiale di lavoro per gli artisti. Dal XIX secolo le Accademie di Belle Arti, diffuse in tutta Europa, sulla scorta di Winckelmann e Mengs, si esercitano su una *koine* poetica fondata sulla tradizione del classico attraverso le copie, i calchi in gesso, la pratica del disegno dal vero, lo studio dell'anatomia, la formazione filosofica e culturale di alto livello. L'artista formato in Accademia acquisisce lo status di intellettuale. L'estetica moderna si configura come lo strumento interpretativo per la formazione e per la critica del gusto come facoltà soggettiva. L'arte si legittima come occasione di pensiero. Antico e contemporaneo superano il conflitto e si pongono come continua relazione di tensione. Paradossalmente l'antico diventa moderno nella nuova prassi artistica fondata su una *mimesis* rifunzionalizzata verso una etica moderna dell'arte. Il solco aperto da Winckelmann apre una cultura dell'innovazione originata dal modello dell'antico. Il collezionismo, il museo, sono dispositivi che attivano lo sguardo sull'antico come sguardo sul possibile Contemporaneo. La condizione dell'arte attuale si caratterizza piuttosto come *tabula rasa*

senza storia in un presente compulsivo e assoluto. Da questa condizione la perdita del carattere veritativo dell'arte per una funzione meramente sensazionalistica.

L'operatività artistica e il museo come laboratorio dello sguardo

Dunque ripensare il presente attraverso la prassi artistica significa ripercorrere i motivi costitutivi della artisticità nei suoi statuti, il luogo dell'esercizio, le Accademie, la cui missione si riassume nella triade *insegnare, praticare, produrre* (Michaud 2010), secondo quell'originale procedura dell'imparare praticando, proiettato in una prassi progettuale, produttiva. Fin dalla loro istituzione le Accademie, nella pratica espositiva del Salon, sono anche le sedi istituzionali del mercato e della formazione del gusto del pubblico. Con la pratica della esposizione al pubblico nasce la critica di cui Diderot e Baudelaire costituiscono i momenti fondanti del gusto moderno. Si organizza il museo come collezione, ma soprattutto come dispositivo di comunicazione e di tutela in un rapporto interdipendente. Il museo moderno si istituisce come storia nel percorso espositivo e come *dispositivo* istitutivo dell'arte come storia. Il museo moderno è soprattutto un ambiente estetico che legittima le forme d'arte, come "cenere che custodisce il fuoco", per richiamare la citazione di Settis da Mahler. Il museo si pensa come ambiente di una tradizione che si significa nel suo operare come prassi trans-formatrice di forme del passato, e come forma sensibile del presente. In questo senso il museo più che come spazio contenitore, si costituisce come luogo, come un ambiente estetico.

Alla luce di queste considerazioni storiche appare problematico il ruolo attuale del museo. Distanti anni luce dalla formula della distinzione come amore dell'arte ipotizzata da Bourdieu negli anni '70 (Bourdieu 1972), il pubblico vive oggi una musealizzazione diffusa mentre il museo vive una presentificazione omologata ai canoni della spettacolarizzazione e della ritualità sociale dell'evento. L'effetto della sensazione, la feticizzazione dell'oggetto, la prevalenza della comunicazione sulla riflessione, il prevalere del valore espositivo sul valore d'uso. La valorizzazione diventa la monetizzazione. Oggi appare curiosa la decisione di chiudere i musei con una inversione di paradigma così immediata e radicale rispetto a pochi mesi fa, quando cioè la missione del museo veniva forzosamente orientata

sulla rilevanza delle presenze indifferenziate, della quantità di pubblico, incuranti dello stress considerevole a cui vengono sottoposte le opere, il personale, il contenitore. L'attenzione della comunicazione museale è centrata sul canale di comunicazione, orientando e omologando così lo stesso sguardo dello spettatore, sollecitato in modo compulsivo dalla comunicazione pubblicitaria. Le 'IncurSIONI' di Settis si propongono come un ideale percorso museale interdisciplinare e intermediale, dalle arti visuali tradizionali, al cinema alla fotografia, ai dati della cultura di massa, alle nuove tecnologie digitali ed elettroniche delle nuove immagini. Questo originale paradigma ci permette di aprire una riflessione sulla praticabilità dei musei oggi. In modo puntuale ed efficace Christian Greco, direttore del Museo Egizio di Torino, in tre interventi pubblici, che riportiamo di seguito, ha delineato molto chiaramente situazione e possibilità per i musei nella situazione attuale. In prima istanza Greco sottolinea che la funzione del museo, delle sue collezioni, è quella di "costruire relazioni sociali tra gli esseri umani che vanno ben oltre i confini fisici del museo e condizionano processi che coinvolgono intere comunità consentendo di definire la relazione con oggetti, luoghi e tempi lontani" (Greco 2020b). L'oggetto che costituisce la collezione è infatti un semioforo, secondo la felice definizione di Pomian (Pomian 2004), oggetto trasportato, movimentato che, a sua volta, è veicolo e portatore di narrazioni, di esperienze e di relazioni spazio temporali. Lo spettatore diviene partecipe di una agency sociale che non si limita alla relazione con il "pezzo da museo" (Marini Clarelli 2017) ma prosegue nel complesso apparato organizzativo del museo che produce, nel suo complesso, il senso del museo come ambiente estetico. Esposizione, ricerca, formazione, emozione fanno parte dell'insieme dell'esperienza estetica del museo come forma di conoscenza e non solo di sensazione. Su questo aspetto sarebbe necessaria una riflessione sul criterio espositivo contemporaneo sempre più centrato sulla sensazione che prevale sulla funzione conoscitiva (D'Angelo 2020). In questo senso il 'pezzo da museo' non si configura come passato ma come presente in atto nella sua funzione formativa e conoscitiva. La collezione museale e l'intero complesso produttivo del dispositivo museale si pongono come laboratorio di conoscenza e di innovazione. Nel contatto che la collezione stabilisce, si aprono relazioni originate da esperienze di conoscenza. La relazione tra materialità e immaterialità della conoscenza definisce il senso del percorso espositivo, e la percezione del particolare ambiente estetico. Nel contatto

con la collezione, nell'esperienza del percorso si stabiliscono relazioni in cui i processi culturali vengono creati e contestualizzati. Negli ultimi anni i musei sono sottoposti a uno stress di attività espositiva e di ricezione di pubblico che allontana sempre di più le istituzioni di maggiore attrazione dalle realtà minori e periferiche diventate sempre più marginali anche rispetto al territorio di appartenenza. Il riferimento del pubblico museale, rovesciando il paradigma di Bourdieu della 'distinzione', è quello indistinto del turismo di massa. A questo proposito Greco in un altro intervento rileva che "Il museo non è dunque una mera raccolta materiale, una scenografia, ma costituisce una rete sociale" (Greco 2021). Oggi ci si interroga se aprire i musei o no per mancanza dei turisti. Il museo è percepito come luogo riservato ai turisti "e ci siamo dimenticati che, invece, costituiamo una enciclopedia materiale che permette di sapere, capire, scegliere. Il valore aggiunto dei musei non è costituito dalla vendita dei biglietti ma dal fatto che contribuiscono a definire quale sia il nostro ruolo all'interno della società" (Greco 2021).

I 'pezzi da museo' sono infatti fenomeni portatori di complessità e di relazioni. Rimane molto da pensare ancora sulle funzioni del museo non solo come tutela e valorizzazione, ma come insieme di esperienze didattiche integrate nel processo di una valorizzazione autentica, riconsiderando il concetto di valorizzazione come produzione di conoscenza. Il dialogo fra materiale e immateriale dovrebbe costituire la missione principale della didattica museale. In questo senso l'ambiente museale deve essere pensato sempre più come luogo di inclusione e di relazione, in osservanza all'articolo 9 della Costituzione Italiana, mettendo al centro il concetto di cultura come cittadinanza sociale e non come consumo di giacimenti. L'esperienza del museo partecipa del processo cognitivo nella relazione che si instaura fra materialità e immaterialità. I beni culturali così come la musica, il teatro, il cinema, dovrebbero costituire parte integrante del curriculum formativo di ogni cittadino. La gestione dei beni culturali non può essere considerata come un fardello economico né come una pertinenza esclusiva del turismo:

La cultura è un immenso laboratorio di innovazione dove nuove modalità di espressione e tecnologie all'avanguardia possono dialogare con il passato e fornire risposte sempre più nuove alle istanze della società (Greco 2020a).

Alla luce di queste considerazioni bisogna chiedersi il senso di operazioni mediatiche, annunciate con clamore, di fatto poi disattese. Ci riferiamo al clamoroso fallimento del progetto di valorizzazione “Verybello”, al Fondo di investimento sul patrimonio culturale, con la compartecipazione del privato, ai reiterati annunci per una ‘rivalizzazione’ in chiave spettacolare del Colosseo, infine alla “Netflix della cultura, It’s Art” ancora in discussione, al momento in cui scriviamo. La lettura delle ‘IncurSIONI’ di Settis nel contemporaneo, nel museo, negli sguardi di artisti su artisti, nel riflesso delle operatività artistiche, nelle poetiche e nelle estetiche esercitate da artisti che si confrontano con il passato in un tempo presente, si offrono come riflessione sul museo e sulla didattica dell’arte e sull’uso delle istituzioni. La necessità di ripensare la stessa definizione del museo come luogo di inclusione è oggi al centro del dibattito all’interno dell’International Council of Museums. Si può in conclusione riflettere sulla situazione attuale come una occasione perduta, quella di non avere pensato ad abitare l’ambiente museo come nuova opportunità per sperimentare (si badi: sperimentare, non applicare o trasmettere!) una modalità didattica capace di mettere al centro la prassi e lo sguardo dell’arte sull’arte. Oggi il museo si ridefinisce piuttosto come attrattore in termini di marketing dando per scontato che si è spezzato il filo che lega tradizione e contemporaneo. La relazione con la produzione contemporanea non si pone come ‘traduzione della tradizione’ ma come frattura permanente in un presentificazione continua. Il filo storico della modernità appare incomprensibile, come relative appaiono le definizioni di moderno e di contemporaneo. Si definiscono contemporanei fenomeni e poetiche caratterizzate da interventi sul presente datati ben cinquanta anni or sono. Il museo storico diventa cornice, *location* per eventi o per giustificare operazioni di marketing allo scopo di valorizzare (monetizzare) operazioni di scarsa rilevanza artistica e culturale che acquisiscono rilevanza in una strategia di marketing nell’ambiente museo (Montanari, Trione, 2017).

Il paradosso è quello di utilizzare il museo storico o istituzionale come ambiente nel quale leggere l’artista contemporaneo. Quanto ha bisogno Guido Reni di Damien Hirst? O è vero piuttosto il contrario? Ma il vortice del paradosso è capace di andare oltre assumendo influencer del mondo mediatico per ‘promuovere’ Botticelli o Caravaggio. Ma ci domandiamo se è questo il modo corretto e produttivo per ‘avvicinare i giovani’ con una

pedagogia da marketing. Già si organizzano tour museali per una nota influencer con tanto di accessori firmati. Quella dei giovani e del grande pubblico è evidentemente una categoria unica che non è destinata ad emanciparsi dalla perenne età infantile, diversamente dalla indicazione kantiana del *sapere aude*. I musei non sono considerati come luogo di conoscenza e di elaborazione ma come percorsi mediatici, ambienti estetici per sollecitare emozioni prefabbricate, sensazioni immersive, e non esperienze cognitive. Come il teatro non è soltanto uno spazio, ma un luogo dove il 'vedere' è un atto di responsabilità (Muntadas 2003), anche il museo non è solo un contenitore, una custodia, una teca, un reliquiario, ma un ambiente sensoriale dove il materiale 'dice' dell'immateriale. La partecipazione immersiva condivide una esperienza di omologazione finalizzata al mercato. La feticizzazione mediatica delle architetture, la prevalenza dell'archistar sul progetto relazionale orientano il gusto del pubblico verso logiche di consumo e non di elaborazione di esperienze. Il museo viene concepito come brand che, nel nome, è garante di qualsiasi operazione, e le mostre come format capaci di omologare il gusto del pubblico finalizzato al consumo culturale, compreso l'indotto non indifferente, appaltato a privati, della oggettistica. In questa logica la didattica artistica compresa quella specifica museale, risulta di fatto delegittimata o funzionale al consumo immettendo il visitatore nella logica del consumatore. Si rileva l'impossibilità di aprire un processo e una sperimentazione didattica nel e per il museo per le Accademie, i Conservatori, l'Alta formazione artistica e le Università. Sarebbe stata una eccezionale opportunità la possibilità di sperimentare, pianificare e progettare una nuova relazione fra museo, gallerie, biblioteche, percorsi e contesti urbani, architettura, istituzioni culturali, siti archeologici e istituti di alta formazione artistica. La chiusura repentina e totale è stata invece considerata in relazione alla mancanza dei flussi turistici come unico parametro di funzionalità dei musei. Si è perduto il senso della formazione e della origine delle collezioni, del museo, dei percorsi, del rapporto fra tradizione e traduzione della prassi artistica alle origini della modernità dell'arte, come elaborazione di sguardi e di prassi, come sedimento di contenuti e come riconfigurazione possibile.

Tradizione e sguardo presente

Settis mette al centro il rapporto di tensione che si articola fra antico e contemporaneo, quel particolare rapporto di emozione, indagine, sguardo che genera il gusto, che separa il 'sensazionalismo' dalla conoscenza, quella consapevolezza che era stata posta al centro della nascita dell'Estetica come disciplina. Il percorso di 'IncurSIONI' permette di riconfigurare lo sguardo come percorso di gusto e di conoscenza. Alla 'vita amministrata' di Adorniana memoria, dalla articolazione mediatica, si contrappone l'elaborazione di processi di conoscenza nella libertà del gusto soggettivo e nella autonomia di giudizio. Il pubblico dovrà emanciparsi kantianamente dalla condizione infantile e dal vincolo pedagogico del marketing mediatico. Ripensare l'esperienza del museo e della didattica artistica presuppone un processo di liberazione dall'aggregazione prodotta dai riti mediatici, articolati dal processo di tribalizzazione dei social media, la riduzione a glamour presenzialista dell'esperienza artistica. Concordiamo con Settis nella urgenza di riappropriarci dell'etimo di tradizione come *tradere*, processo di passaggio di consegne, scambio relazionale, trading, trasmissione, transito, di cui l'istituzione museale e l'istituzione designata alla formazione sono parti costitutive e integrali. Tradizione e comunicazione partecipano di quel processo non trasmissivo in senso verticale ma partecipativo in senso orizzontale. La cultura non è qualcosa destinata al consumo, ma qualcosa che si produce e si condivide come cittadinanza, come appartenenza, come identità.

Con 'IncurSIONI' Settis porta a compimento riflessivo un lungo processo di elaborazione progettuale dei percorsi espositivi dei quali è stato autore e che hanno segnato alcuni dei momenti più significativi ricerca museologica conseguendo risultati di grande rilevanza, come dimostrato dalle mostre a Milano "Serial Portable Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma" del 2015 (v. una Galleria della mostra in Engramma) e a Roma con "I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori" 2020-2021. La raccolta dei saggi contenuti in 'IncurSIONI' si articola nel contesto di una lettura warburghiana nel segno della *Pathosformel* come esperienza conoscitiva e di indagine, come lettura del senso più profondo dell'operatività artistica. I progetti espositivi curati da Settis sono una dimostrazione di come sia possibile realizzare eventi culturali di rilevanza, non solo quantitativa ma anche qualitativa, all'insegna della abitabilità della tradizione e del museo.

Le incursioni del moderno nell'antico servono a disincagliare lo sguardo dalla teca del museo, a mobilitare lo sguardo, ad abitare un ambiente estetico, a ricombinare e riconfigurare percorsi liberi di emozioni capaci di offrire ancora pensiero libero da ogni tipo di feticismo vincolante e capace di riarticolare quel pensiero operativo che chiamiamo ancora 'arte'.

Riferimenti bibliografici

D'Angelo 2020

P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Bologna 2020.

G. Di Giacomo, *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Roma 2016.

Evola 2018

D. Evola, *La funzione moderna dell'arte. Estetica delle arti visive nella modernità*, Milano 2018.

Garroni 1992

E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano 1992.

Greco 2020a

C. Greco 2020, *Curarsi con la cultura*, "La Repubblica" 28.10.20.

Greco 2020b

C. Greco, *La missione dei musei costruire relazioni sociali*, "La Stampa" (31 dicembre 2020).

Greco 2021

C. Greco, *I musei non sono solo per turisti*, "La Repubblica" (5 febbraio 2021).

Malraux [1951] 1957

A. Malraux, *Il museo dei musei* [ed. or., *Les voix du silence*, Paris 1951], trad. it. L. Magrini, Milano 1957.

Marini Ciarelli

M.V. Marini Ciarelli, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Roma 2017.

Michaud [1999] 2010

Y. Michaud, *Insegnare l'arte? Analisi e riflessioni sull'insegnamento dell'arte nell'epoca postmoderna e contemporanea*, [ed. or., *Enseigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, II ed., Nîmes 1999], trad. it. L. Schettino, Roma 2010.

Montanari, Trione 2012

T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2012.

Muntadas 2003

A. Muntadas, *On translation*, Barcelona 2003.

Pomian 2004

K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia Chicago dal XVII al XX secolo*, Milano 2004.

Settis 2004

S. Settis, *Futuro del classico*, Torino 2004.
