



UN NUOVO MUSEO DI STORIA NAZIONALE? UN PRIMO APPROCCIO AL SISTEMA SPAGNOLO

Michelangelo Di Giacomo

Canga de Onís, Asturias, 12 dicembre 2015. Mariano Rajoy, presidente in carica del Partido Popular, in un raduno pubblico del partito in quello che egli stesso ha definito un «marco incomparable», ha promesso al suo pubblico e alla stampa di impegnarsi per la creazione di un “Museo nazionale della storia di Spagna” che «paradossalmente» non esiste¹. Se l'intenzione delle sue parole sembra evidentemente da accogliere con plauso (la Spagna ha una «riquísima historia» ed è «bueno profundizar en su conocimiento», nel quadro di politiche più generali per dare impulso all'educazione e alla diffusione di nuove forme di didattica con l'applicazione di nuove tecnologie), vi sono tuttavia nel suo discorso alcuni punti critici.

Anzitutto il luogo, niente affatto casuale, che il leader del PP ha scelto per il suo intervento. La località — capitale del Reino de Asturias fino all'anno 774, residenza del Rey Don Pelayo, “culla di Spagna” — ospita oggi nel suo municipio l'epico sito di Covadonga, scenario della battaglia da cui partì la *Reconquista* nel 722. Quindi, a detta di Rajoy: «Cangas de Onís forma parte y muy destacada de la historia de nuestra nación, de España, y por eso va a figurar en ese museo en un sitio de preeminencia como merece».

Secondo punto. I riferimenti culturali cui Rajoy si ispira nella sua proposta: Francia e Stati Uniti. Ora: viene da chiedersi a che cosa si riferisca esattamente. Alla Francia del Louvre, le cui intenzioni di Museo della

1. Il discorso è stato riportato da buona parte della stampa spagnola. Un video è disponibile al link: www.europapress.es/nacional/noticia-rajoy-promete-crear-museo-nacional-historia-espana-gratuidad-libros-texto-digitales-20151216124604.html/ Tutti i link risultavano attivi al 13 febbraio 2016.

Nazione di spirito napoleonico sono ben note, o alla Francia del progetto del neogollista Nicolas Sarkozy, che nel 2009, Presidente della Repubblica francese, annunciò la creazione di una *Maison de l'Histoire de France*, in cui raffigurare l'identità nazionale ed esprimere l'anima del Paese²? Se poi guardiamo alla vicenda statunitense, patria dei “musei di narrazione” — sulla cui definizione torneremo più avanti —, a che cosa si riferiva esattamente? Alla galassia Smithsonian? Ossia quella stessa che ha preso avvio nel 1955 su impulso di Eisenhower e poi ha aperto nel 1964 come un museo di History and Technology — la vetrina dei più avanzati risultati americani in piena Guerra fredda? Quello stesso diventato in tempi reaganiani il “Museum of American History” — intendendo con ciò rappresentare «the experience of the American people» e il cui riallestimento è stato intrapreso nel 2008?

Evidentemente, alla Spagna — così come alla Francia e all'Italia — mancano dei musei di narrazione della storia nazionale e, altrettanto evidentemente, questa è una lacuna su cui ragionare, che tira in ballo la costruzione dell'identità nazionale di questi Paesi — quanto meno dal secondo dopoguerra — e che implica un discorso ben più ampio di quello che qui tratteremo. Occorre anche dire che in Spagna, così come anche in Italia e in Francia, è mancata sul lungo periodo una tradizione di musei di taglio puramente storico: sin dal XIX secolo, la sovrabbondanza di patrimonio storico-artistico sembra aver modulato la costruzione dell'identità nazionale veicolata dalle istituzioni museali sulla raccolta, conservazione e valorizzazione del lascito artistico. Al limite, un modello di riferimento può essere trovato nelle collezioni di storia patria e militare — il modello dei musei del Risorgimento, per intendersi, ma anche dei musei della marina o dell'esercito — che però implicano di porre la guerra al centro del mito fondativo della patria. Ma torniamo al presente. Se si considera il momento in cui Rajoy ha lanciato la sua proposta, in tempi di sfida catalanista alla centralità dello Stato spagnolo e associato nello stesso discorso all'aperta difesa della «sovranità nazionale», il sotto-testo emerge prepotentemente. Peraltro: perché proprio un museo? Forse anche perché intanto a Barcellona è stato annunciato un ambizioso “pla de museus” — di cui si tratterà altrove in questa rubrica — che prevede la rifondazione di

2. Il progetto, che andava a sovrapporsi a quello già esistente del Museo degli Archivi Nazionali, con sede a Parigi nell'edificio storico del Marais, è stato poi celermente bloccato alla scadenza del mandato presidenziale. Non solo implicava costi ingenti e ritenuti ampiamente sproporzionati, ma soprattutto aveva sollevato un polverone di polemiche da parte degli storici d'Oltralpe (vedi una breve sintesi in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/11/gli-storici-bocciano-il-museo-di-sarkozy.html>). Per tutta la vicenda cfr. I. Porciani, *La nazione in mostra. Musei storici europei*, in “Passato e presente”, 2010, n. 79, pp. 109-132.

un Museu de Historia de Catalunya di ingenti dimensioni? O forse anche perché già nel 2008 il nazionalista basco Iñaki Anasagasti aveva aperto la discussione sulla perdurante assenza di un museo storico del País Vasco, da lui considerato come un fattore utile per la sedimentazione di identità nazionali autonomistiche, come è stato dimostrato nel caso del museo di Edimburgo³.

La questione ha a che vedere con la natura stessa dell'entità-museo, indipendentemente dal fatto che il singolo museo contenga collezioni storiche, artistiche, scientifiche o antropologiche: la natura, cioè, di strumento di riproduzione simbolica della società. I musei creano le identità, attraverso narrazioni in confronto e in scontro con quelle di altre identità: sono i promotori di un processo attivo di elaborazione, rielaborazione e circolazione di opinioni sul passato «en una dimensión colectiva o pública, y por lo tanto socialmente condicionada»⁴. La situazione museale spagnola, data la multiforme composizione nazionale che esiste sul suo territorio, ne è una dimostrazione esemplare. Da una parte, il governo centrale ha cercato di ricostruire una nuova nozione di Stato, che ha portato alla creazione di grandi musei “nazionali” attraverso progetti che hanno avuto come comun denominatore la volontà di convertire Madrid in una grande capitale culturale di livello mondiale. Dall'altra, le politiche culturali dalle autonomie regionali hanno dato vita a grandi istituzioni museali con il duplice obiettivo, da un lato, di fondare dei discorsi identitari che mostrassero la specificità di ciascuna regione e, dall'altro, di proiettare su scala internazionale le loro capitali come altrettante destinazioni di turismo culturale. In ultima scala, le singole località — province e comuni — hanno portato avanti propri progetti creando un terzo livello di frattura tra locale, nazionale e centrale. Così, in «una sociedad que parece avanzar a la globalización, los museos continúan siendo tal vez más que nunca proyectos de identidad»⁵.

La nascita di questa nuova sezione di “Spagna contemporanea” intende dedicare attenzione, fra l'altro, a queste dinamiche interne al Paese iberico, presentando alcuni casi esemplari di musei di storia in varie comunità autonome, inserendoli da un lato nel percorso storico che ne ha

3. Cfr. E. Barkan e R. Bush (eds.), *Claiming the Stones, Naming the Bones. Cultural Property and the Negotiation of the National and Ethnic Identity*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.

4. D. Badenes, *Estudios sociales de la memoria? Apuntes sobre la formación del campo académico con un objeto que suena posmoderno pero no lo sé*, in “Cuestión”, 2010, n. 1. Cfr. anche X. Roigé Ventura e I. Arrieta Urtizberea, *Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global*, in “Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio cultural”, 2010, n. 4, pp. 539-553.

5. Roigé Ventura e Arrieta Urtizberea, *op. cit.*, p. 551.

visto i natali e gli sviluppi e dall'altro nel contesto urbano che li ospita. Nello spazio di questo saggio, si propone al lettore una cornice, un panorama di riferimento.

Dai musei di collezione ai musei di narrazione

Il museo di storia ha due secoli di vita. Luogo decisivo per un complesso uso pubblico della storia, i musei hanno funzionato da catalizzatore per la discussione non solo sul passato ma anche soprattutto sulla coscienza nazionale: tutti quelli fondati nel XIX secolo hanno avuto l'effetto di mettere un "punto fermo" sullo stato di una nazione⁶. «Costruiti come sito per collocare insieme oggetti capaci di raccontare una storia intesa quasi come l'equivalente collettivo di una memoria comune»⁷, costituivano con la loro stessa esistenza un'affermazione di identità. Nel secondo dopoguerra, i musei hanno assolto nuovamente alla funzione di ricostruzione del patrimonio storico nazionale, soprattutto laddove la maggior parte dei documenti e delle collezioni era andata distrutta negli eventi bellici. La nascita di istituzioni come l'International Council of Museums (ICOM, 1946) segnava proprio il riconoscimento pubblico e collettivo dell'importanza della storia e dei musei. Negli anni Sessanta il museo divenne un'entità dinamica: un continuo aggiornamento di collezioni in cui tutto poteva essere oggetto di conservazione — di pari passo con l'espansione del concetto di patrimonio culturale. Nel 1971 la nona conferenza generale dell'ICOM diede una prima definizione di questa nuova concezione del museo, che non si limitava alle sue funzioni basilari intorno alla collezione, ma diventava un punto focale per lo sviluppo sociale ed economico delle comunità in cui l'istituzione si inseriva. Se, da un lato, ciò significava porre il museo al centro della rivalorizzazione in chiave turistica di territori che avevano perso di significato e di centralità urbanistica (vedi ad esempio il Barbican Center che ospita il Museo di Londra dal 1976, come centro di educazione e miglioramento sociale per i residenti del complesso), dall'altro cambiava anche il ruolo pedagogico ed educativo assegnato alle collezioni museali. Attraverso l'uso di metodologie di apprendimento sperimentale e con l'applicazione dei nuovi mezzi tecnologici e di comunicazione, il museo divenne in ambito

6. Cfr. F. Sayr, *Public History. A Practical Guide*, London-New York, Bloomsbury, 2015.

7. Cfr. ancora Porciani, *op. cit.*, p. 122.

8. Cfr. il percorso proposto in M.L. Bellido Gant, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001.

anglosassone un propulsore della divulgazione scientifica⁸. Così, con la “Nuova Museologia”, si definì il concetto di “museo di nuova generazione” o museo di narrazione: un museo, sostanzialmente, al servizio del visitatore⁹.

Se rompe así con algunos preconceptos que básicamente le otorgaban a las exhibiciones el poder omnipotente de dar cuenta de una totalidad, y al visitante, la función lineal y pasiva de absorber esa totalidad. Esta apertura hacia el abanico de interpretaciones posibles elimina la lectura por parte del visitante de un relato unívoco. Las nuevas estrategias comunicativas promueven una actitud participativa en términos intelectuales, emocionales y lúdicos¹⁰.

Ciò implicava l'adozione di varie strategie di apprendimento, l'allestimento attraverso messe in scena (diorama, scenografie ecc.), l'inserimento nella visita di video e audio che rendessero il percorso del visitatore non solo utile ma divertente. Negli anni Ottanta e Novanta, infine, si è giunti al “governo” del pubblico sul museo. Con il ridursi degli spazi di finanziamento pubblico e la necessità di rendere i musei strutture autosufficienti dal punto di vista economico, nacquero l'economia e la didattica museale, oltre che la comunicazione e vere e proprie tecniche di marketing al settore musei. Conoscere il proprio pubblico è diventato l'imperativo di un museo in buona salute: il visitatore è l'oggetto di interesse dell'istituzione, capire come raggiungerlo con i propri contenuti scientifici e come adattare le proprie esposizioni alle sue esigenze è l'imperativo dei musei di nuova generazione¹¹. Oggi dunque ai musei si chiede che assolvano diversi compiti, quasi tutti molto ambiziosi. Se prima poteva essere sufficiente che svolgessero correttamente il proprio ruolo di conservazione del patrimonio, oggi si chiede loro di far diventare i propri contenuti delle esperienze significative, di essere strumenti basilari di educazione e ricostruzione di cittadinanza¹². Senza dimenticare il rigo-

9. Cfr. K. Walsh, *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, London-New York, Routledge, 1992.

10. M.M. Reca e M.E. Martins (coords.), *Las exhibiciones y su publico: una aproximación cuali-cuantitativa de recepción de la sala etnográfica del museo de la Plata*, in “V Jornadas sobre Etnografía y Métodos cualitativos”, Buenos Aires, IDES, 2007, p. 299.

11. Cfr. J. Harrison, *Ideas of Museums in the 1990s*, in “The International Journal of Museum Management and Curatorship”, 1994, n. 2, p. 166 e T. Bennet, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995; L. Magnin, M.E. Martins, M.S. Scazzola e J. Simioli, *Desde un museo de objetos hacia un museo para visitantes*, disponibile al link: www.academia.edu/3663859/Desde_un_museo_de_objetos_hacia_un_museo_para_visitantes/

12. Cfr. le riflessioni in F. Lanz e E. Montanari, *Introduction. A Reflection on Innovative Experiences in 21st Century European Museums*, in Id. (eds.), *Advancing Museums*

re scientifico e l'esattezza, essi devono intrattenere, insegnare e possibilmente sorprendere il pubblico. All'istituzione museo si chiede dunque di dotarsi di staff sempre più professionalizzati e complessi, che apportino competenze editoriali, didattiche e formative e che siano in grado di sviluppare allestimenti sempre più interattivi, che coinvolgano quanto più possibile il visitatore, permettendogli di definire la propria visita ideale, sentendosi al centro di un percorso di scoperta basato sulla propria capacità critica. In nome del cosiddetto *edutainment* (dalla crasi delle due parole inglesi *education*, educazione, ed *entertainment*, intrattenimento), i musei sono stati ridisegnati, aggiornati e dotati in molti casi delle migliori attrezzature tecnologiche piegate al servizio dell'apprendimento. Ciò peraltro è andato di pari passo con la diffusione nella società di nuove (anche se ormai non più tanto) tecnologie e di nuovi mezzi di comunicazione. In una società in cui il visivo, l'audiovisuale, il tattile, l'esperienziale sono diventati pane quotidiano per milioni di persone — le stesse che hanno avuto accesso a crescenti bacini di conoscenze, protagonisti della società dell'informazione —, il museo ha dovuto confrontarsi con queste trasformazioni sociologiche — e finanche antropologiche — per non smarrire la propria finalità didattica e di comunicazione del sapere. La tecnologia, dunque, è stata per i musei una sfida inevitabile, ma anche un'opportunità: è la lingua in cui milioni di persone comunicano oggi, una lingua coinvolgente che richiama l'utilizzo di più sensi e che permette di ricostruire, rievocare, rivivere il passato. La sfida, qui, è dunque quella di mantenere l'equilibrio tra significato e significante: non lasciare che la tecnologia risucchi la scientificità del contenuto museale ma far sì che ne amplifichi le possibilità euristiche.

Il museo che espone gli oggetti che conserva, tutti gli oggetti che conserva, sembra aver dunque esaurito la propria funzione e anche quelli di più antica tradizione si sono trasformati in luoghi di narrazione della storia — attraverso l'esposizione sapientemente miscelata di oggetti storici, di installazioni, di materiale informativo, ma anche di risorse online e in remoto (è il caso, ad esempio, del Museo Egizio di Torino, che ha rifondato la sua antica tradizione con un nuovo e semplificato allestimento). Per sintetizzare, prendendo in prestito le parole di Ilaria Porciani, «questi musei costituiscono oggi uno dei principali luoghi di costruzione di grandi *master narratives* offerte a un pubblico sempre più vasto e in forma di *commodity*»¹³. D'altronde, è quanto meno curioso osservare che, se i musei di storia sono nati quasi in contemporanea con la nascita del moderno

Practices, Torino, Allemandi & C., 2014. Creative Commons, pdf disponibile all'Url www.allemandi.com/libri/pdf/Progetto_MeLa.pdf/

13. Porciani, *op. cit.*, p. 114.

concetto di nazione, essi sembrano star tornando oggi sul terreno della riaffermazione dell'identità nazionale — evidenza questa, finanche paradossale considerato che ci troviamo immersi nell'età della globalizzazione, in processi che da più parti sfidano la sovranità e l'esistenza stessa degli Stati nazionali. Il rischio, perciò, è che dietro l'apparenza di tecniche espositive innovative riemergano forme di nazionalismo — come ad esempio sta accadendo nei musei cinesi e in quelli post-sovietici. A ciò fa da contraltare un altro rischio. Se la nuova museologia ha accolto negli anni molte delle suggestioni provenienti dalla ricerca storica (dall'Oral History alla storia sociale, dai ceti subalterni ai Post-Colonial Studies), vi è stata anche la tendenza a scivolare in un'esasperazione della prospettiva della vita quotidiana come chiave di accesso per accattivarsi il pubblico, attraverso il rimando a un patrimonio esperienziale condiviso e anche in un'esasperato "politicamente corretto" volto a evitare i temi sensibili. A fronte di questi rischi, oggi si parla di "museologia critica": la sfida principale di dare vita a un museo integrato, inclusivo, costruito in forma partecipata. In questo senso,

las instituciones museísticas tienen un gran potencial para contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de todas las personas integrantes de su comunidad si se decide a dejar de presentar historia patrióticas, desarrollos científicos desprovistos de su contexto y su consecuencias y en su lugar se propone hacer explícito el conflicto y la exclusión presentes no solo en los procesos internos de museo sino también de la sociedad¹⁴.

Un punto di vista, questo, che più si addice alla sensibilità degli storici, per così dire, accademici. Se, da un lato, i musei scrivono la storia — e tanto più i nuovi musei che si propongono come dei veri e propri centri di ricerca, e la producono con risultati di alto impatto sul pubblico — cosicché in alcune sue forme esasperate il museo è considerato dal pubblico una fonte più attendibile persino del sistema scolastico —, dall'altro la comunità degli storici si è alquanto disinteressata alla questione.

Il rischio concreto è che storici e musei viaggino su piani separati. In un'Europa nella quale le esaltazioni nazionalistiche negli allestimenti sono la regola, non di certo l'eccezione, la comunità degli storici non può sottrarsi alla sfida di misurarsi con quei numerosi e ben più efficaci produttori di storia che sono i musei¹⁵.

14. O. Navarro Rojas, *Éticas, museo e inclusión: un enfoque crítico*, in "Museo y territorio", 2011, n. 4, p. 53.

15. M. Millan, *I musei tra Public History e uso pubblico della storia*, in "E-Review. Rivista degli istituti storici dell'Emilia-Romagna in Rete", 2013, n. 1: <http://e-review.it/millan-musei-tra-public-history-e-uso-pubblico-della-storia/>

Se sino a ora i musei sono stati l'oggetto d'attenzione di storici dell'arte e museografi, di economisti e artisti/creativi/architetti, oggi gli storici stanno iniziando a prendere coscienza del loro ruolo all'interno di quella che sembra essere una più vasta riflessione sui fondamenti stessi della disciplina. La ricerca storica si sta infatti interrogando in maniera crescente su come adattarsi alle sfide che le società post-moderne stanno ponendo ai tradizionali canali di trasmissione della conoscenza del passato. A fronte di uno iato che si percepisce crescente fra la ricerca scientifica e il suo impatto sulla società, i musei sembrano essere dei luoghi privilegiati per l'attività degli storici. E la domanda diventa dunque: come esercitare il mestiere dello storico attraverso i musei?

Una risposta potrebbe venire dalle parole di Robert Archibald, a lungo Direttore del Missouri History Museum:

The question is whether we can really still keep telling the same stories the same way and assume that we can provide lives of decent quality for those who follow us in our places. I think the answer is no. Part of the solution is to find new stories that have new meanings and new value systems implicit in them. I don't know what those stories are. And I don't think it is the job of the historian of the museum to create the story. Our job is to create the context in which people can create those stories and reach some level of consensus around them¹⁶.

I musei in Spagna

Nel 2014 in Spagna si contavano oltre 1500 musei, suddivisi più o meno uniformemente in tutte le Comunità autonome — con un piccolo sopravanzo di Castilla y León che da sola ospita 192 istituzioni¹⁷. In Spagna ci sono musei praticamente di qualunque cosa. Di arte, di storia (per lo più locale), di scienze naturali, di tecnologia, di moda e design; ci sono musei non specializzati, quelli con unico fine didattico, musei biografici, navali, automobilistici... Ne esistono di pubblici e di privati, di statali, di regionali, di locali, con budget e ambizioni di vario tipo, istituzioni mastodontiche o piccoli musei in rete. Duecentoventisette di questi musei sono di Belle Arti, seguiti, nella classifica delle tipologie più diffuse, da quelli di archeologia. Dal Directorio de Museos interattivo del ministero

16. La citazione è tratta da una conferenza di Archibald, riportata in J.M. Bradburne, *Visible Listening. Discussion, Debate and Governance in the Museum*, in J. Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, London-New York, Routledge, 2011, p. 275.

17. Una mappa completa è fornita qui: <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarmuseos/mostrarmuseos.do>

de Educación y Deporte risultano 124 collezioni e musei di tipo storico — che coprono cioè dal Medioevo ai giorni nostri. Ma da dove nasce questo ricco sistema di offerta museale?

La Costituzione del 1978 (art. 149 comma 2) riconobbe la cultura come un diritto sociale al pari di altri più evidenti dello stato sociale, delineando un meccanismo di interventismo pubblico in tema di cultura e musei al pari della Francia e dell'Italia. La volontà di partecipazione dello Stato nella cultura si basava su un indirizzo teorico che le assegnava un'importanza sociale assai elevata, sulla preoccupazione per la democratizzazione dell'accesso al sapere e in genere su una certa ansia di raggiungere un "livello europeo" nella domanda e offerta culturale. Questa rincorsa all'Europa è evidente negli interventi culturali del periodo 1986-1996, che diedero alla Spagna una grande visibilità internazionale¹⁸.

Il modello francese, in particolare, fu d'ispirazione per la creazione, su impulso del ministero de Cultura, di una Red de Museos de España i cui tratti principali furono delineati già alla fine degli anni Ottanta con il Sistema Estatal de Museos e che si basa sull'indicazione costituzionale di affidare l'azione culturale alle Comunità autonome e ai municipi. Le prime hanno portato avanti politiche molto attive nel quadro del patrimonio e nella costruzione di istituzioni esemplari. Come racconta Giulia Quaggio in un suo recente lavoro¹⁹, il grande sforzo dell'amministrazione locale, da cui ebbe origine la grande spesa culturale delle amministrazioni pubbliche, fu caratteristico dei governi locali nati dalle prime elezioni democratiche del 1979, che scommisero sulla cultura come spazio collettivo. In quegli anni, dunque, si configurarono le attuali organizzazioni politico-territoriali e le loro peculiari possibilità amministrative che hanno riaffermato su scala locale l'importanza della conservazione del patrimonio come un segno d'identità anche a fronte del potere centrale. Che siano di livello statale, di Comunidad autonoma o comunali, ancora nel 2007 la maggior parte dei musei spagnoli erano di gestione pubblica²⁰, il

18. Tra le realizzazioni di quel periodo si annoverano il Centro de Arte Reina Sofía, il Museo Nacional de Arte Romano di Mérida, 1986; l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, 1988; l'Instituto Valenciano de Arte Moderno y Centro de Arte Moderno de las Palmas, 1989; il Palacio de Festivales de Cantabria, 1991; il Centro Galego de Arte Contemporáneo e la colección Thyssen-Bornemisza, 1993; il Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Museo Domus de La Coruña, 1996. A ciò si sommarono anche grandi eventi internazionali con una forte componente culturale: i Giochi olimpici di Barcellona, l'Expo di Sevilla e il V Centenario della scoperta delle Americhe; Madrid capitale europea della cultura, 1992.

19. Sulla politica culturale dei governi socialisti cfr. G. Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014.

20. C. Camerero Izquierdo e M.J. Garrido Samaniego, *Gestión e innovación en los museos europeos*, in "Revista de Museologia", 2009, n. 4, pp. 14-21.

che, trasportato in termini economici, faceva sì che, nel 2003, la spesa pubblica complessiva per i musei fosse di 207 milioni e 560mila euro, ossia il 25,39% dell'intera spesa per il settore culturale²¹. Questo dato, peraltro, è il prodotto di un massiccio Plan de Inversiones lanciato dalla prima legislatura del PP per il rinnovamento di molte sedi di istituzioni culturali, che fu poi ampliato nella seconda legislatura sino a ricomprendere nei finanziamenti anche le ristrutturazioni dei musei. In quel quadro, fu avviato un Plan Integral de Museos, che vide concentrarsi buona parte dello sforzo di investimento della Secretaría de Estado nella rimodellazione e nell'ampliamento del Museo Nacional del Prado, del Centro de Arte Reina Sofía e del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. I successivi governi del PSOE hanno ulteriormente ritoccato l'organizzazione amministrativa del patrimonio culturale spagnolo — il ministero e le entità di sua dipendenza — ricollocando così anche il settore museale. I musei nazionali, di diretta dipendenza del ministero de Cultura Educación y Deporte, sono oggi sedici: tra questi, vi sono alcuni tra i principali musei di storia del Paese, seppur settoriali — tra cui ARQUA (Museo Nacional de Arqueología Subacuática) di Cartagena; il Museo Arqueológico Nacional, il Museo del Traje (CIPE), il Museo Nacional del Romanticismo e il Museo de América a Madrid; il Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira²². A questi occorre aggiungere anche quelli che rientrano nell'ambito della Secretaría de Estado de Cultura, tra cui spiccano il Prado e il Reina Sofía, gli unici due musei nazionali che figurano nelle statistiche dei musei più visitati a livello mondiale e nazionale. Degli altri, infatti, nessuno risulta tra i primi dieci per numero di visitatori — *top ten* in cui i musei di arte la fanno da padroni e in cui si annoverano il Guggenheim di Bilbao, il Museo Picasso di Barcellona, il Thyssen-Bornemisza, il Centro de Arte Contemporáneo de Málaga e il Caixa Forum di Barcellona. Nel 2014, solo il Reina Sofía, il Prado, il Teatro-Museo Dalí, il Museo del Fútbol Club Barcelona, il Guggenheim e il Thyssen-Bornemisza hanno superato il milione di visitatori²³. Come si vede, sono

21. Dati in Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, *La política cultural en España*, 2004, disponibile online: www.realinstitutoelcano.org/documentos/109/040428-JaimeEsp.pdf

22. Per saperne di più sui musei nazionali: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=14917C/. Link attivo al 13 febbraio 2016.

23. Dati riportati in <http://www.elmundo.es/economia/2015/10/15/5616a30246163ff3518b4637.html>. Cfr. anche Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *Anuario de Estadísticas Culturales 2014*, scaricabile al link: www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2014/Anuario_de_estadisticas_culturales_2014.pdf/

per lo più musei privati e — a parte il caso del Museo del Barcelona FC, anche musei abbastanza tradizionali. Nonostante la grande attrazione che queste istituzioni hanno sul pubblico internazionale, solo il Museo Dalí ha chiuso l'anno con i bilanci in positivo. Che cosa è successo in Spagna? Come si è arrivati ad avere così tante strutture e così tanti problemi di sostenibilità?

L'instaurazione della democrazia, in Spagna come altrove, è stata il volano della moltiplicazione e proliferazione di musei, dimostrando il valore attribuito alla cultura dal nuovo Stato, il quale ha portato avanti una politica museale indirizzata a convertire queste istituzioni culturali in autentici segni di identità storiche specifiche²⁴. Il museo è diventato così il simbolo dell'ingresso della società spagnola nell'era della cultura post-moderna e del post-fordismo, basata sul terziario avanzato — oltre che sulla democratizzazione dell'accesso alla cultura, sulla diffusione dell'istruzione, sul turismo come *status symbol* di massa, sull'*ocio* e sul tempo libero.

La Spagna, sotto questo punto di vista, rientra appieno in alcuni fenomeni mondiali ben evidenti. In primo luogo, il maggior numero di progetti di fondazione o rifondazione di istituzioni museali è stato portato avanti — su scala mondiale — da Paesi in crescita o di recente transizione, e la Spagna post-franchista e poi post-moderna rientra a pieno nel campione. In secondo luogo perché ovunque, e anche in Spagna, mutevoli contingenze geopolitiche ed economiche hanno creato l'esigenza di dare vita a nuovi musei di storia nazionale (soprattutto negli Stati ex-sovietici e nell'area del Golfo) per rilanciare/ricreare nuove identità e a nuovi musei di arte contemporanea per testimoniare il desiderio di globalizzazione culturale. Così anche in Spagna, delle nuove aperture e dei riallestimenti portati avanti negli ultimi vent'anni, 23 hanno interessato musei di arte. La preferenza per la costruzione di grandi musei d'arte è data da due ordini di fattori: pur non essendo esente da scelte culturali e identitarie importanti nella costituzione delle collezioni, essa porta con sé meno polemiche rispetto ai musei di tipo più prettamente sociale o storico e la possibilità di includervi opere di alto valore simbolico ed economico è garanzia di prestigio e risonanza internazionale, il che a sua volta garantisce un alto afflusso di pubblico. Coraggiosamente, tuttavia, sono stati riprogettati anche 14 musei archeologici o di storia, tra i quali il MhIC (Museu d'Història de la Immigració de Catalunya) di Barcellona, il Mu-

24. Cfr. L.M. Gilabert González, *La gestión de Museos: análisis de las políticas museísticas en la península ibérica*, tesis para la obtención del grado de Doctor europeo, Departamento de Historia del arte, Universidad de Murcia, 2011, dirigida por Dr. D. C. Bel-da Navarro, Dra. Dña M.T. Marín Torres, p. 11.

seo CajaGranada Memoria de Andalucía (Granada), il Museo de Almería (Almería), oltre che vari centri archeologici *in situ*.

Si può affermare dunque che in Spagna, ma più in generale in Europa, il fenomeno museale è stato in anni recenti in una fase chiaramente espansiva: l'offerta di musei e mostre è cresciuta in qualità e quantità, in risposta a una crescente domanda da parte del pubblico²⁵. Questo *boom* museale a cavallo tra XX e XXI secolo è stato trainato dalle capitali (vedi l'operazione Reina Sofía), ma anche da piccoli centri periferici (vedi Guggenheim di Bilbao) con una certa dicotomia tra pochi progetti di enormi dimensioni e molti di dimensioni medio-piccole (vedi le reti di musei di scala regionale come quella di Murcia). Una vera e propria ubriacatura collettiva per l'apertura di nuove istituzioni sembra aver colpito il Paese iberico che, nella grande fase economica espansiva cominciata alla metà degli anni Novanta, ha investito in maniera finanche sovradimensionata nel rinnovamento architettonico e tecnologico del suo parco museale. È diventata così il secondo Paese europeo per progetti di rinnovamento, riallestimento o nuova apertura di musei tra il 1995 e il 2012, annoverando 50 progetti e preceduta solo dalla Germania con 67²⁶. Il costo di tutto questo è stato notevole: grandi progetti, grandi architetti, grandi spese²⁷. Spesso con stime non esattamente rispondenti ai costi finali — basti pensare all'ampliamento del Prado, il cui budget era stato previsto di 70 milioni di euro nel 1999 e che ha finito per costarne 170 milioni all'apertura nel 2010. L'orizzonte della "sostenibilità" è stato ampiamente illusorio — ma questo è avvenuto per molti casi nel mondo, non solo in Spagna, basti pensare al MAXXI di Roma, che sarebbe dovuto costare 100 milioni di euro nel 2000 e che ne è costato 180 all'inaugurazione nel 2010. Il prepotente ingresso dell'architettura nel settore museale è stato in qualche modo il riflesso della trasformazione stessa dell'idea di museo: porre al centro il visitatore ha significato creare nuovi spazi di una natura diversa rispetto alle primigenie "gallerie"; il nuovo museo richiede spazi espositivi, ma anche magazzini, laboratori di restauro, sale per conferenze, aree per esposi-

25. Cfr. M. Boris, *Actualidad del museo*, in I encuentro internacional "Tecnologías para una museografía avanzada", Congreso ICOM España, Madrid 21-23 novembre 2005, disponibile al link: www.icom-ce.org/recursos/File/Permanentes/Encuentros/Encuentros%20anteriores/2005/Ponencias%20I%20Encuentro.pdf

26. I dati sono tratti da una ricerca portata avanti nell'ambito del progetto M9 Museo della Fondazione di Venezia e raccolti nel volume G. Guerzoni (ed.), *Museums on the Map 1995-2012*, Torino, Fondazione di Venezia/Umberto Allemandi & C., 2014.

27. Cfr. le osservazioni di Rafael Azuar, direttore del MARQ di Alicante, prima, e dell'ARQUA di Cartagena, poi, in *Recursos audiovisuales en museos, pros y contras*, monografico di "ICOM CE DIGITAL", Revista del Comité español de ICOM, 2012, n. 7, disponibile qui: www.icom-ce.org/contenidos09.php?id=108/

zioni temporanee, aule didattiche, caffetterie, ristoranti, librerie e negozi. Questo ha dunque significato un'intensa partecipazione degli architetti nella nascita di un museo, architetti che con la loro opera danno vita a quella che già di per sé è un'operazione ermeneutica: il contenitore²⁸. In molti casi si sono riutilizzati spazi, edifici storici, antichi palazzi, fortificazioni o aree industriali dismesse per destinarli alla nuova funzione culturale. È il caso della Fundació Antoni Tàpies di Barcellona, della Casa Encendida di Madrid o del Centro Andaluz de Arte Contemporaneo di Sevilla, ma molti altri sarebbero gli esempi. Un secondo genere è quello degli ampliamenti: da strutture storiche a strutture moderne attraverso l'inserzione di nuovi corpi di fabbrica sul pre-esistente. Come il Reina Sofía, esempio forse dei più noti. Infine, sono stati costruiti musei nuovi, in cui l'"archi-star" ha gran parte del protagonismo: Alvaro Siza Vieira, Frank Gehry, Juan Navarro Baldeweg, Richard Meyer, Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla o José Luis Catón sono tra i nomi più celebri. Il museo si è trasformato così in un segno forte nel tessuto urbano, un polo di attrazione attorno cui far ruotare una nuova vita cittadina.

La crisi che ha interessato l'economia mondiale e ancor più quella spagnola alla fine del primo decennio del XXI secolo ha avuto fra le sue molteplici conseguenze anche la riduzione della spesa pubblica in cultura, come esito, a sua volta, di una complessiva riduzione delle politiche di *welfare* così come erano state impostate nella cosiddetta "Golden age" e che, abbiamo visto, avevano informato anche la Costituzione spagnola del 1978. Che ciò sia avvenuto per ragioni ideologiche (la diffusione del paradigma neoliberista) o per un'oggettiva insostenibilità del sistema, il contraccolpo è stato notevole. Il settore museale, come si è visto, è stato ampliato dipendente dal finanziamento pubblico e i tagli nei bilanci si sono tradotti in licenziamenti di personale, congelamento dei salari, riduzione dell'orario di apertura, chiusura di sale o di interi musei, riduzione del numero delle mostre temporanee, riduzione delle attività, congelamento dell'acquisto di opere, aumento dei prezzi d'ingresso e via dicendo. In questi ultimi anni, dunque, è emersa una crescente propensione per adottare elementi "di mercato": se non di privatizzazione, però quanto meno di ricerca di finanziamenti privati nonché dei singoli cittadini. La prospettiva del museo diventa quella di catalizzare e dinamizzare diversi gruppi di interesse (*stakeholders*): le possibilità dei grandi musei di generare entrate dalle attività commerciali e dal *fund raising* tra investitori privati sono tali da permettere dei livelli notevoli di autosufficienza. Discorso diverso per i piccoli e medi musei, i cui costi di funzionamento e

28. J.M. Montaner, *El laberinto de los museos en España*, online, Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto_museos/laberinto.htm/

mantenimento sono oggi insostenibili: occorre trovare nuove misure di gestione e finanziamento, ipotizzando anzitutto di strutturarli in rete²⁹. La prospettiva, dunque, è quella di trasformare il museo da istituzione chiusa a spazio di incontro e socialità (come ad esempio il Media Lab del Prado), il luogo, appunto, in cui si ricreano forme di appartenenza collettiva e identitaria³⁰.

O, per dirla con le parole di Studio Azzurro:

In questa direzione troviamo il senso di una funzione pubblica che l'istituzione museo può riscoprire e riaffermare e che si muove tra la necessità di affiancare l'inarrestabile fenomeno d'omologazione, proprio delle culture mediatiche, e la valorizzazione delle unicità e delle differenze [...] Un valore reattivo, proprio nel momento in cui essa, la memoria condivisa e collettiva, tende paradossalmente a essere oscurata dall'espansione esponenziale delle cosiddette memorie virtuali e dal modo in cui esse vengono gestite³¹.

29. Cfr. K. Barandiaran e I. Calzada, *¿Hacia un modelo de gestión de museos en Red (MGMenRed)? PostCrisis, Benchmarking y Euskal Hiria*, in I. Arrieta (ed.), *Reinventado los museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2013, pp. 201-223.

30. Cfr. ancora Lanz e Montanari, *op. cit.*

31. Studio Azzurro, *Dai musei di collezione ai musei di narrazione*, in *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 5-6.