

# Il museo "fuori di sé". Nuove spazialità dell'espore museografico.

Francesca Rapisarda

Lungadige Riva Battello, 4. I-37121 Verona. E-mail: francesca.rapisarda@email.it

## RIASSUNTO

Oggetto della ricerca sono gli spazi dell'espore museografico contemporaneo diversi rispetto a quelli solitamente occupati dal museo, che testimoniano il superamento dei tradizionali limiti architettonici da parte di quest'istituzione. Si tratta di nuove spazialità coinvolte dall'esposizione museale che, da sempre custodita in sale abitualmente chiuse, si estende oggi in realtà differenti, che possono essere gli spazi esterni del museo, in diretto contatto con il contesto urbano circostante o parti della città finora da esso non sfruttate a tal fine. Spazi aperti della città, "non-luoghi" o "interni urbani" vengono occupati dal museo e individuati come nuovi ambiti espositivi, che non si pongono in sostituzione a quelli tradizionali, ma come loro integrazione. Si tratta di un fenomeno che, resosi evidente negli ultimi anni, delinea una diversa condizione dell'entità museale e mostra un singolare orientamento del museo, che viene portato all'esterno nel tentativo di sperimentare un rapporto con il pubblico e con l'ambiente in cui è collocato diverso da quello finora praticato.

Parole chiave:

nuove spazialità dell'espore museografico, spazi espositivi contemporanei, nuovi contesti museali.

## ABSTRACT

*Museum outside the museum. New spaces for exhibition.*

*The exhibition spaces in contemporary museum is the object of the research. The exhibition, usually contained in the internal spaces, today occupies new spaces outside the museum, near it or far from it, in other parts of the town, directly in contact with the urban context. Different spaces compared with the ones usually occupied by the museum, this new reality shows the museum overcoming of the traditional architectural boundaries of its interior space.*

*Key words:*

*museum outside the museum, new spaces for exhibition, spaces for contemporary museum, museum today.*

Considerata la situazione attuale del museo, più volte definita come momento di trasformazione, e visto che i suoi ruoli e le sue funzioni si precisano e si ampliano, definendo una struttura sempre più complessa, si ritiene opportuno puntare l'attenzione sulla parte fondamentale di quest'istituzione: l'espore, ed in particolare su una sua precisa condizione propria dell'epoca attuale.

Infatti, si può riflettere oggi su degli spazi dell'espore museografico contemporaneo diversi rispetto a quelli solitamente occupati dal museo, che testimoniano il superamento dei tradizionali limiti architettonici da parte di quest'istituzione.

È possibile trovare luoghi esterni al museo, che vengono utilizzati come insolite occasioni espositive.

Vengono coinvolte nuove spazialità dall'esposizione museale che, da sempre custodita in sale abitualmente chiuse, si estende oggi in realtà differenti, che possono essere gli spazi esterni del museo, in diretto contatto con il contesto urbano circostante o parti della città finora da esso non sfruttate a tal fine.

Si tratta di un fenomeno che, resosi evidente negli ultimi anni, delinea una diversa condizione dell'entità mu-

seale, e diventa una particolare manifestazione della visione contemporanea di "dinamico palco-scenico urbano destinato ad una rinnovata fruizione sensoriale" (Forster, 1991).

Si può ritenere che questo "debordare" dai normali ambiti espositivi sia segno di un singolare orientamento del museo, che viene portato all'esterno nel tentativo di sperimentare un rapporto con il pubblico e con il contesto diverso da quello finora praticato. Si tratta di un aspetto specifico e contingente degli spazi dell'espore, ancora poco studiato; è una modalità nuova di quest'antica istituzione, della quale si riconosce un'immagine rivisitata e, per certi versi, più corrispondente ai caratteri della contemporaneità, (dominata dai mezzi di comunicazione di massa, dalla dinamicità della vita e da una produzione artistica alla ricerca di un più diretto incontro con il pubblico, nonché contraddistinta da nuovi materiali, che possono stimolare soluzioni innovative). È un'espressione caratteristica dell'attualità del museo, proiettato in spazi insoliti, che non ne definisce una forma nuova, in sostituzione di quella finora conosciuta, ma ne rappresenta un valore aggiunto, una possibilità in più. Infatti le esperienze nello spazio pubblico, og-

getto dell'interesse, avviate da alcuni musei, non indeboliscono le loro forme tradizionali, che rimangono confermate, ma si può dire che le rafforzino e le integrino. Quindi le spazialità indagate non individuano una nuova frontiera del museo, ma una sua possibile diversa configurazione, ampliata ed estesa negli spazi urbani. Sono proposte che cercano di ripensare quest'istituzione e in particolare i suoi spazi espositivi, e quindi la sua presenza e forma nella città: spazi inconsueti per l'espore che prefigurano una diversa struttura del museo, più integrata nel contesto in cui si inserisce e forse più vicina ai luoghi della vita quotidiana, in un'idea più democratica e sociale di sé. Si può notare come questo portarsi al di fuori dai luoghi deputati del museo possa avvenire in modi differenti, in risposta a particolari politiche e strategie attivate al suo interno per cercare un diverso diffondersi o manifestarsi all'esterno.

Tali tentativi sperimentati dal museo mostrano la compresenza di due componenti principali: il carattere comunicativo e l'aspetto espositivo, che si legano e si sovrappongono, definendo soluzioni di profilo diverso.

Si rende necessario, quindi, riconoscere intenzionalità e valori insiti nelle diverse tipologie considerate, espressione di questo particolare orientamento intrapreso dal museo.

Di fronte a questo fenomeno, che vede ampliati i confini dell'espore museale, è possibile indicare un nuovo ambito d'azione per la disciplina museografica, chiamata a lavorare e a confrontarsi su realtà altre rispetto a quelle delimitate entro l'edificio museo.

Si creano nuove occasioni di progetto, si delinea un diverso "terreno" in cui studiare e mettere a fuoco nuove idee progettuali e in cui elaborare adeguati sistemi espositivi, rispondenti alle mutate condizioni del contorno, quindi capaci di risolvere tutte le problematiche legate alle maggiori difficoltà che l'espore all'aperto comporta.

Si individuano nuove possibilità per l'espore museografica, in cui si rende necessario sia verificare e sperimentare vecchie e nuove tecniche allestitivie, sia accertare principi finora consolidati.

La progettazione di inusuali "stanze espositive" si presenta come una recente sfida intrapresa dal mondo museale per ricercare soluzioni in grado di portare ad una più ampia diffusione culturale.

Questi insoliti luoghi del museo possono considerarsi come diversi "spazi", come ulteriori opportunità offerte al museo per espore e comunicare parte dei propri contenuti in contesti alternativi.

Questa possibile espressione del museo, riconoscibile in modo più chiaro negli ultimi tempi, sebbene sia ancora in via di sviluppo e quindi ancora suscettibile di precisazioni e rettifiche, si crede necessiti oggi di una presa di coscienza e di un'approfondita analisi per determinarne potenzialità e limitazioni, valutarne

ripercussioni e apporti per la disciplina di attinenza, ed inoltre per mettere in evidenza realizzazioni che possano essere di interesse e di stimolo alla pratica progettuale in ambito museale.

Per rintracciare le radici di questa fenomenologia propria dell'epoca contemporanea, è necessario partire dall'esame del dibattito attuale sul tema museo e dall'analisi della sua struttura, profondamente cambiata da quella che ha visto il suo nascere.

Emerge una vivacità di pensiero sulla questione museo, oggi contraddistinto da cambiamenti importanti: quali un rafforzato ruolo sociale, un più ampliato insieme di funzioni presenti al suo interno, una molteplicità di forme espressive assunte e di significati acquisiti, un pubblico più vasto che affolla i suoi spazi; tutte queste sono condizioni che portano ad una diversa concezione di quest'organismo culturale, non più solo dedicato alla conservazione e all'esposizione, ma arricchito di nuovi compiti e attività.

Da luogo che Paul Valéry definiva "*una solitudine tirata a cera, che sa di tempio e salotto*", il museo si è trasformato "*in un posto dove studiare, incontrarsi, fare shopping, (...) seguire dibattiti e passeggiare tra le opere d'arte. Diviene una potente macchina di comunicazione*" (Ribaldi, 2005: 30). Quest'istituzione oggi diventa una realtà complessa, quindi si può ragionevolmente pensare che possa comporsi di momenti diversi, posti dentro e fuori dall'edificio tradizionale. Nel museo oggi, il limite tra dentro e fuori diventa labile.

Da sempre presenti, le contaminazioni fra museo e mondo circostante, fra modalità espositive museali e commerciali, oggi si rendono più evidenti; si possono individuare interferenze di linguaggi, di espressioni e di tecniche.

Ci sono, inoltre, delle necessità e delle suggestioni provenienti dall'esterno, che contribuiscono a modificare il museo, che "*ha ormai confini molto labili nei confronti di altre manifestazioni di divulgazione culturale, è sfaccettato e contraddittorio*" (Minucciani, 2005: 13).

La messa a fuoco sul confronto di opinioni inerenti la questione del museo oggi, mette in luce alcune posizioni che guardano a quest'istituzione cercando di individuare diverse strategie per il suo sviluppo, che si possono considerare i presupposti teorici all'atteggiamento di apertura verso l'esterno adottato di recente. La complessità raggiunta da questa "macchina espositiva", le contaminazioni provenienti dai contesti esterni (realtà socio-culturali, mondo dell'arte contemporanea, tecnologie) suggeriscono nuovi tentativi con cui sperimentare metodologie diverse da quelle verificate negli spazi interni del museo. Quest'ultimo dimostra con queste manifestazioni anche di subire le interferenze o di ricercare contributi dal mondo esterno, a volte adottandone linguaggi e tecniche espressive per cercare di divulgare in modo più efficace i suoi contenuti.

Da sempre luogo preposto alla conservazione e all'esposizione delle opere, vive oggi un momento di cam-

biamento che lo porta ad aprirsi a nuove possibilità. Dalla concezione di luogo dell'eccezionalità si è passati a considerarlo luogo della quotidianità.

Ovvero da un uso elitario di quest'istituzione, che fino alla metà del secolo scorso era frequentata da una ristretta cerchia di persone di elevato livello socio-culturale, si è arrivati a quello che è stato definito "museo di massa", visitato da una grande quantità di pubblico, spesso con preparazione e di stato sociale differente, che usufruisce in modi diversi dell'istituto museale.

Oggi si assiste ad un ampliarsi dei confini dell'espore museale, che occupa spazialità inconsuete per questa funzione. Vengono così utilizzati a fine espositivo le sue parti esterne, ovvero gli spazi aperti ancora di sua pertinenza, ma collegati visivamente o fisicamente con l'intorno urbano, il suo involucro o ancora stazioni, aeroporti, metropolitane, negozi, piazze, spazi pubblici della città. Con queste realtà si definiscono nuove possibilità di intervento per il museo contemporaneo, che si presentano in modo riconoscibile negli ultimi anni, anche se le premesse sono rintracciabili indietro nel tempo. Le premesse teoriche sicuramente possono trovarsi nel Movimento Moderno, momento in cui si iniziò a riflettere e a ripensare al museo, proponendone nuove forme. Infatti è proprio in questo periodo che architetti come Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, solo per citarne alcuni, si sono confrontati su questo tema, arrivando a considerazioni e progetti differenti, nei quali attenzione particolare è stata posta sul rapporto con l'esterno, e hanno aperto un vivace dibattito sull'idea di tale istituzione. Si registra, dunque, una dinamica che pone il museo in un rapporto di maggior dialogo con l'intorno nel quale si inserisce, inteso sia come contesto sociale (dato il modo di avvicinare e avvicinarsi al pubblico), che come ambiente urbano (visto il mettere in mostra delle opere in spazi della città).

Queste nuove parti del museo definiscono ambiti esterni ad esso, ovvero sono luoghi che oltrepassano i limiti delle sale espositive per coinvolgere contesti fuori dal perimetro dell'edificio museale.

Sono spazi normalmente non considerati per l'esposizione, che diventano possibili "stanze per l'espore", comportando una revisione dell'idea stessa di museo. Infatti con tale parola si vengono a comprendere molteplici forme con cui quest'antica istituzione può manifestarsi, individuando realtà diverse da ciò che normalmente è preposto alla funzione espositiva.

Si può dire che il muro che racchiudeva in modo "sacro" i contenuti dell'espore oggi venga abbattuto a favore di una più libera e diretta fruizione degli oggetti, esposti in insoliti luoghi esterni, che vengono rivisti e utilizzati per l'attività espositiva.

Ma anche museo "fuori di sé" perché sembra andato "fuori di senno", occupando posti prima impensati per svolgere l'importante compito dell'espore.

Si apre così un dibattito sulle possibilità e conseguenze di tale modalità espositiva, che diventa quindi occasione di verifica e di ripensamento non solo di modalità allestitiva, ma anche dello stesso concetto che finora aveva definito quest'istituzione.

Non si vuole con questo definire un processo evolutivo che porta ad una trasformazione del museo tradizionale, ma semplicemente attestare un'ulteriore possibilità d'espressione per l'attività espositiva: nuovi spazi, quindi, che si possono aggiungere a quelli abitualmente considerati, non come loro alternativa, ma come loro possibile addizione o integrazione. Non si intende per ciò trattare di quelle forme museali, che per loro specifica natura si pongono in contesti diversi dalle classiche sale, come, per esempio, la conservazione e la valorizzazione di parti del territorio, a cui si è riconosciuto particolare valore storico-culturale e quindi, considerate degne di essere conservate e tramandate, vengono musealizzate; o i cosiddetti open air museum, intesi nelle possibili varianti di ecomusei o di opere mostrate all'aperto in parchi e giardini; o ancora come il recupero di edifici di valore architettonico ricondotti a sistema, anche secondo l'idea di museo diffuso concepita da Fredi Drugman (Drugman 1982), così come non sono oggetto di interesse quelle attività che il museo organizza dentro o fuori dalle sue mura per diffondere e comunicare le sue collezioni o le realtà offerte dalle nuove tecnologie informatiche, che con l'avvento di Internet hanno enormemente ampliato gli ambiti del museo, i cui contenuti diventano parte di una rete vastissima e capillare di connessioni che favoriscono una maggior diffusione dell'informazione, accessibile ad un ampio pubblico, e che hanno condotto all'idea di museo-virtuale, o ancora le relazioni sempre più intense che si instaurano tra i musei per prestiti reciproci di opere che sono portate da un istituto ad un altro al fine di creare mostre temporanee.

Oggetto dell'interesse sono, invece, quegli spazi occupati in modo inconsueto (data la funzione espositiva) dal museo, che da una situazione di vicinanza con l'edificio si fanno via via più distanti da esso, fino a diventare del tutto indipendenti nelle manifestazioni di "museo mobile".

Sono i luoghi aperti del museo, ancora compresi all'interno del suo recinto architettonico, che mediano il passaggio fra l'esterno urbano e l'interno museale: stanze "senza soffitto", in contatto con l'intorno, accessibili o visibili dalla strada prospiciente. Spazi che, sebbene siano al di fuori delle mura che delimitano le sale espositive interne, sono ancora parte dell'edificio museo, sue sezioni esterne. Il rapporto che si viene a creare, in questi casi, tra ciò che è esposto dentro e fuori dal museo può accentuarsi e rafforzarsi quando il diaframma che separa questi differenti spazi espositivi diventa trasparente. Si viene così ad evidenziare la continuità visiva delle opere messe in mostra. Queste "stanze a cielo aperto" permettono ai



Fig. 1. "Flucht: a Video-Sound-Installation di Tony Oursler, Kunsthaus, Bregenz, 27.07.2001- 28.08.2001 (da <http://www.abso-lutearts.com/artsnews/2001/08/01/28938.html>)

passanti di percepire gli oggetti messi in mostra, così che incuriositi possono decidere di entrare nel museo per capire ed approfondire ciò che viene esposto all'esterno.

Un'altra forma con cui il museo può mostrarsi all'esterno è l'uso insolito del suo involucro. La "pelle" dell'edificio può diventare "opera esposta", facendosi supporto per la proiezione, e quindi per l'esposizione, di parti del contenuto interno, o semplicemente può farsi elemento segnale, fortemente riconoscibile.

*"La facciata stessa dell'edificio museale può benissimo essere concepita, in caso di nuova realizzazione, come vetrina dell'attività museografica che si svolge all'interno"* (Bonilauri & Maugeri, 1990: 68).

Si può dire che questo particolare spazio espositivo, che porta ad una spettacolarizzazione dell'esterno del museo, derivi dall'idea di "museo-vetrina", o in qualche modo possa far pensare ad una sua premessa nelle facciate di vetro di alcuni musei, che permettono dall'esterno di vedere parte della collezione. Si ricorda quanto detto nel 1937 da Philip Newell Youtz (presidente dell'American Federation of Art, direttore del Brooklyn Museum dal 1934 al 1940): *"In futuro tutti i musei avranno vetrine che solleciteranno la curiosità dei passanti inducendoli ad entrare"* (cfr. Basso Peressut, 2005: 93).

Su questa soluzione si concentra la nostra attenzione, poiché è un'espressione manifestatasi negli ultimi anni, e rivela una possibilità nuova per l'es-

porre, che scopre il rivestimento esterno dell'edificio come spazio espositivo (fig. 1).

Si genera così un rapporto diverso fra città e museo, infatti la spettacolarizzazione dell'involucro esterno di quest'ultimo contribuisce a renderlo visibile nel contesto nel quale si inserisce: facendosi "presenza strabiliante" (Bonaretti, 2002: 29) attira gli sguardi su di sé e assolve alla funzione espositiva. Il museo quindi si fa "architettura parlante", mostrando "immagini giganti" (Magnano Lampugnani & Sachs, 2001: 87) rivolte alla città, e si rende riconoscibile attraverso un "simbolico decoro" esterno di forte impatto urbano, con cui il contenitore rivela parte del suo contenuto.

Ma il museo può servirsi del suo esterno anche per denunciare la propria esistenza e posizione nella città, segnalandosi come simbolo luminoso o diventando una sorta di "manifesto".

Seguendo quest'idea, di segnalare all'esterno la presenza del museo, è stato concepito il fronte su strada del Museo del Trasporto Ferroviario di Bussoleno, progettato da Andrea Bruno (fig. 2). Infatti per sottolineare la presenza del museo all'interno di un vecchio fabbricato ferroviario, la facciata dell'ex-dormitorio (trasformato in spazio espositivo) è stata rivista come supporto per una scocca in vetroresina che riproduce il profilo di un moderno convoglio. Il prolungamento di questo manufatto verso la nuova piazzetta segnala, quindi, al visitatore l'ingresso al museo.

In questo, come in molti altri casi, l'istituzione museale usa la sua superficie esterna per catturare l'attenzione di un pubblico che casualmente si aggira nei suoi dintorni e che viene così affascinato da questa rappresentazione in grado di suscitare coinvolgimento visivo ed estetico, quanto più l'esterno si "anima"



Fig. 2. Andrea Bruno, Museo del Trasporto Ferroviario di Bussoleno, Torino (da Anonimo 1999).

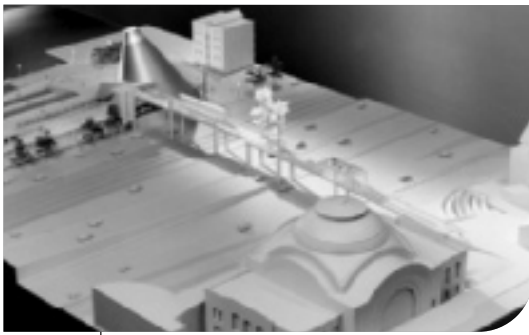


Fig. 3. Dale Chihuly, Arthur Andersson, The Chihuly Bridge of Glass, Tacoma 2002 (da Giacoppo 2003; <http://www.artguidenw.com/Images/MofG1.jpg>; <http://www.ci.tacoma.wa.us/econdev/MajorProjects/IP%20ChihulyBridgeofGlass.htm>).

per raccontare ed introdurre l'esposizione presentata all'interno del museo.

Proseguendo si può vedere come il museo possa poi coinvolgere altre spazialità esterne della città, partendo da situazioni di prossimità fino ad arrivare ad altre più lontane e separate fisicamente dai suoi confini architettonici. In questo modo vengono inseriti alcuni dei suoi spazi espositivi in contesti urbani utilizzati per altri scopi, come le stazioni delle metropolitane, le piazze, le strade, che sono normalmente vissute come zone di passaggio e che invece vengono proposte come nuovi luoghi dello stare, ove trovare una pausa e osservare le opere messe in mostra. Si può pensare in questi casi di anticipare un contenuto che poi troverà approfondimento e completamento nell'edificio tradizionale. Si individua così un altro modo a disposizione del museo per preannunciare la sua collezione, e per esporne alcune parti.

Sembra che il museo si appropri di spazi fino a poco fa impensati per esporre parte delle sue collezioni e con il suo inserirsi in contesti a volte privi di qualità contribuisca a caratterizzarli e ne conferisca nuovo valore e significato. Così è successo nella città di

Tacoma, ove il collegamento fra la stazione ferroviaria e il Museo del Vetro è stato risolto con la costruzione di un ponte pedonale attrezzato con strutture espositive (fig. 3).

Arthur Andersson e Dale Chihuly hanno concepito questo luogo di attraversamento come spazio espositivo. Sono stati inseriti lungo questo asse un piccolo padiglione, due elementi-totem e una singolare bacheca, ove vengono esposti oggetti di vetro, che anticipano ciò che si potrà vedere dentro al museo. Di notevole interesse, non solo per la soluzione adottata, ma anche per il risultato formale ottenuto è, poi, il caso del Musée Arts et Métiers di Parigi, che nel 1994 in occasione delle cerimonie del bicentenario del Conservatoire National des Arts et Métiers ha completamente rivisto e ideato gli spazi interni della fermata della metropolitana corrispondente al museo (fig. 4). Qui l'architetto François Schuiten ha realizzato un ambiente di grande qualità, in cui il visitatore è immerso immediatamente all'interno di una grande macchina, una specie di Nautilus sottomarino che suggerisce l'idea di meccanismi, in riferimento alla collezione del museo; così, ad esempio, la scoperta a

soffitto della stazione di una serie di ruote ricorda il mondo della tecnica esposto nel museo soprastante. Tutto assicura un'atmosfera quasi atemporale.

Questo intervento si mostra innovatore nell'utilizzo dei materiali, nelle tecniche per il fissaggio e per la protezione delle opere; particolari che stabiliscono anche un collegamento fra il mondo metropolitano e quello del museo, fra passato e futuro (Schuitem & Peeters, 1993: 56-57). Il progetto utilizza in gran parte e in modo metodico un solo materiale, capace anch'esso di evocare l'universo tecnico e industriale, il rame.

Viene così creata un'affascinante macchina che richiama il mondo della tecnica oggetto della collezione del vicino museo e viene definito uno spazio voltato capace di dare al passante la sensazione immediata del cambiamento di spazio avvenuto nell'entrare in questa stazione.

Si tratta di un allestimento attento ad ogni particolare. Si nota infatti cura, oltre che nella scelta dei materiali, anche nel controllo dei minimi dettagli, come, per esempio, nella giunzione dei pannelli del rivestimento, che avviene studiando apposite borchiere, nel sistema di illuminazione che viene sospesa con opportuni ganci al soffitto.

Ogni elemento risulta appositamente disegnato, perfino le sedute e i cestini.

Tutto è perfettamente ricercato per richiamare l'immagine di una specie di sottomarino: la sezione a volta del tunnel, gli accessi alle banchine di forma arcuata, o ancora le teche lungo le pareti laterali, che come una serie di oblò inquadrano delle piccole scenografie, incentrate sull'immaginario del Musée des Arts et Métiers e offrono l'occasione di nuove scoperte sul mondo di oggi.

L'architetto francese ha creato per questo "interno urbano" un allestimento che si avvicina ad una scenografia, in cui forte si sente il riferimento a Giulio Verne e alla cultura francese legata al mondo di fantasia e tecnica.

Si evidenzia come un "non-luogo" assuma un nuovo valore: non è solo preludio al museo, ma anche spazio in sé suggestivo.

Un altro esempio testimone del recente cammino intrapreso dal museo, che si inserisce in contesti insoliti è il Museo della Bilancia di Campogalliano. Questo caso dimostra come anche realtà di piccole dimensioni, come quella di questa cittadina nel modenese, possano essere capaci di investire tempo e risorse nella sperimentazione di nuove modalità espositive, nella volontà di avvicinare e richiamare a sé maggior pubblico.

L'unicità del Museo della Bilancia di Campogalliano, infatti, non risiede soltanto nella tipologia del materiale raccolto, ma soprattutto nella sua capacità di dilatarsi all'esterno: si proietta all'esterno, trasformando aree del nucleo urbano in originali spazi espositivi (Gibertoni et al., 1995). Questo museo ha



Fig. 4. François Schuitem, Metropolitana, fermata Musée Arts et Métiers, Parigi, 1994. Disegni di François Schuitem per il progetto di sistemazione della Stazione di Arts et Métiers. Equipe di progetto: François Schuitem, Joelle Alexandre, Alain Borgers (da <http://www.arts-et-metiers.net/magic.php?P=194&lang=fra&flash=f>).

avviato, infatti, ormai da alcuni anni, un politica rivolta ad aumentare la sua visibilità; così attraverso alcuni dispositivi allestitivi si rende più riconoscibile all'interno della cittadina di Campogalliano.

In tale logica il museo ha intrapreso una serie di iniziative volte a portare all'esterno parte della sua collezione permanente, individuando alcuni punti della città ove esporre alcune delle sue bilance.

Così si sono recuperati alcuni dei luoghi, che per tradizione erano legati al mondo della bilancia.

È però bene notare come non esista nessun percorso studiato o in qualche modo segnalato fra l'edificio museale e la parte espositiva collocata nello spazio pubblico: la visita compiuta nelle sale interne non trova una sua continuazione nelle realtà esterne. Ciò testimonia come tali operazioni non nascano dall'idea di proporre un'esposizione del museo articolata, dentro e fuori i suoi limiti tradizionali, ma siano piuttosto pensate per un più casuale incontro col pubblico, che le scopre in modo fortuito negli spazi della città.

Se poi nell'esperienza del Museo della Bilancia di Campogalliano l'installazione esterna "Arcobaleno di Leve" (si tratta di una bascula di notevoli dimensioni esposta nello spazio esterno adiacente al museo) serve anche come momento didattico, è un caso del tutto singolare, legato probabilmente alla notevole

dimensione dell'oggetto mostrato.

In realtà, l'intenzione che ha originato la particolare scelta espositiva è stato soprattutto il desiderio di offrire ai passanti un insolito incontro con questo particolare strumento di misura.

Trattandosi, infatti, di una bascula completamente funzionante e in cui volutamente il progetto di allestimento ha reso visibili i meccanismi di funzionamento, questa diventa non solo espediente per attirare chi si trova a passarvi nelle vicinanze, ma anche momento didattico per il museo stesso, che si serve di tale manufatto per spiegare, attraverso un'esperienza diretta, il sistema di tale pesa.

Una realtà del tutto particolare è poi rappresentata dal Musée des égouts di Parigi, che ha trasformato in museo le parti, in un certo senso, più "interne" della capitale francese: le reti fognarie della città. Così si è guidati all'interno di gallerie e condutture, che sono state oggetto di un progetto di allestimento, e con l'ausilio di teche, audiovisivi e pannelli informativi viene raccontata la storia del sistema fognario parigino.

Si può quindi dire che quest'espandersi del museo all'esterno, porti quasi ad un'appropriazione di tutti gli spazi possibili.

A prescindere dal valore degli oggetti mostrati si vuole sottolineare l'interesse di questi nuovi contesti espositivi come diverse occasioni con cui si tenta di avvicinare il pubblico, facilitando il contatto con l'"arte". Si definisce così una struttura del museo più articolata nel territorio.

In ultimo è da considerare la possibilità da parte di quest'istituzione di coinvolgere spazi sempre diversi, rendendosi mobile. Il museo non è più definito da un luogo preciso in un particolare contesto, ma si sposta per andare incontro al pubblico. Assume forme diverse, si realizza con elementi facilmente smontabili e assemblabili o si identifica con veri mezzi di trasporto come treni o autobus.

Il museo in questo modo sembra fare propria la peculiare caratteristica di mobilità dell'epoca contemporanea. Si può formare a partire dall'accostamento di unità-tipo, studiate per essere scomposte e poi riassemblate continuamente; può assumere configurazioni spaziali differenti a seconda dei contesti in cui si va ad inserire. Non più fisso, può diffondere i suoi contenuti portandoli in giro. Sono sperimentazioni recenti, anche se casi interessanti venivano già studiati e realizzati a partire dagli anni Cinquanta.

Ne è un esempio il Birla Industrial and Technological Museum, che a Calcutta nel 1967 aveva avviato un particolare programma per diffondere i propri contenuti, che venivano esposti in un particolare caravan. Questo veicolo era stato appositamente attrezzato per esporre alcuni oggetti del museo. Le fiancate del veicolo presentavano una serie di sportelli con ante a ribalta, che una volta aperte, mostravano delle

teche che contenevano parte della collezione del museo e si può pensare servissero anche come tettoia sia per proteggere dai raggi del sole gli oggetti esposti sia per offrire un riparo ai visitatori. Inoltre, raggiunto il luogo stabilito per l'esposizione, il portellone sul retro del caravan si apriva e creava una sorta di pensilina, che sottolineava l'ingresso all'abitacolo, a cui si accedeva tramite una scala.

Questa veniva estratta per consentire di "far salire a bordo" il pubblico, che così poteva osservare i diversi pannelli e teche collocate lungo il perimetro dello spazio interno. Questo singolare mezzo di trasporto permetteva di raggiungere un pubblico sempre diverso, incontrato durante le varie tappe che questo particolare "padiglione mobile" compieva.

Seguendo tale logica i Musei Scientifici di Roma hanno avviato, ormai da alcuni anni il progetto di Museo Mobile. Si tratta di un'iniziativa volta a divulgare i contenuti dei musei all'esterno dei propri confini istituzionali.

L'attrezzatura del Museo Mobile è costituita da semplici moduli montabili trasportati su un veicolo a rimorchio.

Ideato e realizzato dai Musei Scientifici della Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, è stato voluto perché i ragazzi si confrontino concretamente con i settori di base e con quelli più attuali della ricerca scientifica. Museo Mobile consiste, quindi, nell'allestimento di una serie di mostre itineranti su temi scientifici di forte attualità, destinate alle scuole di Roma.

Il materiale per l'allestimento viene portato e lasciato a disposizione alle scuole romane che ne fanno richiesta. Si forniscono exhibits di dimensioni contenute, scomponibili in strutture pieghevoli e immagazzinabili in casse modulari.

Le scuole potranno avere a disposizione supporti, pareti, pannelli, strumentazioni, oggetti e tutti gli altri elementi espositivi, per inventarsi il modo di utilizzarli per un allestimento.

Con sperimentazioni come queste, si è provato a rivedere completamente l'idea di museo, che da polo urbano, centro promotore e custode della cultura si trasporta in spazi sempre diversi, offrendo ulteriori possibilità di contatto con la gente.

In questo caso si delinea una forma del tutto staccata dagli spazi espositivi istituzionali del museo, che può "far viaggiare" parte della sua collezione o anche definirsi come struttura indipendente.

Questa seconda possibilità è stata di recente sperimentata da Shigeru Ban nel progetto per il Nomadic Museum.

Si tratta di una struttura mobile di 4.200 mq, progettata per ospitare la mostra permanente, ma itinerante, "Ashes and Snow" di Gregory Colbert. Utilizzando dei container per le pareti e dei tubi di cartone per il tetto, l'architetto giapponese ha costruito un museo che può essere comodamente imballato in 37 dei 148

container che ne costituiscono le pareti a scacchiera del volume al cui interno avviene l'esposizione. È stato inaugurato a New York nel 2005, presso il molo 54 sul fiume Hudson, ma dopo potrà essere riprogettato in qualsiasi parte del mondo con qualche "semplice" modifica (fig. 5).

Si tratta di un progetto molto interessante che ha inteso in modo diverso gli spazi del museo, che da sempre considerato come luogo rappresentativo per la città, si trasforma e diventa mobile, si scompone in più parti e si porta da un luogo all'altro.

Tale realizzazione mostra una forma flessibile e dinamica per l'istituzione museale che, contrapponendosi all'idea di "museo-monumento" ed assumendo quasi i connotati di un'architettura "provvisoria", si smonta e si rimonta infinite volte e in posti sempre diversi. Il livello raggiunto da questo progetto è molto elevato e si caratterizza non solo per l'utilizzo del tutto inusuale dei container, che diventano gli elementi con cui si costruisce il museo, ma anche per l'aspetto finale ottenuto. Infatti nell'accostarsi dei container, in un'alternanza di pieni e di vuoti, si creano delle fessure che vengono riempite con una membrana diagonale simile ad un tessuto e conferiscono un singolare effetto la sera, quando questa particolare costruzione risulta illuminata. Questo progetto si distingue, poi, anche per la cura posta nella scelta dei materiali, in gran parte riciclabili: le colonne verticali e parte della struttura del tetto sono costituiti da tubi di carta (materiale diventato ormai da alcuni anni simbolo della ricerca dell'architetto giapponese), rivestiti da una membrana impermeabile, mentre delle tende semitrasparenti, che servono a dividere lo spazio interno, sono realizzate con delle bustine di tè pressate.

Quelle trattate sono, quindi, nuove possibilità e forme con cui pensare di realizzare alcuni spazi espositivi. Non si pongono come variante al museo abitualmente conosciuto (che viene continuamente confermato anche dai progetti più recenti ove si interpretano in chiave contemporanea principi e modelli tradizionali - in fondo anche il Guggenheim di Frank O. Gehry a Bilbao propone una sequenza di sale), ma si offrono come risorse supplementari.

Un'adeguata riflessione su queste realtà non è ancora avvenuta e, come tutti i fenomeni ove la cultura del progetto non ha preso ancora pieno possesso, i risultati non sempre sono qualitativamente elevati, si rivelano più come potenzialità, che come forme mature, così le realizzazioni compiute a volte risultano più riuscite, a volte peccano di banalità e ingenuità, ma tutte testimoniano una nuova possibilità per il museo di oggi.

Si può dire che siano espressioni proprie della contemporaneità, che ancora non mature portano a soluzioni a volte ancora incerte, ma che in ogni caso testimoniano una tendenza del museo volta a sperimentare e usufruire di occasioni diverse.

Perché come scriveva Georges Henri Rivière "*Tant que*



Fig. 5. Shigeru Ban, Nomadic Museum, New York, 2005 (da Anonimo, 2005).

*je vivrai, il y aura une nouvelle définition du musée, de la muséologie et de la muséographie"* (Bertuglia et al., 1999: 17).

Le manifestazioni museali prese in esame sono, quindi, frutto di una nuova idea di museo.

Il museo oggi si è trasformato in una macchina complessa. Infatti alle funzioni da sempre ad esso connaturate, come la conservazione e la protezione delle collezioni, se ne aggiungono di nuove, come la ricerca di una diversa comunicazione e più ampia promozione di sé e dei suoi materiali; attività queste che necessitano di spazi esterni al museo, ove annunciarne il contenuto, e che non riguardano solo scelte pubblicitarie o di marketing, non prendono forma come semplici "manifesti tridimensionali" per suggerire un evento, ma rivelano insolite forme espositive e nuovi orizzonti di comunicazione culturale. Tali strategie vengono anche adottate, perché il nuovo ruolo sociale assunto da quest'organismo culturale comporta una revisione della sua stessa concezione: da "scritto sacro" deve farsi strumento capace di agire nella cultura urbana, accostarsi alla gente e attirare l'interesse di un più ampio pubblico, stimolandone un maggior coinvolgimento e partecipazione all'opera esposta.

Ancora questi contesti insoliti possono diventare l'occasione per mettere in mostra quella parte delle collezioni che altrimenti non si avrebbe modo di esporre, o perché all'interno delle sale, già troppo ricche e piene di opere, non trovano posto, o perché la notevole dimensione ne impedisce l'esposizione negli ambienti del museo e che quindi spesso riman-



gono nascoste ai più, perché chiuse nei depositi (Bolivari & Maugeri, 1990: 68). Tali opere possono quindi trovare collocazione in questi spazi urbani, ritrovando così la possibilità di essere mostrate al pubblico. Si tratterebbe di valutare quali di esse, non venendo danneggiate dalle differenti condizioni presenti all'esterno (luce, agenti atmosferici, etc.), possono essere esposte senza particolari problemi, e quali invece devono essere adeguatamente protette per assicurarne una corretta conservazione.

Inoltre si può pensare che il museo ricorra a questi accorgimenti per contrastare la concorrenza di altre attività preposte all'impiego del tempo libero. Infatti in una società che offre diverse opportunità di svago (parchi tematici, spettacoli di intrattenimento, cinema, centri multisala, etc.), diventa importante combattere l'offerta, proponendo chiari messaggi, capaci di attirare l'attenzione. Quindi il mostrare delle opere là dove finora il museo non era arrivato, si prospetta come una strategia possibile e aiuterebbe a far vivere queste istituzioni in modo diverso, a farle percepire non più come accessibili a pochi, ma come luoghi capaci di coinvolgere un pubblico allargato. Questo anche allo scopo, oggi diventato inevitabile per l'istituto museale, di rendersi maggiormente visibile, perché se vuole garantirsi un futuro come struttura vissuta dalla gente, "come formidabile strumento di comunicazione" e di diffusione culturale, confermandosi come centro "per la produzione della cultura, per la formazione e per la crescita dei cittadini" (Bertuglia et al., 1999: XIII), deve sforzarsi di raggiungere sempre maggior pubblico, come sosteneva già nel 1917 John Cotton Dana, fondatore e direttore del Newark Museum: "un museo può raggiungere solo coloro che riesce ad attirare" (Kotler & Kotler, 1999: XXIX). Pensieri che si ritrovano nelle parole di Philip Newell Youtz (architetto e presidente dell'American Federation of Arts, direttore del Brooklyn Museum dal 1934 al 1940) che nel 1936 in "Progettare un museo" sottolineava l'importanza della visibilità del museo e infatti scriveva "un museo dovrebbe essere localizzato il più possibile vicino al centro dell'area abitata dalla popolazione che serve. Sebbene non sia necessario collocare un museo sulla proprietà più costose, esso dovrebbe però essere adiacente al centro municipale o localizzato su una strada principale di passaggio dove possa essere visto dal massimo numero di persone." (Basso Peressut 2005: 144). Le opere così rese fruibili in modo continuo e diretto possono favorire un avvicinamento spontaneo da parte di visitatori occasionali, che possono essere così stimolati da un particolare incontro con una insolita dimensione di quest'istituzione culturale.

L'"esternarne" i contenuti, quindi, portandoli nei luoghi dove si svolge la vita quotidiana (come stazioni, metropolitane, vie delle città ...etc.) potrebbe, come indicato da Letizia Ragaglia (curatrice di Museion, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano), favorire una percezione dell'"opera" ("opera" intesa come oggetto esposto) come qualcosa

di familiare e non più di estraneo. Troppo spesso la gente, ritenendo di non avere un'adeguata preparazione, non entra nel museo, verso il quale ancora prova un certo timore reverenziale.

Tale senso di insicurezza e di inadeguatezza aumenta la separazione tra pubblico e opera d'arte e certo non facilita l'accesso alle sale espositive da parte di chi ancora le vede con distacco.

Il mostrare parte delle collezioni nei luoghi pubblici potrebbe generare nella gente curiosità, primo passo per stimolare l'interesse, che trova completamento solo se avviene quell'atto volontario, per cui si decide di approfondire e capire l'oggetto esposto. Questo processo è il solo in grado di portare ad un aumento del sapere.

Con questi tentativi il museo cerca di rivolgersi ad un pubblico più ampio, che diviene destinatario inconsapevole e impreparato, quando l'esposizione occupa luoghi inaspettati. Pubblico verso cui l'istituto museale oggi apre un rapporto di inedita intensità (Bertuglia et al., 1999: 26).

"Tutti i musei, sono luoghi dove non si mostrano più soltanto oggetti, ma si attiva lo spettatore come se egli fosse l'oggetto e il soggetto primario del museo stesso" (Masiero, 2004: 116).

Si riscontra oggi la compresenza di differenti tipi di visitatori, che pongono nuove opportunità di frequentazione e di occupazione; si può dire che questo diverso pubblico modifichi lo stesso museo (Mottola Molino, 1991: 153).

"I responsabili devono avere come obiettivo quello di fare del museo un luogo integrato nella pratica quotidiana, un luogo in cui la gente si ritrovi in tutta naturalezza. Occorre quindi andare verso il pubblico, a tale scopo si potranno portare avanti azioni specifiche in direzione delle categorie di pubblico potenziale interessato usufruendo dei moderni mezzi di comunicazione" (Bonilauri & Maugeri, 1990: 10).

Dall'analisi condotta su questi particolari spazi espositivi scaturisce una sostanziale continuità tra museo e spazio urbano: entrambi immersi nel confronto di interni arredati, dove il prolungamento omogeneo dal "museo palcoscenico", acutamente scrutinato da Kurt Forster, alla città evento corrisponde al nuovo protagonista del primato individuale di massa (Bonaretti, 2002: 44).

Si può allora sostenere che, viste le molteplici forme assunte e considerato il diverso contesto sociale, "il valore delle istituzioni culturali come i musei oggi richiede di nuovo di essere definito e accertato. Proprio perché non sono mai stati fuori dal proprio tempo e dalla società che li hanno espressi." Così oggi, in un'epoca caratterizzata dal consumo, si propongono nuove condizioni (Mottola Molino 2004: 10 "la società del consumo propone ai musei nuove condizioni"). Le spinte prodotte dalla crescente tendenza alla spettacolarizzazione e commercializzazione dell'industria del consumo culturale possono influire sulle scelte e strategie del museo. Sebbene si ritenga inevitabile il confronto con il presente, tuttavia la questione è da affrontare con dovuta cautela, per non in-

correre nel rischio di cadere in fenomeni di pura immagine. Occorre dunque sempre non perdere di vista il significato di quest'istituzione culturale. È necessario, quindi, pensare ad *"un'immagine dinamica del Museo, ma ciò non significa rinunciare o addirittura abdicare alle finalità istituzionali del museo: al contrario, significa rivitalizzarlo affinché la sua presenza nella società continui a costituire un punto di riferimento vivo ed efficace"* (De Mattei, 1995: 71).

Oggi si stanno elaborando nuove teorie per cercare di rivedere in forma nuova il museo, così, le parole profetiche di Andy Warhol - *"tutti i musei diventeranno grandi magazzini e tutti i grandi magazzini diventeranno musei"* - tornano di strettissima attualità.

Ancora una particolare visione di museo è espressa da Massimiliano Fuksas che lo pensa come *"un fatto architettonico onnicomprensivo e onnivoro" chiamato a rispondere a una pluralità di istanze che in massima parte esulano da quella espositiva. Alla scala urbana, interi "pezzi di città" sono divorati dalla struttura-museo, che si apre ai bisogni dell'uomo occidentale e diventa il luogo dell'intrattenimento, dello scambio interpersonale, del mercato, dell'immagine urbana: il suo involucro deve fornire un'immagine forte, interessante, affascinante, deve essere un simbolo per la città in cui si trova"* (Fuksas & Conti, 2001: 114).

Credo sia inevitabile lo scontro su un tema sul quale poco ancora si è riflettuto e che da troppo limitato tempo si è manifestato, e che per questo, quindi, non permette una lettura critica compiuta attraverso esperienze consolidate e accertate nel tempo.

Quello che si intende affermare è che si tratta di una fenomenologia del museo specifica del tempo presente, riscontrabile in modo evidente nelle sue dinamiche attuali e dunque degna di attenzione per essere meglio compresa e valutata.

Si sottolinea il diffondersi di questo fenomeno che, sebbene non si ponga in antitesi e in contrasto con la forma museo tradizionale, si pensa ne delinei un atteggiamento diverso rispetto a quello finora assunto, orientato ad una sua apertura in "senso fisico" e in "senso concettuale" e ne indichi una strategia operativa indirizzata a cercare altre forme di diffusione e comunicazione culturale.

Nell'individuare nuove spazialità dell'espore museografica si solleva la complessità di questioni teoriche e progettuali presenti.

Molteplici problemi si pongono nell'affrontare la progettazione di questi spazi, che impongono alla museografia un momento di riflessione e di ripensamento di sé e delle modalità che fino ad oggi l'hanno contraddistinta e guidata.

Il museo, da sempre attento a modificare i suoi ambienti interni per renderli più adatti all'esposizione delle opere ed alla loro fruizione, scopre realtà esterne, in cui collocare parte della sua collezione. In un certo senso si potrebbe dire che, adattandosi alla condizione di mobilità della società attuale e inserendosi nel sistema di comunicazione presente nel mondo contemporaneo, il museo sperimenta una so-

luzione che lo rende più vicino alla realtà della gente. Il museo risulta composto da "stanze espositive" interne ed esterne ai suoi limiti architettonici, che ne definiscono una struttura più complessa e distribuita nel territorio, e questa sua diffusione può essere vista come un insieme di piccole centralità, caratteristica che si può leggere in analogia con la multipolarità propria della condizione metropolitana attuale.

Si può affermare che in un momento in cui tutto sembra essersi sperimentato nelle sale interne del museo, alcune di queste vengono portate nello spazio urbano, tentando un diverso rapporto con l'intorno. In tal modo la dimensione dello spazio in cui avviene la percezione dell'oggetto esposto si allarga, si può parlare di uno sfondo mutevole, e necessita dunque di un'adeguata progettazione.

L'istituzione museale si apre ad una diversa relazione con la città, resa partecipe dell'espore, e nella quale il museo risulta più integrato.

Inserendosi in contesti ove finora non era arrivato, assume una forma in un certo senso più articolata e "diffusa". Inoltre si può valutare la possibilità che introducendosi nei cosiddetti "non-luoghi" possa contribuire a valorizzarli, attribuendo ad essi un nuovo significato.

La relazione fra il museo e gli spazi della città passa, dunque, anche attraverso l'utilizzo di queste insolite realtà espositive, che sono un'espressione più consona alla condizione contemporanea.

La città quindi potrebbe risultare, in un certo senso, arricchita da queste diverse esperienze museali, che, se pensate in una logica di sistema, potrebbero non più essere episodi isolati, ma generare un processo sia di crescita culturale per il pubblico, sia di valorizzazione del territorio su cui insistono.

Il contenuto, da sempre custodito all'interno degli spazi tradizionali, viene mostrato e rivelato all'esterno, in una declinazione di possibilità che coinvolgono e rendono partecipi in modi diversi la città e il visitatore.

L'occupazione di spazi insoliti per l'espore museografica offre l'occasione per un ripensamento dell'allestimento e della messa in mostra della parte delle collezioni che viene in essi esposta.

Si delineano "ambienti" espositivi diversi dalle sale tradizionali, nelle quali spesso la normativa e la standardizzazione di alcuni elementi impongono regole che, sempre più, appare necessario controllare e padroneggiare per arrivare a soluzioni di qualità.

La struttura museale risulta così ampliata da queste manifestazioni, che non necessariamente devono poi condurre nelle sale espositive tradizionali chi incuriosito si avvicina a loro, ma in modo indipendente possono servire per stimolare un interesse ed un primo approccio all'arte da parte di un pubblico allargato. Questi insoliti luoghi dell'espore, se pensati in una logica di rete e di sistema, si può, inoltre, pensare concorrano anche ad una valorizzazione del territo-

rio e possano portare nella gente un'"abitudine" all'esposizione, determinando così una maggior qualità del luogo e della vita delle persone.

La disinvoltura manifestata dal museo nei porsì in realtà esterne, e finora non provate, è forse un segno

da parte di un'istituzione, fortemente connotata e per certi aspetti molto regolamentata, di cercare di rinnovarsi e di scommettere su nuove soluzioni.

La sfida di questi interventi starà, quindi, nel verificarne l'efficacia e il ritorno che avranno nel tempo.

## BIBLIOGRAFIA

- Anonimo, 1999. *Museo del trasporto ferroviario. Exporre*, 36: 18-19.
- Anonimo, 2005. *Shigeru Ban, nomadic museum, pier 54, New York, Casabella*, 735 (luglio-agosto): 40-45.
- Basso Peressut L., 2005. *Il Museo Moderno Architettura e museografia da Perret a Kahn*. Ed. Lybra Immagine, Milano, 255 p.
- Bertuglia C.S., Bertuglia F., Magnaghi A., 1999. *Il Museo tra reale e virtuale*, Edizioni Riuniti, Roma, 294 p.
- Bonaretti P., 2002. *La Città del Museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*, Edifir, Firenze, 206 p.
- Bonilauri F., Maugeri V. (a cura di), 1990. *Fare un museo, come condurre un'operazione museografica?*, presentazione di Fredi Drugman. *Progetto Leonardo*. Società editrice Esculapio, Bologna, 183 p.
- De Mattei R., 1995. *Museo nazionale della Scienza e della tecnica "Leonardo da Vinci" Milano, "Museo e mercato. Il caso del Museo scienza e tecnica di Milano". I musei italiani verso l'Europa*, Atti del convegno internazionale Milano, Museo nazionale della scienza e della tecnica "Leonardo da Vinci", 19-20 novembre 1993, Ed. Amaltea, Fiesole (Firenze), 145 pp.
- Drugman F., 1982. "Il Museo diffuso", Atti del seminario, promosso dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano il 29 e 30 maggio 1980. *Hinterland*, 21-22 (marzo-giugno): 24-65.
- Forster K.W., 1991. *Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana*. *Zodiac*, 6 (marzo-agosto): 30-74.
- Fuksas M., Conti P., 2001. *Caos Sublime*, Rizzoli libri illustrati, Milano, 223 p.
- Ghose S.K., 1967. *The Birla Industrial and Technological Museum, Calcutta*. *Museum*, 1: 170-180.
- Giacoppo P., 2003. *Il ponte di vetro*. *OFX architettura*, 70 (gennaio-febbraio): 83-89.
- Gibertoni R., Melodi A., Luppi G. (a cura di), 1995. *Il museo della Bilancia a Campogalliano*, ed. *Electa*, Milano, 87 p.
- Magnano Lampugnani V., Sachs A. (a cura di), 2001. *Musei per un nuovo millennio. Idee, Progetti, Edifici*. Ed. Prestel, Monaco, Londra, New York, Basilea, 224 p.
- Masiero R., 2004. *Imago mundi*. In: Calabi D., De Michelis M., Rosenberg P., Cohen J.L., Marini P., Masiero R., *Musei d'arte e di architettura*, Federica Varosio (a cura di), Bruno Mondadori, Milano: 103-133.
- Minucciani V., 2005. *Perché il "museo fuori dal museo"*. In: Minucciani V., (a cura di), *Il museo fuori dal museo, il territorio e la comunicazione museale*. Edizioni Lybra Immagine, Milano, p. 13
- Mottola Molfino A., 1991. *Il libro dei musei*. Ed. Umberto Allemandi & Co., Torino, 271 p.
- Mottola Molfino A., 2004. *L'etica dei musei. Un viaggio tra passato e futuro dei musei alle soglie del terzo millennio*. Ed. Umberto Allemandi & Co., Torino, 183 p.
- Ribaldi C. (a cura di), 2005. *Il nuovo museo, origini e percorsi*, *Il Saggiatore*, Milano, 317 p.
- Schuiten F., Peeters B., 1993. *Le réaménagement de la station de métro Arts et Métiers. Musée des Arts et Métiers, La Revue* 5 (décembre 1993): 56-57.