

MARIA GIUSEPPINA DI MONTE
(GNAM – Galleria Nazionale d'Arte Moderna)

IL PAESAGGIO DENTRO IL MUSEO

Nel famoso contributo sulla scultura moderna, intitolato *Sculpture in expanded field*¹, pubblicato nel 1979, Rosalind Krauss delineava due tendenze che negli anni '60 e '70 dello scorso secolo determinarono l'evoluzione dell'arte contemporanea – e non solo in scultura. La prima è quella che fa capo all'architettura-non architettura e l'altra al paesaggio-non paesaggio. Entrambe queste trasformazioni hanno ridisegnato il panorama dell'arte dando origine a forme alternative e ibridate che oggi appaiono prevalenti. Dalla prima origina l'installazione, una forma che sta a metà strada fra architettura, scultura e pittura e che si configura come opera d'arte totale perché incorpora o può incorporare simultaneamente più media. La seconda, dal canto suo, si dilata al punto da inglobare lo spazio della vita, umano e naturale, e si evolve nella ben nota *land art*. Quest'ultima, da azione atta a contrastare lo spirito del museo e a portare l'arte in luoghi impervi e irraggiungibili, si è trasformata pian piano in arte situazionale, che tende a convertire lo spazio in termini più accessibili, lavorando non solo su quello naturale ma anche su quello urbano, superando il concetto tradizionale di museo per abbracciare l'idea non tanto di uno spazio per la conservazione quanto per la creazione, privilegiando i luoghi aperti, senza confini definiti e che soprattutto siano in grado di interagire e mescolarsi con lo spazio cittadino. Nella terza fase, di cui parla ancora Rosalind Krauss, la scultura si evolve in uno stadio intermedio fra paesaggio e architettura, in quanto essa non può prescindere dal contesto e dall'ambiente. L'interazione fra l'intervento dell'artista e lo spazio in cui quest'ultimo si trova ad operare diventa perciò di estrema rilevanza, e la sua funzione è quella di esprimere non più se stesso quanto propriamente l'ambiente. Nella relazione fra spazio e opera si attualizza quindi anche il senso di quest'ultima.

¹ R. Krauss, *Sculpture in the expanded field*, «October» 8 (1979), pp. 30-44.

Da queste premesse consegue la fondamentale critica al museo, dalla quale esso esce completamente rinnovato; una critica che si radicalizza a partire dalla fine del XIX secolo, dopo che i grandi musei come il British Museum o il Museo Pergamon avevano dato vita a colossali ricostruzioni del passato. Il primo fu costruito attorno ai marmi del Partenone e il secondo incentrato sulla messa in scena delle meraviglie dell'arte ittita e dell'ara di Pergamo. Con le avanguardie del primo Novecento questo modello apparirà obsoleto e verrà addirittura messo in crisi, sfatando l'idea che il museo sia il luogo della cultura per eccellenza². La sua immagine si identificherà sempre più con quella di uno spazio polveroso assolutamente inadatto a dare conto del presente. Quanto alla dimensione auratica del museo, se da una parte essa sembra esservi connaturata, dall'altra è stata spesso contestata dagli artisti, dai critici e dal pubblico in generale, tanto che il museo contemporaneo, risentendo di questa inestinguibile ambiguità, continua a oscillare fra i poli opposti del tempio e del foro, per usare le note categorie introdotte da Duncan Cameron, il quale, da parte sua, sosteneva la necessità di integrare entrambe le dimensioni perché «dove il *forum* esiste il museo può operare come tempio, accogliendo e incorporando le manifestazioni del cambiamento in atto»³. Questa dialettica spiega l'ambiguità e la differenziazione degli atteggiamenti che noi proviamo verso il museo e il comportamento velatamente ostile che artisti, curatori e spettatori in molti casi assumono a causa di questa inevitabile insofferenza.

Forse proprio per rispondere alle sollecitazioni del pubblico e per rinnovare e ritrovare il suo senso adeguandosi alle nuove esigenze, l'istituzione museale, che appariva per molti versi superata rispetto ai bisogni e ai gusti di una società profondamente mutata, ha fortemente investito sulla dimensione atmosferica, potenziando il suo *appeal* esterno per diventare simbolo che riassume o vorrebbe riassumere in sé i caratteri del territorio. Il museo ottocentesco, caratterizzato dalla serie delle infilate e strutturato come un testo scritto, suddiviso in capitoli dedicati ai movimenti, alle scuole e agli autori che li rappresentano, secondo una periodizzazione rigida, non costituisce più un modello adeguato alla nostra

² Cfr. A. Greco, *Gli architetti e un nuovo concetto di museo*, in G. Di Giacomo - A. Valentini (a cura di), *Il museo oggi*, «Studi di estetica» 45 (2012), pp. 214-227.

³ C. Duncan, citato in M.G. Di Monte, *Museo e interattività*, in M.G. Di Monte - T. Calvano - P. Mangia (a cura di), *Museo tra passato e presente*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 115-126, qui p. 126.

società: al contrario, uno spazio così concepito si presta piuttosto ad esprimere la condizione opposta a quella che ci figuriamo quando pensiamo in termini atmosferici. Quando pensiamo ai musei ottocenteschi ci sovengono alla mente gli apprezzamenti negativi di Paul Valéry che identificava il museo con un 'cimitero': un luogo dove sarebbe stato utile andare solo nelle giornate di pioggia per ripararsi più che per ammirare le opere d'arte affastellate sulle pareti in un ordine che spesso i visitatori non comprendevano⁴. Ma cosa significa pensare al museo in termini 'atmosferici'? E, soprattutto, è vero che il museo può essere considerato come lo spazio per eccellenza dell'atmosferico? Non siamo convinti che sia davvero così, perché il museo non è diverso da altri luoghi deputati a certe funzioni come l'ospedale, la scuola, il carcere, il supermercato o la stazione. Ognuno di questi è contraddistinto da certe specificità che sono poi determinate dalla funzione che tali spazi devono assolvere, ciò a cui sono preposti. È dunque la finalità a influenzare l'emozione che prova il soggetto che fruisce di un certo spazio? Le differenze e variazioni emozionali corrispondono alle funzioni svolte dagli edifici. Per questo è fondamentale riflettere sull'oggetto, la sua struttura, le sue qualità estetiche: per tale ragione distinguiamo fra musei spettacolari o antiquati, ospedali e carceri funzionali e vivibili, stazioni tristi e desolate o, al contrario, avveniristiche ed efficienti. È però ugualmente chiaro che lo stato d'animo soggettivo, la situazione in cui il soggetto si trova in un dato momento, gioca un ruolo sostanziale nel condizionare la relazione fra uomo e ambiente, al punto che anche l'edificio esteticamente più riuscito può apparirci privo di qualità se il nostro stato d'animo è, ad esempio, depresso. In questo caso un oggetto di per sé esteticamente valido potrebbe non sortire in noi alcuna emozione, anche se è vero che un luogo più bello, arioso e luminoso può contribuire a suscitare un atteggiamento positivo. È qui il caso di rammentare quanto afferma Gernot Böhme in *Atmosphäre* (1995) ossia che «il soggetto percipiente esiste realmente nella partecipazione alla presenza delle cose, l'oggetto percepito esiste realmente nella presenza percipiente del soggetto»⁵. Ciò pone però una questione non secondaria relativa all'analisi del fenomeno delle immagini artistiche, perché ci si può chiedere come e in che

⁴ P. Valéry, *Il problema dei musei*, in Id. *Scritti sull'arte*, Milano, Tea, 1996, pp. 110-112.

⁵ G. Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001 (tr. it. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Marinotti, 2010).

misura queste atmosfere emanate dall'oggetto influenzino il soggetto, se non attraverso quel processo di comprensione che l'osservatore mette in atto di fronte all'opera d'arte, ma anche di fronte a un edificio, a un paesaggio e a qualsiasi altro oggetto reale. Si potrebbe anche supporre che in un'estetica delle apparenze soggetto e oggetto finiscano per contare poco a tutto vantaggio della messa in scena: una sorta di illusione, di magico o tragico inganno per cui il valore estetico, che per gli atmosferologi non è in questione, diventa una variabile secondaria, trascurabile se non del tutto indifferente. L'esperienza estetica sarebbe così determinata non già dalle qualità oggettive dell'opera, ovvero dalla cooperazione tutta interna all'immagine di materia e forma, ma subordinata agli accadimenti della vita dell'individuo, ai suoi capricci e alla vulnerabilità dello stato affettivo ed emozionale in cui si trova. Se l'ambiente, come vedremo, costituisce una componente importante nella percezione degli oggetti artistici, tanto da aver portato alla nascita della disciplina museologica, alla scienza degli allestimenti e delle presentazioni museali, ciò non toglie che il fenomeno dell'immagine debba essere indagato con gli strumenti propri della *Bildwissenschaft*, non prescindendo ma semmai integrando l'interpretazione con l'apporto dell'analisi delle atmosfere, del contesto e della funzione dello spettatore: aspetto del resto messo in evidenza anche dalla semiotica e dalla teoria della ricezione.

A questo punto è però legittimo chiedersi quanto l'esperienza che noi facciamo di un certo luogo sia altrettanto condizionata da fattori storici, culturali e ambientali dipendenti dalle regole e abitudini della comunità sociale di cui si fa parte, e dunque variabile di tempo in tempo e di luogo in luogo. In questo senso l'analisi dei musei e del loro pubblico può rivelarsi uno strumento prezioso per capire e valutare il grado di condizionamento che chi visita questi spazi subisce. Non si tratta infatti di luoghi neutri, ma al contrario fortemente connotati, per cui c'è chi, come Pierre Bourdieu, sostiene che i comportamenti che in essi vengono adottati sono il risultato di condizionamenti di tipo socioculturale. Nel sistema proposto da Bourdieu è impossibile discernere quanto, nella comprensione di un movimento artistico, del suo successo e della sua divulgazione, siano corresponsabili più fattori, e sia dunque indispensabile, nell'analisi che si fa di essi, tener conto del ruolo dei galleristi, dei critici d'arte, o – nel caso dell'opera letteraria – degli editori. Anche l'immagine dell'artista viene, in quest'ottica, rivista e corretta oltre che ridimensionata. Gli artisti

infatti si pongono sempre in rapporto al campo di cui fanno parte, in posizione allineata o eterodossa, o, per dirla con Umberto Eco, come 'apocalittici' o 'integrati'. Anche le azioni di protesta messe in atto dai movimenti d'avanguardia rientrerebbero in un quadro preconstituito e di fatto guidato dal potere politico. Pertanto la libertà dell'artista sarebbe una vaga chimera, un'illusione che si continua a nutrire per salvaguardare l'idea che l'arte esiste solo in condizione di libertà. Così si esprime Bourdieu: «gli scrittori, gli artisti e i sapienti dovrebbero riuscire a superare gli effetti non della concorrenza, legittima in verità, bensì della concorrenza per la dominazione. Dovrebbero dotarsi delle armi di una critica libera delle produzioni culturali e anche di una critica dei poteri politici ed economici»⁶. Nella visione di Bourdieu la classe dirigente e gli intellettuali in posizione di comando e di *leadership* dettano le regole del gioco, esplicite o implicite che siano. Esse sono funzionali al mantenimento e alla sopravvivenza del potere costituito garantendo la conservazione di quello stesso potere nelle forme e modalità che ne stabiliscono la continuità temporale. È celebre quanto discussa, ad esempio, la sua concezione del sistema scolastico pubblico come «meccanismo messo in piedi dalle *élite* per mantenere le ineguaglianze sociali e quindi garantire la propria sopravvivenza»⁷. Ciò vale anche rispetto al mondo dell'arte e lo si può verificare osservando le dinamiche legate all'imporsi dei movimenti di avanguardia rispetto alle correnti accademiche. Ma lo stesso avviene anche se si considerano i rapporti tra gli artisti e gli intellettuali, ovvero il sistema politico e di pensiero dominante. Detto ciò, è evidente che diventano molteplici le questioni di cui ci si deve occupare quando si prendono in esame situazioni come quelle che riguardano le relazioni fra soggetto e ambiente – tanto più nel caso della fruizione di spazi complessi come i musei – e di interazione fra arte, estetica e politica, e appare alquanto improbabile determinare in che modo i vari livelli interagiscano generando un *feedback* sui soggetti stessi.

Senza quindi poter in questo contesto scandagliare il fenomeno e aggredirlo da più punti di vista, come sarebbe necessario fare, ci limiteremo ad alcune osservazioni che mettono in evidenza come sia difficile comprendere le immagini, in particolare quelle artistiche, in termini unicamente atmosferologici, sociologici o meramente storico-artistici. Tanto più quando le opere d'arte so-

⁶ P. Bourdieu, *Intervista con Philippe Petit*, «L'événement du Jeudi» (1992), pp. 114-116.

⁷ *Ibid.*

no conservate in un museo – ossia non nel luogo di produzione originale ma in uno spazio che si vorrebbe neutro, eppure tale non è – o, all'estremo, quando esse si identificano totalmente con gli oggetti reali e si confondono volutamente con essi, implicando una riconversione dello sguardo che pone l'osservatore in una prospettiva letteralmente diversa rispetto a quella che abitualmente egli assume quando si confronta con un paesaggio naturale o urbano o con un oggetto non artistico. «Equiparando i musei a monumenti cerimoniali – dice Carol Duncan – mi propongo di individuare nell'esperienza del museo una creazione monumentale a pieno titolo, un manufatto culturale che non si riduce in alcun modo a quella che siamo soliti definire 'architettura museale'»⁸. Dall'Illuminismo in poi abbiamo imparato a distinguere fra ambito religioso e laico e pensiamo alle chiese e ai templi in termini evidentemente diversi rispetto a quelli secolari come i musei, i tribunali, le università. La nostra società ritiene anche che, mentre gli spazi religiosi sono destinati alla manifestazione di credenze soggettive, quelli dei musei, dei palazzi di giustizia e delle scuole si impongano alla ragione perché fondati sull'esperienza e perché è possibile verificarne sperimentalmente l'autenticità. A causa di ciò la nostra idea del rito appare fortemente condizionata, e associata alla pratica religiosa e alla funzione simbolica. Tutto ciò sembra avere poco o nulla a che vedere con i musei ma, come ci dicono sociologi e antropologi, così non è, perché le società moderne, come ogni altro tipo di società del passato, si nutrono di miti e, pur rivendicando la loro laicità, sono in effetti intrise di eventi rituali⁹. Le nuove architetture museali dimostrano appieno questa tendenza, ossia il fatto che esse tendono sempre più a identificarsi con i luoghi secolari del culto. La contraddizione che traspare in questa accezione di museo è rafforzata anche da altri aspetti inerenti la questione. Questi aspetti riguardano il tipo di approccio che viene suggerito ai visitatori che fanno di entrare in uno spazio in cui si deve tenere un certo comportamento che sottende un altrettanto particolare apprendimento e un tipo di esperienza che si sa di dover fare. Ciò vuol dire che al di là della struttura, studiata per ottenere un certo effetto, lo spazio è di per sé già preformato culturalmente, e così pure l'atteggiamento psicologico di chi lo avvicina ed esperisce. «In tutti i siti rituali si svolgono *performance* e attività di vario

⁸ C. Duncan, *Il museo d'arte e i riti di cittadinanza*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 156-171, qui p. 159.

⁹ *Ibid.*, pp. 159-160.

genere. I visitatori possono assistere a un dramma – spesso, un sacrificio reale o simbolico – e ascoltare la recitazione di testi o un particolare genere di musica»¹⁰. Anche il museo offre riti di questo genere perfino quando mette in scena azioni o *performance*, quando ospita installazioni e quando sconfinava nella non-arte. Questo forse è l'esempio migliore per verificare come la dimensione rituale prevalga anche su quella estetica e modifichi la percezione delle cose e dello spazio.

Ma ciò è vero fino a un certo punto, come ci ha insegnato Duchamp: perché, se è legittimo asserire che il museo, includendo un certo oggetto nella sua collezione, lo emancipa a oggetto d'arte, è altrettanto vero che la ricezione estetica dello stesso è sottoposta a un collaudo che supera la scelta compiuta dalla istituzione museale, collaudo vincolato a sua volta a diverse variabili: politiche, economiche, sociali e di sistema. Fondamentalmente l'idea di museo, e da qui la sua natura rituale, è connessa con la celebrazione del genio, una nozione introdotta dall'estetica ottocentesca e sopravvissuta fino a oggi. La domanda di mostre incentrate su grandi artisti continua a essere cospicua e gli autori contemporanei, seppure apparentemente desiderosi di anonimato, tanto da scegliere frequentemente di non firmare le opere, sono come quelli del passato più e meno recente, pertanto spinti anch'essi a cercare spazi museali prestigiosi e a creare intorno a sé quell'aura che, lungi dall'essersi consumata, sembra anzi singolarmente viva e vegeta. Basti pensare a personaggi come Andy Warhol, per citare un esempio eclatante, che hanno fatto del culto della propria personalità il cavallo di battaglia per eccellenza e il mezzo più efficace per imporsi all'attenzione del pubblico e della critica.

Il vasto e variegato repertorio dell'arte contemporanea suscita molte perplessità e preoccupazioni, perché accanto a progetti artistici di qualità sono sempre più diffuse sperimentazioni che nulla o poco hanno a che fare con l'arte e che nel giro di alcuni decenni potrebbero essere dimenticate perché esteticamente irrilevanti. La contraddizione tuttavia permane, perché se un oggetto viene musealizzato assurge comunque, benché anche solo temporaneamente, a oggetto d'arte, salvo poi essere, come talora accade, abbandonato in un deposito e obliato. L'idea della genialità, stravaganza e personalità che sembrava uscita dalla porta rientra dal-

¹⁰ *Ibid.*, p. 161.

la finestra, anche in virtù della forza dei media e della esplosione della comunicazione globale.

Va ribadito che alla trasformazione del concetto di arte e di museo ha contribuito in modo sostanziale il rinnovamento dell'architettura museale della seconda metà del XX secolo, prodotto a sua volta dai grandi mutamenti introdotti dalla rivoluzione impressionista. Queste trasformazioni hanno condotto a una rivalità senza precedenti fra architetti e artisti, ponendo le premesse allo sconfinamento di una categoria nell'altra e anche alla lotta per la rispettiva supremazia. Quello che è accaduto nei nuovi musei, ma anche in quelli più tradizionali, imperniati originariamente intorno alle grandi narrazioni della civiltà occidentale, è uno sconvolgimento radicale dell'assetto e del criterio intorno al quale l'arte si era andata formando ed era stata quindi recepita dal pubblico. Quello che si è delineato è un nuovo paesaggio del museo che si inserisce nel *continuum* urbano o che, quando se ne distanzia, ha come obiettivo primario quello di porsi come pietra miliare, *landmark* territoriale la cui finalità è quella di mettere in scena se stesso sostituendosi alle opere che dovrebbe esporre e valorizzare, deviando dal compito specifico dell'architettura per rivendicare un ruolo non più funzionale ma prioritariamente simbolico ed estetico¹¹. Questo fenomeno non ha riguardato solo i nuovi musei bensì i musei storici, come il Museum of Fine Arts di Boston, tanto per fare un esempio¹². Attraverso l'aggiunta dell'ala orientale è stato ripensato l'intero assetto museale che ha portato a una nuova e diversa organizzazione e suddivisione degli spazi interni con il conseguente spostamento di interi nuclei di opere, cosa che ha sostanzialmente modificato la percezione del visitatore. Le sale d'ingresso, non più occupate dall'arte greca e romana, ospitano attualmente una serie di opere moderne, tre ristoranti, uno spazio per le mostre temporanee e un *bookshop* per libri e *merchandising*. Chi vi entra può fare diverse cose anche senza visitare minimamente le sale con l'esposizione d'arte classica. Nei nuovi musei questa situazione è ancora più esacerbata, perché in molti casi essi esibiscono unicamente se stessi e solo secondariamente le opere conservate. Lo scopo primario è quello di connotare il paesaggio urbano, un po' come il faro su un'isola o il castello medievale, ovvero il palazzo del signore rinascimentale e la chiesa del villaggio attorno a cui la comunità si stringe. Si va al museo anche solo per

¹¹ Cfr. I. Pezzini, *I nuovi musei*, Roma - Bari, Laterza, 2011, pp. 3-26.

¹² Cfr. D. Carol, *op. cit.*, p. 169.

fare *shopping*, per pranzare nel ristorante o partecipare a un evento e ammirare la stravaganza e la maestosità dello spazio concepito per restare vuoto ed essere apprezzato in sé piuttosto che per esibire le opere, la cui collocazione appare in molti casi percettivamente inadeguata. Non sempre però questo è vero, come potrebbe facilmente smentire il visitatore del Guggenheim di Bilbao che si limitasse ad apprezzare la grande sala dove la famosa scultura *Snake* di Richard Serra, collocata al centro, domina lo spazio. Le proporzioni delle opere contemporanee si ingigantiscono e mirano a sbalordire con la loro imponenza e il sovradimensionamento. Il rapporto fra spazio e opere è diventato, come si vede, quanto mai determinante, e sembra quasi impossibile pensare a un'opera d'arte fuori dal contesto architettonico. Nel passato le opere d'arte venivano ordinate dal clero e dalla nobiltà per decorare i palazzi, le residenze o i castelli e per celebrare eventi religiosi. Oggi questo tipo di committenza non esiste più, e il vincolo opera-spazio è stato sostituito da una sostanziale e sempre più ricercata continuità fra opera e museo. Ciò ha implicato il superamento di quella che, fra otto e novecento, era stata la tendenza dominante per cui le opere venivano presentate nel museo una accanto all'altra o anche una sopra all'altra. Applicando il criterio della suddivisione per scuole e assecondando un andamento geografico e cronologico, il Louvre si basò su precedenti realizzazioni di musei tedeschi. Un effetto paradigmatico del collegamento fra opera e museo è sottolineato dallo scorniciamento del dipinto e dalla tendenza della scultura contemporanea a eliminare piedistalli e basamenti, collocando le opere a terra. Questi due fattori diventano decisivi perché non fanno che sottolineare ed enfatizzare la continuità spazio-oggetto più che a spezzarla come era d'uso fino ai primi decenni dello scorso secolo.

Un altro fattore decisivo è lo spostamento di interesse dell'artista e anche dell'istituzione museale sulla 'ricezione' del visitatore. Anche lo spettatore svolge un ruolo chiave, perché è lui che interpreta e rende viva l'opera, non solo attraverso la visione ma anche attraverso il comportamento. L'idea dell'esperienza estetica dell'arte, che il pensiero heideggeriano aveva introdotto, è stata ulteriormente approfondita dall'ermeneutica gadameriana, ponendo così l'accento sulla partecipazione attiva dell'osservatore. La teoria della ricezione estetica dell'arte ha enfatizzato e chiarito i termini dell'esperienza che il lettore di un testo o l'osservatore di un'opera d'arte fa quando incontra l'oggetto artistico. Egli è chia-

mato non solo a interpretare, ma a vivere l'opera, dacché essa si presenta in ogni momento e a ogni nuovo incontro ricca di stimoli e aperta a molteplici significazioni. La comprensione passa attraverso i sensi, primariamente il vedere, e non è solo qualcosa che si deve capire, quanto piuttosto qualcosa che si deve sentire, percepire oppure 'fare', come mostrano molte azioni, *performance*, *happening*, in cui il ruolo del pubblico è imprescindibile per l'attuarsi del senso dell'opera. Gli steccati fra le arti e le categorie cadono, così come gli usi degli oggetti artistici che, con la nascita del design, il diffondersi e perfezionarsi del mezzo fotografico e l'uso dei nuovi media, ci rendono tutti potenzialmente artisti – tanto come produttori quanto come ricettori.

Per concludere, dobbiamo però ricordare, a onore del vero, che non mancano situazioni in cui il connubio spazio-opera risulta vincente ed equilibrato, come nel caso delle case-museo, che si tratti di dimore storiche o di abitazioni contemporanee. Un esempio interessante è rappresentato proprio dalla casa-museo Hendrick Andersen, che fa parte dei musei afferenti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nella maggioranza dei casi le mostre ospitate in questo museo sono state caratterizzate da progetti realizzati *ad hoc* e connessi con la storia e la vocazione dell'artista che vi ha abitato: con l'utopia e la megalomania del proprietario (un artista norvegese, poi trasferitosi in America e successivamente in Italia, che vi dimorò fino alla morte). Partendo dall'analisi di questo spazio, così fortemente connotato, le artiste che vi hanno esposto in occasione di una recente mostra intitolata *Intersezioni* hanno creato alcune delle opere ispirandosi alle suggestioni e preferenze di Andersen. Leggendo gli scritti e osservando le sue monumentali sculture, visibili al pianterreno dell'edificio, Claudia Peill e Kaisu Koivisto hanno dato vita a un nuovo paesaggio nel museo, attraversandolo come faceva il *Wanderer* di goethiana memoria. Le artiste hanno potuto fondere, interrogando lo spazio già vissuto da Andersen, l'orizzonte passato con quello attuale, immettendovi nuovi significati. I piani si mescolano e le opere interagiscono, ognuna a suo modo, nella consonanza e nella dissonanza, contribuendo a creare quella *Stimmung* e quella messa in scena, per usare la felice espressione coniata da Gernot Böhme, che permette al riguardante di comprendere il passato alla luce del presente. Nonostante la sua denuncia della insufficienza o carenza dell'approccio ermeneutico e semiotico relativamente alla questione delle immagini, che per essere bene intese avrebbero bisogno di essere

vissute 'attivamente', come sottolinea Böhme, l'interpretazione dell'estetica delle atmosfere non sembra davvero efficace quando si tratta di penetrare l'immagine in quanto fenomeno specifico e storicamente definito. Non è infatti chiaro in che termini sia possibile parlare di 'differenza iconica', ovvero dello specifico potere e valore delle immagini e della loro pregnanza se, come sembrano suggerire gli atmosferologi, queste si riducono in fondo a mere apparenze¹³. Mentre l'estetica delle atmosfere si presta molto bene ad analizzare la natura dei contesti architettonici, museali e non, le scenografie, la pubblicità e le altre forme di comunicazione, l'approccio atmosferologico pare sfuggente e non facilmente applicabile all'analisi dell'opera d'arte al fine di chiarirne senso e funzionamento. Comunque, crediamo che la riflessione sulle atmosfere sia estremamente utile per operare nella giusta direzione quando si debbano allestire spazi espositivi e dare vita a eventi e spettacoli in cui la componente scenografica diventa essenziale. L'accento sulla dimensione corporea resta un dato significativo, e sarebbe auspicabile farvi leva nei casi in cui l'arte mette in campo azioni che coinvolgono in maniera massiccia il pubblico. È pur vero che queste manifestazioni, peraltro sempre più frequenti nell'arte contemporanea, in cui la transitorietà e l'effimero prendono il sopravvento, tendono a sconfinare dal campo riservato all'estetica a quello del mondo della vita. Il divario o addirittura l'azzeramento fra esperienza dell'arte e vita quotidiana potrebbe comportare una maggiore possibilità di indagine dal punto di vista delle atmosfere, ma il prezzo da pagare sarebbe alquanto oneroso.

¹³ G. Böhme, *op. cit.*, p. 23.