

Il Museo della Centrale Montemartini a Roma.
Un'analisi semiotica
Manar Hammad

Osservazioni preliminari

Il Museo della Centrale Montemartini¹ si distingue per il tratto atipico di presentare delle opere antiche in un contesto industriale. Aperto di recente, inizialmente è stato pensato come luogo di collocazione temporanea per le opere rimosse dai Musei Capitolini durante i lavori di sistemazione del Palazzo Caffarelli e del giardino che lo separa dal Palazzo dei Conservatori. In occasione di questo spostamento provvisorio, i responsabili del museo si sono proposti di testare e di mettere a punto alcune idee museografiche nuove, da trasporre nel sito capitolino al momento del ritorno delle opere.

Avendo come obiettivo la descrizione del senso e delle sue articolazioni, in questa occasione il metodo semiotico si deve confrontare con un corpus complesso, iscritto nel mondo naturale. Gli oggetti del museo sono integrati all'architettura, ognuno di essi è identificato da un'etichetta o un piccolo pannello: il linguaggio verbale completa il livello non-verbale. Una guida (Bertoletti, Cima, Talamo, a cura, 1999) di 118 pagine fornisce ulteriori informazioni molto utili per la comprensione dei luoghi e delle opere. In un simile ambiente sincretico, eterogeneo dal punto di vista delle discipline tradizionali (vi si trovano architettura, macchine, sculture, linguaggio e visitatori), sarebbe vano pretendere di effettuare un'analisi basata sulla separazione delle diverse componenti materiali. Malgrado la loro apparente eterogeneità, queste espressioni concorrono a formulare un messaggio comune,

la cui unità si costituisce a livello di senso. Concentreremo il nostro interesse su quest'ultimo, su come può essere letto a partire dalla sua espressione sincretica.

1. Il museo come unità dotata di senso

Prima di cominciare l'analisi, qualche osservazione di carattere metodologico. Per la terminologia semiotica, il lettore potrà consultare le pubblicazioni della Scuola di Parigi (Collins, Perron, a cura, 1989), in particolare il *Dizionario* di Greimas e Courtés (Greimas, Courtés 1979).

1.1. Museo/Oggetti

Un insieme di oggetti non costituisce un museo. L'asserzione può sembrare banale, ma è essenziale se si vuole evitare l'errore di ridurre l'analisi di un museo a quella degli oggetti che esso riunisce. In questo caso si sposterebbe il centro d'interesse e si avrebbe una serie di studi, ognuno dedicato a una particolare opera. Il che sarebbe legittimo se il progetto fosse di fare un'analisi iscritta nel quadro della storia dell'arte. Ma non è il nostro caso. Resta dunque da definire quel che rende tale il museo e lo differenzia dalla collezione di oggetti che contiene.

Il museo in questione non contiene celebri capolavori che meritano un viaggio (come gli Uffizi di Firenze). Raccoglie opere anonime, ritrovate in modo casuale, durante scavi non effettuati allo scopo di dissotterrare degli oggetti. Il museo si propone di trasformarli in qualche cosa d'altro: ne fa i rappresentanti di una cultura, di una storia, di una città. Gli oggetti non sono più guardati soltanto per loro stessi, ma sono anche diventati portatori di un senso che si aggiunge al loro primo senso.

Gli oggetti della Centrale Montemartini non sono stati selezionati in base a criteri stilistici. Il catalogo dice che sono stati scelti in base alle condizioni del loro ritrovamento archeologico, cioè delle circostanze spaziali e temporali della loro scoperta. Avremo occasione di ritornarvi: per il mo-

mento ci basta trarne una conseguenza di carattere semiotico: la scelta degli oggetti presuppone un sistema di valori e testimonia l'attività di un soggetto (collettivo) che resta in secondo piano. Nella misura in cui il museo trasmette un messaggio, può essere considerato come un discorso enunciato. Di conseguenza, il soggetto che seleziona gli oggetti e allestisce il museo è un soggetto enunciatore che pone il/i visitatore/i in posizione di soggetto enunciatario.

1.2. La regia spaziale degli oggetti

1.2.1. Là dove non c'è museo

Immaginiamo di prendere le sculture della Centrale Montemartini e di disporle sul pavimento di un hangar vuoto. Se esse fossero ammassate in modo casuale indifferente alle loro forme, avremmo un mucchio di materiale disposto alla rinfusa. Probabilmente le sculture antiche recuperate dai fornaciai medievali sono state ritrovate proprio in questo modo, prima di essere trasformate in calce, che dal marmo si ottiene di eccellente qualità. In un ammasso del genere non riconosceremmo un museo, ma una riserva di materia prima.

Non ci sarebbe museo nemmeno se le opere fossero metodicamente allineate fianco a fianco, lungo i muri dell'hangar e parallelamente a essi, a formare delle corsie regolari. Qui riconosceremmo un deposito di riserva, con il compito di conservare e classificare gli oggetti: vi sarebbero valorizzati per un motivo diverso dalla loro materia prima, e si potrebbero identificare, reperire, ritrovare.

Riconosciamo un museo solo dove le opere sono offerte al nostro apprezzamento in un certo modo. Si tratta di una condizione minima: necessaria e non sufficiente. Essa indica la necessità del visitatore in ogni museo. Da un punto di vista semiotico, ci impone di prendere in considerazione la dimensione enunciazionale del discorso museale.

In un museo d'arte o di archeologia, la relazione che è presupposta tra il visitatore e le opere è quella dello sguardo: colui che guarda deve poter apprezzare ciò che è guardato in determinate "buone" condizioni, che variano nello spazio (da un

museo all'altro) e nel tempo (le esigenze del nostro sguardo sono soggette a evoluzione). Prima di considerare la Centrale Montemartini come un enunciato inserito nel discorso museale, ci proponiamo di esaminare le modalità di realizzazione di questa opera eminentemente enunciazionale, poiché le articolazioni dell'enunciazione surdeterminano l'enunciato.

1.2.2. *La relazione fondamentale del museo: guardante/guardato*

Tesa fra i poli di colui che guarda e di ciò che è guardato, la relazione li orienta: l'uno è diretto verso l'altro. Dato che colui che guarda è attivo e mobile, e che l'oggetto guardato è passivo e immobile, la relazione di "faccia a faccia" non è simmetrica.

Lo stesso visitatore è un'entità orientata, determinata dalla sua morfologia (in piedi su un pavimento), dalla sua mobilità (la direzione prospettiva è preferenziale) e dal suo sguardo (prospettico). È facile constatare che la maggior parte degli oggetti proposti allo sguardo alla Montemartini sono orientati in questo modo. Essendone esclusa la mobilità, gli oggetti sono orientati in direzione verticale (hanno un alto e un basso) e in direzione orizzontale (hanno un davanti e un dietro). Nessun oggetto può essere capovolto. A qualche oggetto esposto si può girare attorno: non ha un verso nettamente privilegiato, come gli altri. Ne trarremo due conclusioni:

- La relazione dello sguardo proietta sugli oggetti guardati un carattere antropomorfo, quello dell'orientamento. La natura non è orientata: è l'uomo che proietta su di essa delle qualità tratte dalla propria dissimmetria corporea e dal suo stare in piedi (Hammad 1985; 2003b). Testimone di un *dé-brayage* del soggetto che guarda, l'orientamento, troppo spesso considerato una qualità dell'oggetto, attesta l'esigenza di una relazione di enunciazione che iscrive l'oggetto in una relazione tesa tra un enunciatore e un enunciatario.

- Gli allestimenti museali dell'oggetto sono riconducibili a un trattamento materiale del retro degli oggetti esposti

(verso il basso: zoccolo; verso dietro: fondo) e del davanti (spazi di circolazione, illuminazione). Esamineremo ora questi diversi allestimenti realizzati alla Montemartini.

1.2.3. Modellare materialmente la relazione fondamentale L'appoggio verticale. Tutte le sculture antiche esposte sono collocate su un supporto che forma uno zoccolo, cioè un volume interposto fra l'oggetto e il suolo sul quale si sposta il visitatore. Anche l'immenso mosaico della caccia è posto su un parquet in legno. Salvo rare eccezioni (una piattaforma, qualche blocco di marmo, una base di macchina in ghisa), le basi di questo museo sono molto neutre, adottano la forma di un parallelepipedo in legno, dipinto di un colore uniforme. Quando il peso delle opere lo esige un'armatura in tubi metallici ne rinforza il volume. Invisibile nella maggioranza dei casi, in qualche caso l'armatura è a vista. Poco elaborati e poco costosi, questi zoccoli sono indici di un lavoro in economia, per un allestimento pensato come temporaneo.

Nella logica dello sguardo, la prima finalità di uno zoccolo è di mettere l'oggetto guardato a una buona altezza. Il che si traduce, in termini semiotici, in un investimento modale: permettendo di *vedere bene*, lo zoccolo è investito della modalità del *potere*. La visita del museo fa constatare che questa altezza va bene solo per un visitatore adulto medio: il suo viso si ritrova quasi di fronte alle teste esposte (ci sono molte teste separate dai loro corpi), a un'altezza leggermente superiore, il che gli evita dei movimenti inutili mentre guarda. I bambini sono invece sfavoriti: dunque il visitatore presupposto dal museo è un adulto.

Le grandi sculture sono su zoccoli più bassi, la loro testa si ritrova più in alto di quella del visitatore, anche se l'arretramento permette di guardarle in modo confortevole. In questo caso nell'assunzione spaziale dell'oggetto è messa a frutto anche la distanza orizzontale.

Ma il ruolo degli zoccoli non si riduce al solo investimento modale nella relazione con un visitatore che guarda. Nelle nostre culture, sono investiti anche di un altro valore

semantico: la messa in valore. A partire dall'età del bronzo, le culture urbane hanno l'abitudine di porre in alto gli oggetti che vogliono valorizzare: per questo le offerte destinate alle divinità erano poste su altari o su vassoi votivi. In questo modo erano più vicine ai loro destinatari, le divinità, che erano poste su altre piattaforme ancora più alte. Quando ce n'erano molte in compresenza, le più importanti erano più in alto. *Differenziare l'altezza* equivaleva allora a *differenziare il valore* delle entità, che dalla differente altezza dal suolo acqui-



Fig. 1. Tronco in appoggio verticale su un basamento e in appoggio retrospettivo contro un motore.

sivano una diversa importanza, cioè una differenza di valore astratto. Lo zoccolo appare quindi come un operatore semiotico che sovradetermina il valore di ciò che porta, investendovi un valore descrittivo. Da un punto di vista oggettivante, questo valore si iscrive sulla scala dell'importanza. Ma, dal punto di vista degli atti linguistici, si tratterebbe piuttosto di una scala degli onori: si rende onore all'oggetto per il fatto stesso di sopraelevarlo su uno zoccolo.

In altri termini, gli zoccoli servono non solo a dare una forma modale alla relazione oggetto-visitatore, ma differenziano, tramite un valore descrittivo posto sulla scala degli onori, gli oggetti offerti allo sguardo.

L'appoggio retrospettivo. Guardato da davanti, l'oggetto museale appoggia il suo retro contro il fondo dal quale si distacca. In certi casi, questo sfondo è costituito da un pannello neutro coperto di colore. In altri casi, sempre all'interno della Montemartini, si tratta di una delle macchine produttrici di energia. Sono rari i casi in cui l'oggetto è lontano da qualsiasi sfondo: si tratta delle sculture di più potente qualità plastica.

Da questo inventario si può concludere che l'oggetto museale è concepito come una forma che si distacca contro uno sfondo, e quindi l'opposizione identificabile con il piano dell'espressione è carica di senso: la forma è più importante dello sfondo.

- Nel primo caso, che rappresenta il trattamento museale ordinario, la forma è modellata mentre il fondo è uniforme e neutro. La forma modellata si vede meglio così: l'opposizione descrittiva si trasforma in opposizione modale.

- Il secondo caso è meno abituale: le macchine presentano le loro forme e il loro modellato. Ma sono forme semplici: piani, cilindri, linee diritte e cerchi. I colori scuri di queste forme sono anch'essi semplici, marcati con forte intensità e senza variazioni (ci sono solo tinte piatte, come per i fondi neutri). Il contrasto figura/sfondo resta forte e si ripete il meccanismo semiotico identificato nel primo caso.

- Il terzo caso toglie lo sfondo (termine marcato) e lascia l'oggetto in apparenza senza nessuna opposizione. Questo

termine zero dell'opposizione binaria diminuisce il valore contrastivo. Ma tutti gli oggetti trattati in questo modo hanno una tale ricchezza formale da superare l'handicap e stagliarsi senza problemi nel vuoto.

L'appoggio laterale. Alcuni oggetti sono esposti tra due supporti verticali che li separano lateralmente dai loro vicini. La successione dei supporti verticali intercalati e la trabeazione orizzontale che li sovrasta ricordano i portici dell'antichità² e la disposizione delle sculture tra le colonne dei portici. Posta su uno zoccolo, la scultura si trova così inquadrata in una nicchia costituita da due colonne, la trave in alto, e il suolo. Inquadrata: è circondata da elementi architettonici che giocano nei suoi confronti il ruolo della cornice rispetto a un dipinto. Per questo, il riquadro ha il valore di una marca enunciativa.

Questo risultato evidenzia due fatti semiotici:

- Tutte le separazioni verticali tra le opere esposte sono marche enunciative attribuibili all'enunciatore museo.



Fig. 2. Sculture su basamenti sotto un portico allineate fra sostegni laterali.

- Il procedimento attribuisce così a ogni opera una porzione di spazio distaccata dallo spazio globale del museo e collegata a essa. Questo procedimento segna una concezione relativamente moderna di museografia, apparsa in Francia all'inizio del XX secolo, in contrasto con la vecchia abitudine dei collezionisti di porre le opere le une contro le altre (come si può ancora vedere nel Palazzo Nuovo dei Musei Capitolini, il cui allestimento è del XVIII secolo). La nuova maniera è stata verbalizzata, dagli artisti che l'hanno utilizzata, con l'espressione "lasciar respirare le opere". Il termine "respirare" è ripreso dai conservatori nel catalogo della Centrale (Bertoletti, Cima, Talamo, a cura, 1999, p. 31), con la stessa implicita antropomorfizzazione degli oggetti.

In termini semiotici, l'inquadramento degli oggetti esposti delimita un *qui* dell'opera opponibile all'*altrove* del resto del museo, ponendo la stessa opera come un soggetto delegato dall'enunciatore nell'enunciato. In questo modo si esplicita il valore enunciazionale dell'opposizione forma/fondo, che non faceva che delimitare la porzione di spazio occupata dal "soggetto" opera d'arte, considerata come enunciato da comprendere. Il carattere antropomorfo del processo semiotico è molto chiaro.

1.2.4. *La distribuzione degli oggetti nello spazio*

Nel museo, l'oggetto esposto non si oppone soltanto a degli elementi di allestimento messi in opera per servirlo o per valorizzarlo. Si oppone ad altri oggetti, con i quali può avere diverse relazioni semantiche. In una fila di oggetti, come quella delle teste di marmo nella Sala Macchine, le opere si succedono una in prossimità dell'altra. Se fossero troppo ravvicinate tra loro, la loro prossimità disturberebbe il visitatore, l'una sarebbe un rumore per il segnale dell'altra. Nel linguaggio artistico, si dice che l'una disturba l'altra (o le impedisce di respirare). In entrambe le formulazioni, l'opera è soggetto d'azione, differisce solo la metafora della sua azione. In termini semiotici, l'opera è considerata come un soggetto d'azione debraiato rispetto al soggetto di enunciazione.

Questo reciproco disturbo potenziale fa sì che si collochino le opere lontane le une dalle altre, a meno che non si voglia evidenziare una relazione speciale fra di loro, significare che fanno parte di un gruppo, che provengono da uno stesso luogo o che partecipano a una stessa azione. In altri termini, la lontananza orizzontale tra le opere serve a segnalare la loro reciproca indipendenza semantica. Il loro ravvicinamento indica la loro appartenenza a un insieme significante. In questo modo *si proiettano sull'universo degli oggetti museali le relazioni prossemiche* (Hall 1959; 1966; Watson 1970) che secondo l'antropologia reggono i rapporti spaziali tra i soggetti umani. Il carattere antropomorfo del procedimento è evidente.

A titolo di esempio, gli sguardi divergenti delle teste e dei busti disposti attorno ai grandi motori diesel della Sala Macchine esprimono la relativa indipendenza di queste opere, malgrado la loro somiglianza formale. La loro espressione frammentaria di parti staccate da corpi scomparsi ne giustifica la presentazione di gruppo su zoccoli simili intorno alla stessa massa meccanica. Ma i loro "sguardi" paralleli o divergenti esprimono la loro indifferenza reciproca: i loro enunciati "propri" non hanno molto in comune.

Un altro esempio: sulla grande piattaforma innalzata sotto il ponte girevole della Sala Macchine, davanti a un pannello triangolare che riproduce le forme del frontone del tempio di Apollo *Medicus* (situato dietro il teatro di Marcello), uno stesso zoccolo allungato porta un gruppo di marmi greci identificato come una *Amazzonomachia* della metà del V secolo a.C. Caio Sosio avrebbe riportato questo gruppo da Eubea, dove ornava il frontone di un tempio dedicato a Apollo *Daphnephoros*. La disposizione delle sculture tenta di restituire le loro posizioni originarie basandosi su delle azioni reinserite in un ciclo mitico e tenendo conto delle rappresentazioni dell'epoca. Qui la museografia asserisce i legami formali e semantici tra i pezzi esposti. Il senso di ogni scultura ne viene a essere profondamente modificato, dato che se le statue fossero disperse si sarebbero guardate in modo ben diverso: l'enunciazione sovradetermina l'enunciato.

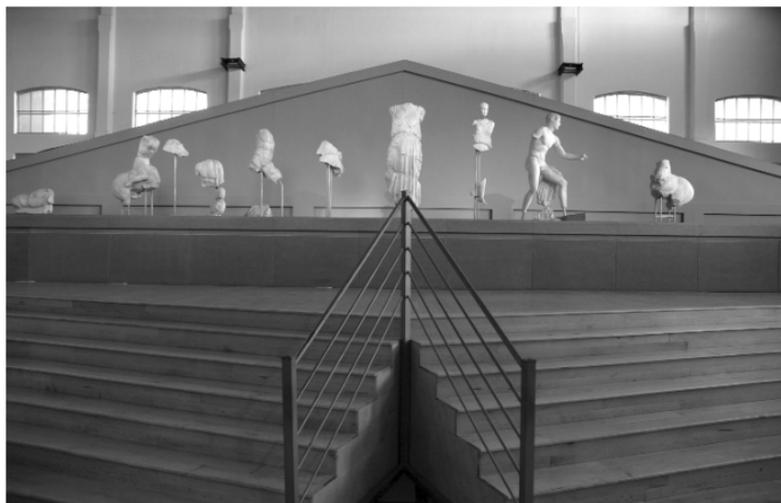


Fig. 3. Basamento su piattaforma, che riunisce nove sculture per formare una Amazzonomachia.

Questi esempi mostrano chiaramente che gli oggetti esposti, considerati in rapporto al loro intorno immediato, sono interpretabili come altrettanti elementi enunciativi assunti da un meta-enunciato, quello del museo che li organizza come parte di un discorso inglobante.

1.2.5. *La messa in luce*

Nell'inventario dei procedimenti di disposizione degli oggetti, abbiamo considerato solo le loro relazioni di appoggio verticale, retrospettivo e laterale. Resta da esaminare quel che accade *davanti* agli oggetti.

Perché la relazione guardante/guardato possa realizzarsi, bisogna che ci sia luce. La luce è quindi portatrice, globalmente, della modalità del potere che regge l'atto di guardare. Basterebbe, per vedere, che ci fosse della luce e la condizione minima è assicurata dall'illuminazione zenitale dei musei del XIX secolo, o dai neon dei musei del dopoguerra. Ma un'illuminazione uniforme e diffusa tende a produrre un effetto di appiattimento dei rilievi e a cancellare la percezione

del modellato. Questi elementi sono percepiti meglio in presenza di ombre indotte e ombre proprie, di contrasti interni all'oggetto stesso. Produrre delle ombre di questo tipo impone l'utilizzo di fonti di illuminazione direzionale, portatrici della modalità adeguata alla visione del rilievo.

Oltre a fonti di illuminazione direzionale, la Centrale Montemartini mette in opera degli altri procedimenti, che vanno dall'oscuramento parziale della luce naturale (tende della Sala Macchine e della Sala Caldaie) fino al suo oscuramento totale al piano terra, in cui l'unica illuminazione è artificiale. Non c'è illuminazione ambientale: tutte le luci sono dirette sulle opere. Al primo piano, la luce del giorno entra da immense vetrate, mentre quella artificiale è orientata verso le opere. Il che ci porta a opporre l'uno all'altro questi due modi di operare.

In tutti i casi in cui c'è illuminazione, è la *faccia* dell'oggetto considerato a essere illuminata, mentre il retro è lasciato nell'ombra. Solo quando si può girare attorno all'oggetto sono illuminati tutti i suoi lati. Questa pratica sembrerebbe insistere in modo ridondante sul riconoscimento di un davanti degli oggetti, già manifestato dalla disposizione delle opere rispetto al loro appoggio. Ma c'è di più. Essa manifesta, attraverso l'oscurità in cui mantiene alcune parti, che queste ultime non sono da vedere, o che sono meno importanti. In altri termini, l'illuminazione opera una selezione e determina, *nell'opera stessa*, una parte che sarebbe più una *forma* rispetto alla quale il resto apparirebbe come uno *sfondo*. Questa operazione non serve soltanto a separare l'oggetto dal suo ambiente, ma riporta la selezione in seno al discorso stesso dell'opera. Funziona come un *operatore deittico* indicante quel che conviene guardare. Di conseguenza, l'illuminazione appare chiaramente come procedimento di enunciazione teso tra l'enunciatore e l'enunciario e *mostrante* l'oggetto dello sguardo.

Correlativamente, quando certe opere sono illuminate meglio di altre, ci sono segnalate come più importanti. Così, il discorso museale differenzia le opere e stabilisce una gerarchia fra di loro. Quando la logica dell'illuminazione selettiva e direttiva è portata fino in fondo, l'illuminazione non

direzionale appare come un elemento di disturbo. Il che porta ad attenuare la luce naturale con tende che ne diminuiscono l'intensità, o a oscurarla totalmente.

1.2.6. La circolazione tra gli oggetti

Davanti agli oggetti è necessario lasciare uno spazio al visitatore presupposto, in funzione del quale è allestito tutto il dispositivo che stiamo descrivendo. Bisognerebbe parlare dei visitatori al plurale, del loro numero potenziale, delle loro differenze di comportamento e di spostamento. Ma questo ci porterebbe in una direzione che non vogliamo sviluppare in questa sede. Non che la cosa sia priva di interesse³, ma questo studio si orienta sulla relazione tra il museo e il suo enunciatore piuttosto che sulla sua relazione con l'enunciataro.

2. Il Museo della Centrale Montemartini

L'impianto e i volumi degli edifici della Centrale Montemartini sono stati determinati da imperativi industriali anteriori a ogni preoccupazione museale. Il luogo possiede dei vantaggi tecnico-economici legati alla vicinanza al fiume (trasporti fluviali, riserve di acqua). L'architettura degli edifici manifesta comunque un innegabile intento monumentale: pur non visibile dalla strada, la facciata è stata disegnata con cura (cfr. foto a p. 138). Una scala esterna a doppia rampa conduce verso l'equivalente di un piano nobile, come in certi palazzi residenziali.

All'interno gli spazi sono ampi e molto luminosi, e offrono delle grandi superfici libere sotto un soffitto tripartito che ricorda, per la sua struttura, quello di alcuni edifici religiosi.

Gli elementi di cemento armato sono disegnati con cura, e l'edificio è firmato dall'impresa costruttrice. L'edificio era dunque valorizzato fin dalla sua concezione: è un monumento dell'industria. È a questo titolo che è stato restaurato e trasformato in museo industriale, prima del progetto di trasferirvi un insieme di sculture provenienti dai Musei Capitolini, il cui messaggio è quindi del tutto indipendente dal

contenitore. Al momento dell'installazione di una collezione di sculture in questi luoghi, un nuovo discorso viene a sovrapporsi a quello antico. Considerando la varietà e il numero degli edifici antichi occupati da musei, non ci sarebbe nulla di straordinario, se non che le macchine del museo industriale sono state lasciate al loro posto e le sculture antiche sono state disposte tutt'intorno a loro, sovrapponendo una collezione a un'altra e ponendo un discorso accanto all'altro. In termini quantitativi ci sono molte più sculture che macchine. In termini qualitativi la comunicazione che riguarda il museo, rispetto alla collezione di sculture, è realizzata dai Musei Capitolini. Ne deriva che il visitatore della Centrale Montemartini si avvicina più per uno dei due discorsi che per l'altro, e si può dire che il discorso del museo archeologico domina quello del museo industriale.

Dunque ci avvicineremo a questi luoghi nell'ottica di un visitatore interessato all'antichità.

2.1. Dal museo-volume al museo sequenza

2.1.1. Il percorso del soggetto visitatore

Se non è architetto, il visitatore di un museo si interessa di rado all'edificio che lo ospita. La disposizione dei luoghi gli sfugge, poiché il suo interesse si concentra sugli oggetti esposti. Egli esamina gli oggetti uno dopo l'altro, ogni visita si realizza come una sequenza lineare che si snoda fra l'ingresso e l'uscita. Secondo la disposizione dei luoghi e il numero degli oggetti esposti, ci sono effettivamente molti percorsi possibili che mettono in sequenza gli oggetti. Tuttavia gli allestimenti lasciano più o meno libertà al visitatore: se la sequenza della visita non è interamente determinata, essa è largamente condizionata dalla successione delle sale e dal loro ordine interno⁴.

L'organizzazione tradizionale dello spazio architettonico riposa sulla sua divisione in volumi comunicanti. Senza cercare le ragioni topologiche, culturali o tecniche che determinano questa prassi, ai fini di questa analisi ci basterà notare che la visita della Centrale Montemartini è determinata dalla possibile connessione delle sue sale.

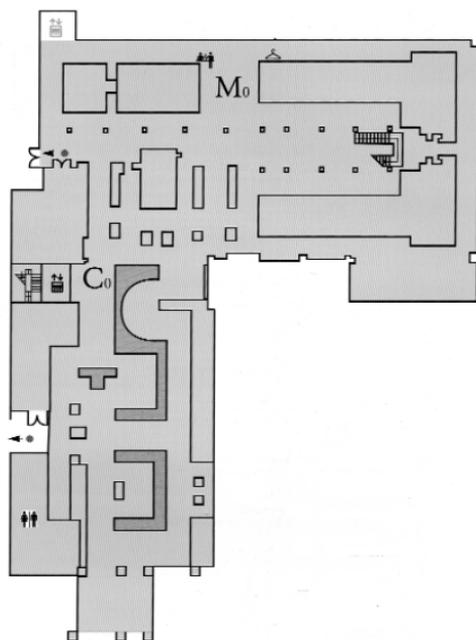


Fig. 4. Piano terreno Sale M0 e C0.

Tre costrizioni di base condizionano le connessioni potenziali: la centrale si iscrive in due corpi di edificio uniti (li chiameremo M e C), ogni corpo è a due livelli (che chiameremo 0 e 1), l'accesso del pubblico è riservato a un solo lato dell'edificio M per delle ragioni di sicurezza.

La restrizione all'accesso fa sì che il corpo dell'edificio M sia privilegiato rispetto all'altro e diminuisca il numero delle possibilità combinatorie. L'esistenza di una scala esterna, dall'aspetto prestigioso, offrirebbe una possibilità di accesso diretto al piano M1 in più rispetto all'accesso al piano terra M0, ma questa possibilità è stata esclusa per motivi di sicurezza. Una volta entrato, il visitatore è indirizzato dai guardiani verso la sala C0 in cui un percorso lineare a U lo riporta al punto di partenza. Dalla sala M0, una scala lo conduce verso la sala M1, in cui è permessa una certa libertà di percorso. Una

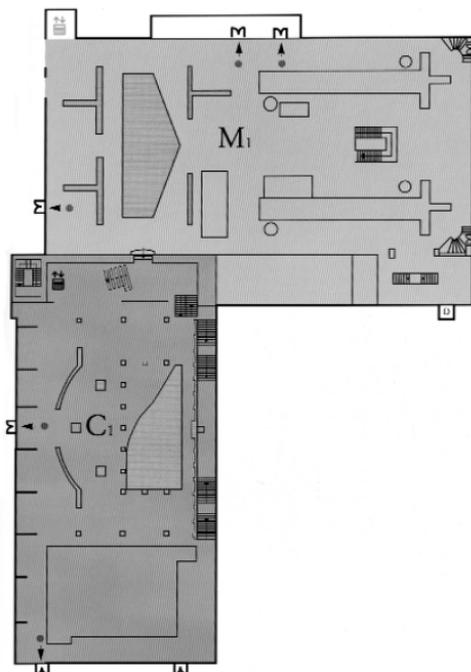


Fig. 5. Primo piano Sale M1 e C1.

porta unica mette in comunicazione la sala M1 con la sala C1, in cui il percorso è relativamente libero. Per uscire bisogna ripassare per M1 e per M0.

Riassumendo, la sequenza di visita è organizzata in questo modo: M0, C0, M0, M1, C1, M1, M0.

Essa si effettua globalmente in forma circolare, cominciando e terminando in M0. A una scala più piccola, si possono riconoscere due cerchi parziali in questo percorso: M0, C0, M0 fa visitare una sala del piano terra; M0, M1, C1, M1, M0 fa visitare le sale del livello superiore. A una scala ancora più piccola la visita della sala C1 si effettua anch'essa in forma circolare, poiché l'entrata e l'uscita avvengono entrambe dall'accesso M1.

Il percorso circolare non ha niente di straordinario, dato che si presenta in tutti i luoghi dotati di un'unica apertura che

fa da entrata e uscita, configurazione dominante nell'architettura delle nostre culture. Essa raduce l'importanza delle condizioni legate alla sicurezza e all'accesso condizionato (Hamad 1989): i muri impediscono materialmente il passaggio, una porta unica semplifica il controllo dell'accesso.

Negli spazi allestiti tra i muri, il movimento dei visitatori resta relativamente condizionato dalla disposizione degli oggetti museali e dai dispositivi della loro regia spaziale. La visita si svolge dunque come una sequenza combinata di forme obbligate e di forme libere. Se non si può dire niente di preciso sulla grande varietà delle forme libere, è possibile indagare il senso delle forme obbligate.

2.1.2. Effetti di senso risultanti dalla messa in sequenza

La nostra descrizione del percorso si è basata sui soli criteri architettonici (corpo architettonico, piano, accesso). Se si tiene conto delle qualità interne, si fanno emergere delle caratteristiche percettive che si proiettano a livello del senso.

La prima sensazione che si impone al visitatore è che il piano terra è buio mentre il primo piano è illuminato. In più il soffitto del pianterreno è basso, mentre il primo piano ha soffitti molto alti articolati da una navata centrale con finestre laterali. A piano terra le pareti sono vicine al visitatore, mentre al primo piano sono lontane. Perciò, il passaggio dal piano terra al primo piano dà l'effetto di senso di passare da un ambiente compresso e scuro a un ambiente espanso e luminoso. Alla tensione segue il rilassamento. Nella storia dell'architettura abbiamo un esempio celebre di questa successione: la Sainte Chapelle di Parigi fa passare dal suo piano terra scuro e basso all'esplosione di luce della sua lanterna gotica slanciata.

Al primo piano, le sale M1 e C1 condividono la luminosità e l'ampiezza dei volumi. Il movimento del sole durante il giorno porta un cambiamento della luce, ma questo non tocca il carattere generale dei luoghi. Se le sale M1 e C1 si distinguono l'una dall'altra per i caratteri spaziali, questi ultimi provengono dall'allestimento museale che vi è stato installato: agli allineamenti semplici della sala M1 si oppongo-

no i dispositivi variegati della sala C1. Ricondata a dei termini semplici l'opposizione sarebbe quella dell'*ordine relativo: più ordine/vs/ meno ordine*.

Vedremo, dopo l'analisi del contenuto delle sale, che queste opposizioni estratte dalla forma dei luoghi del museo si adattano bene agli spazi a cui rinviano le opere in mostra:

- Mentre gli oggetti della sala C0 (caratterizzata dalla tensione) rimandano alle origini di Roma e alle lotte della repubblica, gli oggetti delle sale M1 e C1 al primo piano (caratterizzate dall'espansione) rimandano allo sviluppo del centro imperiale e delle residenze periurbane;

- Mentre gli oggetti della sala M1 (più ordinata) rimandano all'ordine stringente del centro, quelli della sala C1 (meno ordinata) rinviano alla disposizione libera dei giardini.

Si può dunque affermare a posteriori che la disposizione delle sale del museo qualifica, con la sua stessa disposizione, gli spazi antichi a cui rinviano gli oggetti. Se questo effetto sia stato voluto o meno dall'architetto e dai conservatori del museo non è questione semiotica. Qui rileviamo gli effetti di senso iscritti nello spazio.

2.1.3. Effetti di senso indotti dalla denominazione dei luoghi

La designazione istituzionale dei luoghi del museo presenta uno scarto rispetto ai contenuti che abbiamo appena identificato. Mentre i pannelli delle opere e i cataloghi identificano gli oggetti della sala C0 come provenienti dalle origini spaziali e temporali di Roma, la sala è poi chiamata Sala delle Colonne. La sala M1, che riunisce delle opere provenienti dal centro imperiale di Roma, è chiamata invece Sala Macchine. Mentre la sala C1, che riunisce delle opere provenienti dai giardini gentilizi che circondavano la Roma imperiale, è chiamata Sala Caldaie.

Le sale del museo conservano i nomi che avevano prima che vi fossero installate le sculture antiche. I nomi delle sale al primo piano fanno riferimento agli strumenti in esse contenuti: alcune macchine meccaniche nella sala M1, delle caldaie usate per produrre vapore nella sala C1. Distaccandosi da questa isotopia tecnica la sala del piano terra è

designata in base a uno dei suoi caratteri architettonici: la molteplicità delle colonne che reggono il peso del pavimento del piano superiore, occupato dalle macchine. Il fatto di conservare le denominazioni del museo industriale è portatore di tre effetti di senso:

- La presenza del museo industriale è riaffermata anche di fronte all'onnipresenza delle sculture antiche;
- Il mantenimento della denominazione industriale suppone che la presenza degli oggetti antichi sia solo temporanea e che quando se ne andranno si ritroverà lo spazio industriale;
- La percezione del visitatore, venuto per vedere delle sculture antiche, è confusa. Egli capirà con un certo ritardo la logica sottesa all'organizzazione del museo antico.

2.2. I luoghi della sequenza museale

Il visitatore che percorre questi luoghi per la prima volta passa da una scoperta all'altra. A seconda delle sue competenze, avrà una conoscenza più o meno libresca degli oggetti esposti, della loro provenienza, del loro contesto sociale. Finché non avrà terminato la visita non potrà avere un'idea globale sul contenuto del museo, sull'organizzazione delle sale, sulla logica a esse soggiacente.

La nostra breve evocazione del museo presuppone almeno due visite e una riflessione in loco. La descrizione di questa analisi è il risultato di tre visite, di una doppia lettura del catalogo e di una riflessione sugli appunti e le fotografie fatte sul posto. Essa non pretende di essere esaustiva né di rendere conto di una visita di scoperta, anche se adotta l'ordine sequenziale della visita. In questo l'analisi del museo non è affatto diversa dall'analisi di un qualunque altro testo: sono necessarie molte letture prima che un'analisi ragionata possa essere redatta, qualunque sia l'oggetto studiato.

2.2.1. La cripta delle origini (C0)

2.2.1.1. Gli oggetti esposti e i luoghi del loro ritrovamento

In questa sede non si tratta né di rifare il catalogo, né di analizzare ogni oggetto come un discorso autonomo, falsan-

do la prospettiva analitica tesa a indagare il museo in quanto tale. Gli oggetti saranno quindi trattati in gruppo e verranno selezionati alcuni elementi rappresentativi.

Indipendentemente dalle loro qualità plastiche e dalle funzioni primarie che sono state riconosciute loro dagli archeologi, gli oggetti esposti nella Sala Colonne sono individuabili secondo un doppio criterio:

- Sono anteriori all'età imperiale (periodi arcaico e repubblicano);
- Provengono da luoghi che erano periferici nell'epoca considerata: il Foro Boario e le antiche necropoli di Roma.

Come indica l'etimologia del nome, questo foro di Roma si trovava al di fuori della città (Foris = fuori)⁵ ed era utilizzato come mercato del bestiame (Bos, Bovis = Bue). D'altra parte le necropoli, o città dei morti, erano, secondo le norme arcaiche, situate fuori dalle città dei vivi. Di conseguenza gli oggetti della Sala Colonne provengono da luoghi che anticamente furono fuori dalla città.

Questi oggetti sono fra i più antichi che si conoscano della città⁶. Quindi il sapere che possiamo ricavarne sulle origini di Roma non proviene da quello che ne fu il centro ma dalla sua antica periferia. Il che è in parte dovuto alla casualità dei ritrovamenti, e potrà forse cambiare sulla base di scoperte future. Ma è anche dovuto a una ragione obiettiva: nel corso dei secoli il centro è stato rimodellato più spesso e profondamente della periferia. Per questo vi si trovano meno resti molto antichi.

- Il Foro Boario

Dal sottosuolo del Foro Boario, situato tra il bordo del Tevere e i colli del Campidoglio, del Palatino e dell'Aventino, gli scavi degli anni Trenta hanno estratto un gran numero di oggetti che testimoniano gli scambi avvenuti fra Roma e gli Etruschi (ceramiche dette bucchero, una tavoletta votiva in avorio che porta il nome di Spurinas) e con i Greci (ceramiche attiche, laconiane, ioniche). È lì che gli stranieri, arrivati dal fiume o attraversandolo, potevano scambiare i loro prodotti con quelli della città.

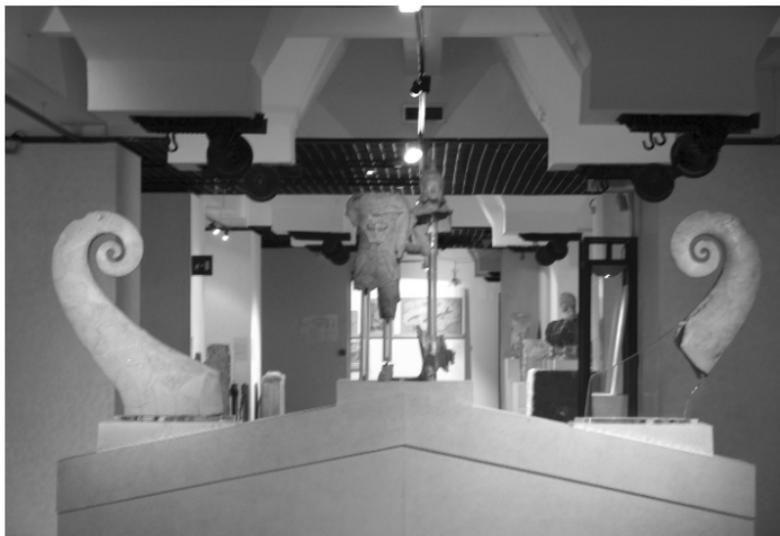


Fig. 6. Acroterii e frontone del santuario di Matris Matutae. Notare le tramogge che sussistono al soffitto della sala.

Le tracce di occupazione testimoniano l'esistenza di una zona sacra in questi luoghi dal VII secolo a.C. All'inizio del VI secolo vi si innalza un santuario arcaico, identificato tramite il confronto con le testimonianze scritte come quello di Matris Matutae. Il frontone era ornato di placche di terracotta rappresentanti dei felini l'uno di fronte all'altro (motivo greco). Queste placche sono esposte in prossimità di resti più spettacolari, di sculture modellate in terracotta che avevano ornato la copertura di uno stato ulteriore dello stesso santuario, ricostruito attorno alla metà del VI secolo. Dalla pelle di leone si riconosce la rappresentazione di Ercole, la cui memoria è legata a questi luoghi da alcuni racconti mitologici (sarebbe sbarcato lì con i suoi buoi). Due vetrine adottano una logica visuale per presentare i piccoli oggetti rinvenuti in questi luoghi, mentre le decorazioni architettoniche in terracotta (le più antiche testimonianze di questo tipo nella zona di Roma) sono presentate in maniera da precisarne la posizione in relazione alla loro architettura ricostruita:

- Le placche che rappresentano dei felini sono fissate su una forma di frontone disegnata sul muro.

- I personaggi divini e le corna a spirale sono su un basamento che semplifica la parte anteriore della copertura ricostruita del santuario di *Matris Matutae*. La loro identificazione in quanto acroterii è dunque messa in spazio.

Attraverso questo trattamento museografico, che fornisce al testo non verbale parziale costituito dagli oggetti il contesto presupposto dalla loro forma e dalla loro funzione, le decorazione architettoniche acquisiscono una leggibilità certa, oltre a essere con l'occasione valorizzati e presentati all'attenzione del visitatore.

Su un muro laterale un pannello presenta la zona degli scavi, precisa la posizione del santuario e i luoghi dei sondaggi profondi. Con un commento scritto, questo pannello sarebbe perfetto come presentazione scientifica dei risultati di una campagna archeologica. È l'unico in questo museo. Per contrasto evidenzia il carattere "grande pubblico" del resto dell'allestimento museografico: attraverso queste marche di enunciazione nell'enunciato, il visitatore enunciatario è definito come non specialista.

- Le necropoli come testimonianza della società

Dalla vasta necropoli dell'Esquilino (prima che questo colle fosse eroso dalle ville a partire dall'epoca augustea) provengono alcuni oggetti funerari che testimoniano i cambiamenti e le tensioni intervenute nel corso dell'evoluzione della società romana. Per i meccanismi semantici che essa mette in opera, merita attenzione un'urna cineraria doppia, che si presenta come l'incassamento di due sarcofagi in miniatura: il sarcofago interno che contiene le ceneri è in marmo di Paro, il sarcofago esterno è in tufo locale, detto peperino. Nel VI secolo a.C., il marmo greco era a Roma una rarità costosa. Il suo uso funerario rappresenta dunque l'ostentazione di un lusso. Tuttavia, le forme semplici dell'urna di marmo e il fatto che essa fosse occultata in un'altra urna di un materiale molto più comune equivalgono a una negazione non ver-



Fig. 7. Urne cinerarie incassate: marmo di Paro e peperino.



Fig. 8. Urna cineraria in alabastro e frammenti di decorazione in osso scolpito sulla ricostruzione di una lettiga.

bale⁷ del lusso, e a una maniera di aggirare le leggi che ne proibivano l'ostentazione ai funerali, come nelle Dodici Tavole della legge di Roma.

La presentazione museale di questa doppia urna manifesta anche altre operazioni semantiche: per mostrare l'urna di marmo nell'urna di peperino, il coperchio di que-

st'ultima è stato tolto. Ponendolo immediatamente vicino si esprime il legame tra coperchio e vaschetta. L'urna di marmo rimarrebbe largamente mascherata se fosse lasciata nell'urna più grande. Per mostrarla è stata posta su un supporto nascosto che la rialza pur mantenendola parzialmente nel ricettacolo. Essa così ne esce, ma non è estratta interamente: ne risulta una negazione non verbale della museografia, corrispondente a quella messa in opera a suo tempo dalle cerimonie funerarie.

Le leggi che proibivano il lusso funerario⁸ hanno senso solo presupponendo che creassero tensioni fra poveri e ricchi, quando la ricchezza veniva ostentata. Dalla stessa necropoli dell'Esquilino proviene un'urna d'alabastro che contiene, mescolati alle ceneri del defunto, i resti superbi di un letto da parata di fattura ellenistica, ricoperto di placchette d'osso finemente scolpito.

Qui la ricchezza è espressa sia dalla pietra importata dell'urna sia dalla distruzione pubblica di un oggetto raro. I motivi scolpiti del letto bruciato esprimono, tramite i molteplici riferimenti dionisiaci, la speranza di un'altra vita dopo la morte.

- Le necropoli come testimonianza della concezione della persona

La moltiplicazione dei ritratti individuali all'interno delle necropoli testimonia, in un certo qual modo, le tensioni e le rivalità fra le persone. La varietà dei ritratti, l'attenzione al dettaglio, la loro individualità, lasciano supporre la fedeltà e lo sforzo di testimoniare l'unicità del modello. In questa epoca sembra che non si facessero ritratti ai vivi e che la rappresentazione in pietra fosse un onore riservato ai morti: di qui la moltiplicazione dei ritratti funerari. Solo gli aristocratici avevano il privilegio di tenere in casa le maschere mortuarie dei loro parenti. In certe circostanze avevano il diritto di sfilare in processione con i ritratti dei loro antenati. Avevano inoltre diritto a far rappresentare le maschere che attestavano il loro lignaggio sui loro monumenti funerari.

Non potendo far rappresentare i propri antenati, alcuni si facevano rappresentare con tutta la famiglia sulla sepoltura collettiva. Tutti manifestano, quando ne hanno i mezzi, il desiderio di lasciare un ricordo fra i sopravvissuti in questo mondo, non potendosi assicurare la longevità nell'al di là. Al cuore di quello che è affidato alla pietra per acquisire un'esistenza nella durata: la visibilità, il nome, il viso, la professione.

2.2.1.2. L'ambiente di esposizione

- Topologia dei luoghi

In questa sala, il percorso tracciato per il visitatore disegna una U allungata che riconduce verso l'ingresso del museo. Non lasciando praticamente alternativa, questo percorso obbligato esprime, in maniera non verbale, la relativa indipendenza di questa sala dalle altre che seguono: essa è prima di loro, sufficiente a se stessa.

Il percorso è frammentato da vari dispositivi museografici, in una successione di zone in cui gli oggetti esposti vicini possiedono una relativa omogeneità semantica: provengono dallo stesso sito (per esempio il Foro Boario), evocano uno stesso tema (oggetti da esibire che manifestano la ricchezza), rappresentano degli individui... A ogni cambiamento di zona corrisponde un cambiamento di logica comparativa. Ma nell'insieme tutti si iscrivono in una stessa logica: quella delle origini di Roma manifestate dalla sua periferia arcaica e repubblicana.

- L'organizzazione dei luoghi

I muri di questa sala sono ricoperti in modo uniforme da pannelli lisci dipinti, di un materiale (legno pressato) economico, che provocano l'eliminazione visiva delle colonne che hanno dato il nome alla sala e invitano il visitatore perplesso ad attribuire la denominazione "Sala Colonne" alla sala seguente, in cui vi sono parecchie colonne⁹.

Al suolo non resta alcuna traccia dei binari che una volta guidavano i vagoni del complesso industriale. Essi sono sostituiti dai basamenti e dalle solette di ripartizione dei carichi corrispondenti alle sculture esposte.

Sul soffitto sono visibili tracce dell'antica officina: svasature piramidali, trappe scorrevoli, carrucole e pignoni, dipinti in nero su fondo bianco, ricordano il fatto che a questo piano basso venivano ricevute, nei vagoni scomparsi, le ceneri di combustione delle caldaie situate al piano superiore. Queste tracce indicano la direzione (verso l'alto) in cui si sviluppava il sito industriale e dove deve continuare il museo e danno l'idea di essere in un sottosuolo. La bassezza delle pareti e la scarsa larghezza degli spazi percorsi rendono questo luogo simile a una cripta, adatto al contenuto semantico degli oggetti museali "inizi primitivi, oggetti funerari".

Il colore dei muri è un giallo chiaro leggermente venato di un giallo più intenso, che conferisce alle pareti un leggero effetto materico. Questo colore corrisponde, in maniera affievolita, al colore dominante delle pietre e delle terracotte: dal giallo ocra al bruno scuro. In altri termini c'è un denominatore comune fra il colore dei muri (più chiari) e quello degli oggetti (più scuri): la forma è più scura rispetto al fondo.

Nessuna luce naturale è lasciata filtrare in questa sala, rinforzando il suo carattere di cripta delle origini. L'illuminazione è artificiale: lampade a incandescenza il cui tono dominante è il giallo. Tutte le luci sono direzionali, nessuna luce è d'ambiente. In tale contesto il valore deittico della luce è fortemente costrittivo: si vede solo quel che è illuminato. Quindi il visitatore trascura quel che non è illuminato.

- Sollecitazione enunciativa del visitatore

Questa sala vuole essere innovativa. La rinuncia alla luce naturale, ai muri bianchi, all'ordine cronologico delle opere, annuncia al visitatore un discorso diverso dagli altri musei romani. Se il nuovo discorso non verbale e il suo complemento verbale distillato nei pannelli delle opere non sono sufficientemente espliciti, bisognerà che si rivolga al personale del museo o al catalogo. Le statistiche tendono a mostrare che la proporzione dei visitatori che acquistano il catalogo è più alta qui che negli altri musei della città¹⁰. Si può concludere che è l'organizzazione museografica che invita a farlo.

2.2.2. *La cripta tecnica (M0)*

2.2.2.1. *Ambiente*

Il visitatore si ritrova in una sala allungata, dal soffitto basso, retto da una serie di corte colonne. I muri sono bianchi e lisci. Le macchine esposte sono nere, il che crea un contrasto netto in cui le forme scure si distaccano da uno sfondo luminoso. Una sola eccezione fa da contrappunto a questa regola: una statua di marmo bianco, che rappresenta Afrodite, emerge, all'ingresso, davanti alla massa nera di un condensatore a vapore.

Nell'universo del museo, in cui domina la dimensione dello sguardo, gli altri sensi sono di solito neutralizzati: è vietato toccare e si invita al silenzio. Non si tratta né di gustare né di odorare. In questa sala M0 sorprende invece un forte odore di olio di motori. Emanato dalla macchine presenti, caratterizza questo luogo e contribuisce alla sua identità. Per la sua estraneità crea un effetto "di altrove": il visitatore non è più in un museo che espone antichità, ma in un ambiente industriale. L'odore di olio non è percepibile nella cripta delle origini C0, dove non ci sono macchine. Nella sala M1 al primo piano, in cui grandi motori Diesel sono molto presenti per la loro mole, non si sente più: nel grande spazio della sala M1, l'odore si diffonde al punto di non essere più percepibile. Forse è invece la scarsa altezza del controsoffitto della cripta delle macchine che trattiene l'odore e lo concentra.

2.2.2.2. *Gli oggetti esposti*

Dominano questo spazio le masse enormi delle basi dei due grossi motori diesel, attorniate da una batteria di bombole ad aria compressa, e qualche altra macchina di dimensioni più ridotte. Sono riconoscibili, in prossimità di un grosso condensatore, due centrifughe, destinate a separare l'olio dall'acqua. Alcune grandi chiavi inglesi, per la manipolazione dei dadi, sono disposte accanto alle macchine.

Un'unica cabina elettrica testimonia che tutto questo apparato meccanico serviva a produrre elettricità. La cabina mette in evidenza un aspetto paradossale del museo industriale: in questa antica centrale elettrica l'elettricità

è invisibile. Tutto quel che è mostrato è a monte dell'elettricità: vi sono motori diesel, caldaie, turbine. Si vedono delle macchine che possono controllare l'energia termica per trasformarla in energia elettrica, cioè il dispositivo industriale che trasforma una forma di energia in un'altra. In questo modo è l'energia in quanto forma astratta a essere al centro del Museo industriale della Centrale Montemartini.

Il procedimento semiotico è interessante.

2.2.2.3. Ruolo sintattico della sala: ingresso, uscita e transizione

Per la sua posizione nella sequenza del percorso, questa sala occupa un punto nodale che ne amplifica l'importanza.

- All'ingresso: titolo verbale e non verbale

Posta di fronte all'ingresso dei visitatori, una Afrodite di marmo bianco troneggia davanti a un condensatore a vapore, enunciando in termini non verbali l'equivalente del titolo verbale affisso in prossimità: LE MACCHINE E GLI DEI. Posta su uno dei rari basamenti di marmo del museo, la scultura è stata riposizionata su una piattaforma a tre livelli in maniera da ottenere un duplice risultato:

- Porre la scultura, che è relativamente piccola, all'altezza della calotta circolare nera con cui termina il condensatore;

- il podio bianco della scultura raggiunge il podio su cui poggia il condensatore, creando un collegamento fra i due oggetti.

Questa messa in spazio enuncia, su due differenti registri espressivi, il programma che sarà sviluppato in maniera più estesa nelle sale della Centrale Montemartini. In questo senso semioticamente ha il valore di un atto enunciazionale catalizzato.

- All'uscita: invito verso l'alto

Una grande tromba di scale attraversa il soffitto della sala fra i due motori. In basso, dalla scala, si intravede una gran-



Fig. 9. Afrodite davanti a un condensatore, di fronte al visitatore che entra.

de scultura di Atena e una parte della sala superiore (M1). Questa messa in spazio, che permette la congiunzione visiva del soggetto con l'oggetto prima che sia possibile la congiunzione fisica, funziona come un invito non verbale: fa voler salire. In altri termini, ha una funzione attrattiva.

- Spazio di transizione fra i discorsi interrelati dell'antichità e della tecnica

Iscritto contemporaneamente tra l'esterno e il museo, tra la cripta delle origini e la sala al primo piano, lo spazio M0 funziona come uno spazio di transizione. Mostra degli oggetti tecnici e rende espliciti, attraverso dei pannelli con disegni e fotografie, alcuni aspetti del museo industriale posto nella centrale. Tuttavia, la funzione transitiva tende a essere dominante, e i visitatori tendono a passare senza leggere i pannelli tecnici.

2.2.3. *La Sala Macchine (M1)*

2.2.3.1. *L'incidenza dell'entrata*

Il passaggio dalla scala interna opera un collegamento fra due luoghi espositivi senza far passare per un terzo spazio. Si accentua così la relazione tra volumi inseriti in una sequenza che forma unità, collegandoli tra loro e assicurandone la coesione. Simultaneamente, il passaggio attraverso un'apertura nel suolo orizzontale rinforza i contrasti. Per la sua singolarità, esso si oppone al passaggio ordinario attraverso porte aperte su muri verticali. Il passaggio dal basso verso l'alto viene doppiato da una transizione rapida dall'oscuro verso il luminoso, dal condensato verso l'espanso. Senza che ci sia bisogno di enunciare verbalmente alcunché, le qualità fisiche dei luoghi sono proiettate sul contenuto delle sale: agli inizi oscuri della Roma repubblicana succede lo sviluppo luminoso della Roma imperiale, ai mobili e alle figurazioni funerarie succedono le rappresentazioni divine, alla cripta ctonia succede il piano celeste.

Si sarebbe potuto fare entrare i visitatori dalla scalinata, la vecchia entrata formale della Sala Macchine. Questa scala ha un aspetto monumentale verso l'esterno, privilegia questa sala e relega gli altri luoghi della centrale in ruoli ancillari: è nella Sala Macchine che l'energia meccanica si trasformava in elettricità. La sequenza museale però si discosta da un dispositivo architettonico che rimane presente, privilegia il contrasto interno e organizza diversamente il senso.

Facendo emergere il visitatore dal suolo, il dispositivo di ingresso amplifica l'estensione apparente del nuovo volume, mentre le due sale sovrapposte (MO e M1) hanno lo stesso rilievo dal suolo. Pone così lo spettatore nell'asse maggiore della sala, mentre la scalinata l'avrebbe fatto entrare dall'asse minore. L'assialità accentua la monumentalità. L'esistenza di due rampe sulla scala impone al visitatore di guardare successivamente le due direzioni dell'asse principale, teso fra due statue di Atena. Per questo, la dea Atena acquisisce importanza in questa sala e la sovradetermina come una sala degli dei.



Fig. 10. Scale che fanno passare dal piano terreno al primo piano. A tena si intravede nella sala superiore illuminata.



Fig. 11. La Sala Macchine. Sul soffitto navata sopraelevata. Al suolo portici e motori del dispositivo basilicale.

2.2.3.2. *L'ambiente della Sala Macchine* - *L'architettura*

La sala si presenta come un grande volume rettangolare luminoso, dotato di due pareti cieche e di due pareti con molte finestre. Per questo motivo, è orientato dal punto di vista della luce: sul grande e sul piccolo asse, c'è una direzione privilegiata.

Il lato maggiore riceve abbondante luce da nord, quasi costante. Il lato piccolo è orientato a ovest, da cui entrano i raggi del sole al tramonto. Al fine di aumentare l'efficacia dell'illuminazione artificiale deittica, delle immense tende piane sono incaricate di smorzare sensibilmente l'illuminazione naturale. Al soffitto, una banda centrale longitudinale del tetto è sopraelevata su travi trasversali, ottenendo una sorta di navata assiale aerea dotata di due file di finestre mediane, che assicurano una illuminazione zenitale in un volume libero.

Questa sistemazione d'insieme era già quella della centrale elettrica. Riprende uno dei dispositivi principali dell'architettura basilicale che caratterizza gli edifici di prestigio dall'età del bronzo: in Mesopotamia, l'illuminazione dei volumi principali degli edifici a pianta tripartita (Aurenche 1981; Margueron 1982) veniva ottenuto così, al di sopra della copertura delle parti meno elevate. Con diverse modifiche, il dispositivo fu adottato in Egitto (Choisy 1929), a Roma, a Bisanzio, e nelle cattedrali medievali. Adottando una soluzione di questo tipo, i costruttori intendevano dare all'edificio una certa dignità, di "palazzo dell'industria".

- *La sistemazione basilicale*

All'interno di questo edificio, dal carattere basilicale iscritto nel soffitto, il museo archeologico ha installato un insieme di colonne allineate, riunite nella parte alta da travi che formano un architrave, adottando al suolo una disposizione basilicale lungo l'asse maggiore della sala.

L'impianto di questi allineamenti tra le masse allungate dei due enormi motori diesel trasforma la sala in una basilica a cinque navate nelle quali circolano i visitatori. Il dispositivo

longitudinale si estende lungo tutti i motori: al di là di essi è messo in opera un dispositivo trasversale.

Si può dunque dire che il dispositivo basilicale a cinque navate dell'allestimento museale è determinato da due dati preesistenti: la navata centrale aerea al soffitto, le masse laterali dei motori al suolo. Ne concluderemo che l'allestimento museale della Sala Macchine assume il partito architettonico industriale di quest'ultima e lo porta alle sue logiche conclusioni formali. In questo spazio c'è un accordo totale tra i dispositivi spaziali del museo tecnico e quelli del museo archeologico.

- L'asse teso tra due poli

All'estremità orientale dell'asse centrale del dispositivo basilicale a cinque navate, si trova una scultura colossale di Atena¹¹, del tipo detto Atena di Velletri (opera greca di Cresilao – 430 a.C. conservata al Louvre). All'estremità occidentale dell'asse, un'altra Atena, originale greco della seconda metà del V secolo, troneggia su una piattaforma al centro di nove sculture che rappresentano una battaglia di amazzoni. Portate a Roma da Caio Sosio, queste sculture probabilmente avevano ornato un santuario di Apollo Dafneforo in Eubea. Caio Sosio le fece installare, durante il regno di Augusto, sul frontone del santuario di Apollo Medicus (detto poi Sosiano) sotto il Campidoglio presso il Foro Boario.

Tra la statua colossale di Atena che domina a est tutta la sala, e la Atena regista dell'Amazzonomachia, si distende una folla di sculture fra le quali si notano non meno di tre rappresentazioni di Atena, due di Ercole e una varietà di Zeus, Era, Apollo, Iside, Perseo... gli originali greci affiancano le statue romane, testimoniando della continuità delle due culture: a partire dal I secolo a.C., Roma dà una forma greca alle sue vecchie divinità. Questa continuità greco-romana si oppone nettamente ai particolarismi romani espressi dalle sculture funerarie della cripta C0.

- L'organizzazione multilineare della sala

Il corridoio centrale della Sala Macchine è scandito da sei coppie di pilastri prismatici sormontati da due travi continue

che formano un architrave. Le travi accolgono i proiettori che illuminano le sculture. La successione dei pilastri e delle sculture su una linea unica forma una parete divisoria virtuale che non invita all'attraversamento: il visitatore circola da una parte o dall'altra.

Al ritmo aereo di questa successione si oppone il ritmo serrato delle basi che reggono teste di statue. L'investimento semantico nella testa umana, e soprattutto nel viso, ha fatto sì che le teste delle sculture siano state spesso separate dal loro corpo per essere vendute e collezionate. Ne deriva una certa abbondanza di teste, che sono esposte su appositi sostegni: di sezione più ridotta rispetto a quella dei pilastri, essi pongono le teste all'altezza dello sguardo virtuale del visitatore. Questi oggetti sono stati disposti lungo alcuni motori diesel, la cui massa offre uno sfondo relativamente neutro ai visi modellati e alle capigliature scolpite.

Da questa sistemazione derivano cinque corsie parallele, disposte in direzione est-ovest, con sculture su uno o due lati secondo i casi. Il che significa che non si possono percorrere questi corridoi secondo una sequenza unica e che ci saranno, nel corso della visita, degli andirivieni, delle svolte, e delle intersezioni.

Dato che le statue appoggiano il dorso al muro, la configurazione generale delle sculture periferiche della sala è centripeta: esse guardano verso il centro. Al contrario, le sculture addossate alla massa dei motori si ritrovano in una configurazione centrifuga: i loro sguardi divergono a partire dai motori. Circolando fra i muri e le masse dei motori, il visitatore si trova sempre guardato dalle sculture che è venuto a visitare. La relazione tra il guardante e il guardato si inverte numericamente, pur soddisfacendo la regola di base della frontalità della relazione antropomorfa dello sguardo.

- La piattaforma del frontone

L'organizzazione basilicale della sala avanza sui due terzi circa del grande asse. Nell'ultimo terzo, un'immensa piattaforma trasversale sbarra lo spazio, realizzando tre operazioni simultaneamente. In primo luogo, sopraeleva in rap-

porto a tutta la sala il gruppo dell'Amazzonomachia greca del V secolo, attribuendogli per questo uno statuto superiore a tutto il resto. In secondo luogo, ricava dietro alla piattaforma degli spazi quasi chiusi in cui sono esposti degli elementi architettonici provenienti dal santuario di Apollo Medicus e dalle sue immediate vicinanze. In terzo luogo, divide la Sala Macchine all'altezza della porta mettendola in relazione con la Sala Caldaie, facilitando l'identificazione del seguito della sequenza museale.

La prima caratteristica visibile di questa piattaforma è che è munita di scalini, alla maniera dei *crepis* greci: a differenza dei santuari latini posti su di un podio¹² inaccessibile su tre lati, i santuari greci erano accessibili su quattro lati. Questa scala fa dunque riferimento all'origine delle sculture presentate, oltre a facilitare l'accesso alla piattaforma e alle sculture poste sopra.

La seconda caratteristica di questi gradini è che sono interrotti al centro da una fessura prismatica verticale.

Indipendentemente dalle sue qualità plastiche, questa fessura rivela la forma in piano della piattaforma: disegna un triangolo piatto, cioè un ribattimento orizzontale della forma verticale del frontone, che è segnata anche nel muro che fa da sfondo dietro al podio. L'appartenenza delle sculture a un frontone è dunque doppiamente marcata dall'allestimento, sia nel piano orizzontale che nel piano verticale, con il valore semantico di una celebrazione, come sempre accade in casi come questi.

I colori dell'allestimento

Nella Sala Macchine, i pannelli dell'allestimento sono dipinti di un colore grigio-blu che contrasta fortemente con il giallo chiaro utilizzato nella sala C0. Un'incursione nella seguente Sala Caldaie, rivela che l'allestimento vi è dipinto in verde chiaro. Dato che in questo museo il colore cambia con la sala, si è tentati di cercare l'esistenza di un legame tra la sala e il colore.

Nella cripta delle origini, il giallo chiaro è apparso come un affievolimento del colore bruno degli oggetti espo-

sti. Nella Sala Macchine il grigio-blu può essere visto come un colore intermedio tra il bianco dei marmi e il grigio-nero delle macchine. Nella Sala Colonne, il verde chiaro è un colore mediano fra il bianco dei marmi e il grigio-nero delle macchine. Nella Sala Caldaie, il verde chiaro è un colore mediano tra la vegetazione dei giardini (Horti: luoghi di ritrovamento delle sculture della sala in questione) e il bianco dei marmi.

I tre rapporti di colore fanno apparire l'idea costante di stabilire un legame tra il colore degli sfondi e un elemento della sala, mostrando al contempo che gli elementi presi a riferimento nelle sale non dipendono da un unico paradigma: si tratta delle sculture nel primo caso, delle macchine presenti nel secondo caso, dei giardini presupposti storicamente nel terzo caso. Bisogna dunque cercare un complemento per interpretare questo uso del colore.

Se si fa riferimento al quadro architettonico dell'allestimento, si vedono una serie di opposizioni:

- al piano terra scuro, gli allestimenti sono chiari, gli oggetti sono scuri;
- al primo piano luminoso, gli allestimenti sono scuri, gli oggetti sono chiari.

Gli oggetti e l'allestimento si oppongono in termini di luminosità (scuro/chiaro) e il loro valore si inverte quando si passa dal piano terra al primo piano, che si oppongono l'un l'altro in termini di luminosità. Questa opposizione è generale: si applica anche alla Sala delle Colonne (M0) in cui le macchine nere si oppongono ai muri bianchi, senza attenuare un colore. Abbiamo visto che l'opposizione fra il piano terra e il primo piano è già semanticamente investita, come fra termini contrari che differenziano le origini dalla fioritura, il difficile dal facile, il teso dal disteso. Di conseguenza, essa deve declinarsi anche semanticamente a livello dei colori dell'allestimento. Resta da vedere come.

Se ci si riferisce al mondo degli oggetti di museo, l'idea di distaccare le forme in un tono sul fondo di un altro tono è già utilizzata dall'antichità sulle pietre dette fini o cammei. Lo scultore sfrutta su queste pietre l'esistenza di strati diversa-

mente colorati. Fin dall'antichità si è cercato di imitare questo effetto con dei materiali meno costosi, sovrapponendo uno strato di vetro bianco sopra un altro di vetro scuro e distaccando le forme chiare dell'uno sul colore unito dell'altro. Nel XIX secolo un effetto simile è stato cercato in porcellana dal ceramista Josia Wedgwood¹³, che adottò delle forme antiche. Egli sovrapponeva delle forme bianche su un fondo di colore pastello, in una gamma andante dal giallo al blu al verde. La parentela con la ceramica Wedgwood è dunque forte, e d'altronde riconosciuta dagli stessi conservatori del museo¹⁴. Un altro fattore in comune è quello di ottenere un risultato plasticamente interessante con dei mezzi limitati.

Nel mondo dei musei e della museografia, l'uso dei colori pastello appare innovatore. Si oppone tanto all'ambiente asettico e bianco recentemente adottato al Museo Nazionale, Palazzo Massimo alle Terme, tanto all'uso di colori intensi antichizzanti usati in certi musei del XIX secolo (Kunsthistorische Museum, Vienna; Glyptotek, Copenaghen). In questo contesto, l'uso di colori pastello appare come la ricerca di un contrasto più soddisfacente tra le sculture e il loro ambiente museale.

2.2.3.3. *Gli oggetti esposti*

- Sculture riunite nella Sala Macchine

Le sculture antropomorfe riunite in questa sala rappresentano degli dei, dei personaggi mitologici, dei personaggi storici, con accanto qualche elemento di decoro architettonico proveniente dagli stessi luoghi. Non è rappresentato nessun cittadino ordinario. Ci si può chiedere se questa assenza sia dovuta a una precisa scelta del museo, o a una tradizione antica che confermerebbe l'idea già suggerita dalla collezione del piano terra, secondo la quale la rappresentazione dell'uomo nella pietra fu un onore straordinario giustificato solo in caso di morte o di ascesa al potere. L'elezione alla magistratura, la vittoria militare o l'appartenenza alla famiglia imperiale avrebbero dato lo stesso diritto, prima del decesso del soggetto. La questione meriterebbe di essere studiata a fondo.

- *Distribuzione degli oggetti nella sala*

Le sculture non sono ordinate secondo l'ordine cronologico della loro produzione: opere greche del v secolo a.C. sono vicine a produzioni ellenistiche o romane. Due criteri emergono dall'esame della distribuzione delle sculture nello spazio della sala:

- Un criterio semantico regge la riunione di certi gruppi di sculture. L'esempio della battaglia di Amazzoni del santuario di Apollo Medicus è rivelatore: solo il programma narrativo di una lotta di Ercole e di Teseo contro le Amazzoni permette di riunire sculture che rappresentano personaggi differenti figurati in posizioni diverse. Altrove, nella sala, sono altri criteri semantici che fanno raggruppare da un lato delle figure divine, e dei membri della famiglia imperiale dall'altro.

- Un criterio plastico, fondato sulla taglia fisica e la forma delle opere, determina il posizionamento di certe sculture nelle campate dei portici, quello delle teste lungo i motori diesel.

Il lettore semiotico avrà riconosciuto senza difficoltà che certi pezzi sono raggruppati per contenuto simile, altri per



Fig. 12. Corridoio centrale. L'Atena di Velletri domina l'asse. Le grandi sculture sono poste sotto al portico.

espressione simile. Da questo uso differenziato delle due dimensioni dell'analisi semiotica, emergono tre conclusioni.

- Utilizzando una o l'altra delle due dimensioni dell'oggetto semiotico, il museo non fa violenza agli oggetti esposti, ma esalta le loro proprietà intrinseche.

- L'utilizzazione esclusiva di uno dei due criteri non produrrebbe un arrangiamento soddisfacente delle sculture nel museo.

- A seconda dei casi, una delle dimensioni semiotiche domina sull'altra: le teste separate dai loro corpi non possono costituire un'unità narrativa e si ritrovano raggruppate secondo il criterio della taglia (espressione); il gruppo dell'Amazzonomachia costituisce un'unità narrativa (contenuto) malgrado le opposizioni di taglia, di orizzontalità e di verticalità delle masse (espressione).

Qualunque sia il criterio intrinseco che determina la vicinanza o il posizionamento nella sala degli oggetti, questi ultimi ricevono nell'allestimento museale un senso estrinseco che si combina con il senso intrinseco e lo modifica. In questo senso l'allestimento museale gioca il ruolo di un enunciatore rispetto agli enunciati costituiti dagli oggetti.

- Il tempo degli oggetti

Se anche il museo non dispone le opere in ordine cronologico (creazione o fabbricazione), l'esame delle date citate dai pannelli e dal catalogo permette di rilevare che tutte le sculture di questa Sala Macchine risalgono alla Roma imperiale. Se la data non è quella della loro creazione, è quella della messa in opera. (A titolo di esempio, è verso il 30 a.C. che l'ex console Caio Sosio, sostenitore di Augusto installa i marmi della Amazzonomachia, di quattro secoli prima, sul frontone del santuario di Apollo Medicus che ha ricostruito a Roma. È di epoca imperiale anche la copia colossale dell'Atena di Velletri, ritrovata presso la via Lata).

Lo stesso periodo vale per la Sala Caldaie: dunque le due sale del primo piano si oppongono, in blocco, alla sala del piano terra (cripta delle origini), i cui oggetti appartengono a un periodo anteriore. In sostanza, se pure gli oggetti della Cen-



Fig. 13. La Sala Macchine. Corridoio laterale. Teste allineate su basamenti davanti a un motore.

trale Montemartini non sono ordinati per data individualmente, i piani del museo sono distinti per periodo.

Si potrebbe obiettare ragionevolmente che la data di messa in opera in un dato luogo potrebbe non essere considerata come una caratteristica intrinseca dell'oggetto. La discussione apre due dimensioni all'analisi: quella della localizzazione della messa in opera e quella della storia degli oggetti.

- Lo spazio degli oggetti

Tutti gli oggetti esposti alla Centrale Montemartini sono stati trovati a Roma. È il criterio fondamentale della loro esposizione, e dunque il luogo della loro produzione ha un'importanza secondaria¹⁵, per quanto il fatto che provengano dall'Egitto, dalla Grecia o da qualche altro luogo sia interessante perché rivela la passione per il collezionismo di alcuni romani fortunati. Gli oggetti della Sala Macchine si riferiscono comunque a Roma, e in particolare a quello che fu il suo centro. Così alcune sculture provengono dal Cam-

pidoglio, ma ci sono anche degli oggetti del Foro Boario, integrato nella città dopo esserle stato esterno, e ancora degli oggetti del Campo di Marte, a lungo fuori dalla città repubblicana prima di essere integrato nella città imperiale. In sintesi, gli oggetti della Sala Macchine rinviano a un nuovo centro di Roma: quello del periodo imperiale. Ne deriva che il carattere spaziale di centralità si rivela essere dipendente dal tempo. Non che la nozione semantica di centro sia cambiata nel tempo, ma la sua realizzazione temporale si estende nello spazio della Roma antica. Tornando sul tempo degli oggetti e comparandolo al loro spazio, si può constatare che il museo illustra il carattere relativo della temporalità degli oggetti (tempo di creazione, tempo di messa in opera) e il carattere relativo della loro spazialità (luogo di creazione, luogo di uso, centralità/periferia del luogo). Detto in modo lapidario: gli oggetti si muovono nel tempo e nello spazio.

- La storia collettiva degli oggetti

Tutti gli oggetti riuniti in questo museo sono reperti archeologici, ritrovati in parte per caso. Il carattere aleatorio dell'intera collezione è tanto più marcato dato che si costituisce solo da quando il comune di Roma riceve sistematicamente i reperti archeologici. Prima gli oggetti finivano sui mercati di antichità o si ritrovavano nelle collezioni pontificie. Questo pone chiaramente la questione di una Sovrintendenza, con la sua storia di casualità e trasformazioni.

In termini semiotici questo vuol dire che gran parte del senso leggibile in questa collezione non è intrinseco ma estrinseco: dipende dalle condizioni della raccolta e della riunione, senza parlare della selezione effettuata per l'esposizione. Queste sono questioni tipicamente enunciazionali di ancoraggio nel tempo, nello spazio e nella società.

- La storia individuale degli oggetti

Alcune delle sculture esposte sono ricostruite a partire da frammenti. In un certo senso esse danno un'immagine del



Fig. 14. Iside o Vittoria di Simmaco.

museo stesso, costituito da frammenti riuniti. Poco visibile in alcune sculture, la ricostruzione si manifesta in particolare sulla statua detta Vittoria di Simmaco (o Iside, per alcuni).

I pannelli e il catalogo riservano una sorpresa: i frammenti della statua sono stati trovati all'interno di muri del periodo tardo antico. La loro materia aveva dunque ritrovato la sua condizione primaria di pietra per costruire.

Situazione comune da un punto di vista archeologico, è interessante dal punto di vista semiotico, per le trasformazioni che implica e per gli effetti di senso che produce. Rivediamo dall'inizio la storia di una scultura di questo tipo.

- Prima di essere una scultura dotata di una forma significativa e rappresentante *x* o *y*, fu un blocco di pietra amorfo dentro una cava. Senza forma poteva tanto essere tagliata come pietra da costruzione, che essere scolpita co-

me rappresentazione antropomorfa: era una virtualità indeterminata. È la forma data dallo scultore che l'investe di senso, la prima enunciazione che produce quell'enunciato che è l'opera d'arte.

- Quando la scultura è distrutta, ridotta in frammenti, inseriti in un blocco di muratura, si manifesta indifferenza per il senso che era veicolato da quella scultura, o addirittura opposizione, nel caso di un operaio cristiano che distrugga un idolo pagano. In entrambi i casi il procedimento implica una negazione non verbale del senso precedente, che è ridotto a non senso. O piuttosto a un senso volgare, anodino e indifferenziato: quello della pietra da costruzione, fra altre pietre non scolpite. L'operazione di desementizzazione-risementizzazione è radicale, indipendentemente dalla violenza fisica.

- Quando la scultura è identificata, nel corso della scomposizione del blocco murato, avviene un'operazione cognitiva di riconoscimento: lo scopritore attribuisce valore a quello che non ne aveva. Ancora una volta l'investimento di senso appare estrinseco, parzialmente basato su criteri relativi alla forma, che era estrinseca rispetto alla pietra. In effetti quello che interessa lo scopritore non è tanto la materialità della pietra, piuttosto la forma che le è stata data da uno scultore scomparso. Il vero valore è lì, immateriale quanto il senso cui esso rinvia. Quando la scultura è ricostruita attraverso i suoi frammenti, viene attivata una procedura cognitiva complessa, che presuppone un sapere notevole. La ricostruzione certifica tanto questo sapere che le forme ricostruite: l'enunciazione e l'enunciato scultorei sono intimamente legati.

- Non possiamo tralasciare che l'inserimento in un blocco di muratura è stato paradossalmente un eccellente quanto insolito modo di preservare e di trasmettere la scultura fino a noi. In termini semiotici vi può identificare una trasformazione durativa il cui effetto è di conservare la forma e la materia.

- *Il percorso narrativo dell'oggetto in un racconto*

La breve storia dell'oggetto ricostruito forma un autentico racconto narrativo il cui soggetto principale (sarebbe eccessivo dire l'eroe) è la scultura stessa, che passa dallo stato

di pietra da cava a quello di scultura, poi a quello di pietra da costruzione e infine a quello di pezzo da museo. Un processo simile è riconoscibile anche per frammenti di architetture esposti nella sala macchine (edicole, fregi, architravi).

Indifferente al carattere scultoreo o architettonico dell'oggetto, il racconto è praticamente lo stesso, e fa accadere le trasformazioni della negazione non verbale espresse sul piano pragmatico e sul piano cognitivo. In sintesi, il racconto si organizzerà così:

fase 1	fase 2	fase 3	fase 4
Cava	Opera (scultura, architettura)	Rovina	Museo
Materia amorfa	Oggetto formato Forma data Processo cognitivo e pragmatico Ricostruzione pragmatica e cognitiva	Frammenti Forme parziali	Oggetto ricostruito Forma completa Distruzione pragmatica e cognitiva
∅	(marca zero)	Ordine	Disordine Ordine ricostituito (parziale)
∅	Logica d'insieme A (rappresentazione, onore)	Logica B differente (muratura utilitaria)	Logica A ricostruita Logica museale aggiunta
Caos	Negazione del caos della logica A	Negazione non verbale della logica B	Negazione non verbale

Nei resoconti degli archeologi si legge di solito che lo stato 2, in cui si dà forma all'oggetto, è seguito a una fase anteriore o che c'era un altro oggetto dotato di forma, fase terminata con la distruzione (accidentale o volontaria, naturale o umana) che aveva creato uno stato di mancanza, poi colmato

con la creazione in questione. Racconti del genere confermano la logica di base della narrazione: all'inizio vi è uno stato di mancanza e lo scopo del racconto è narrare come la mancanza sia stata risolta. Anche la fase della scoperta e del riconoscimento è una sequenza narrativa classica: è così che dei genitori separati si ritrovano (come il ritorno di Ulisse a Itaca). Se il riconoscimento è la prova principale del racconto come è narrato nei pannelli e nel catalogo, essa avviene in un luogo privilegiato, detto in semiotica narrativa spazio utopico. Per quello che riguarda la Sala Macchine, lo spazio utopico qui è stato identificato come il centro della Roma antica.

- Il tempo utopico

Il tempo del riconoscimento nello spazio utopico è quello del ritrovamento, dunque quello degli scavi. I pannelli e il catalogo dicono esplicitamente che la quasi totalità degli oggetti esposti proviene dagli scavi di due periodi principali. Il primo segue la proclamazione di Roma Capitale, nel 1870. La seconda corrisponde ai grandi lavori di riqualificazione fatti dal governo fascista tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Gli oggetti del museo, già dotati di due riferimenti storici (della creazione e della messa in opera), acquistano un terzo riferimento temporale importante: quello della scoperta. Per quanto riguarda la Sala Macchine, la maggioranza degli oggetti esposti proviene dalla prima campagna di scavi. La cripta delle origini raccoglie una mescolanza delle due campagne.

Il momento dell'organizzazione del museo e della sua messa in opera può essere considerato come una fase determinante della costituzione del senso, della sua sedimentazione storica e della sua accumulazione nell'oggetto.

Il tempo della lettura, quello della visita, è l'ultimo della serie. Particolarmente variabile, poiché dipende dal visitatore, può essere analizzato solo attraverso lo studio delle modalità della visita al museo. Nello schema delle fasi narrative esposto sopra, i tempi dell'instaurazione della mancanza, della messa in opera, dell'inserimento nel museo e della lettura non sono riportati. È necessario completarlo.

- *L'opera significativa e gli oggetti insignificanti*

La ricostruzione delle sculture frammentate pone la questione relativa a tutto ciò che è stato scartato come insignificante nei momenti della scoperta e della ricostruzione: oggetti amorfi come la terra friabile, materiali da costruzione come le pietre più o meno tagliate e le malte, frammenti aventi lo stesso materiale dell'oggetto ma resi informi per l'eccesso di frammentazione, lo schiacciamento, il calore o il gelo... Ciò che costituisce l'oggetto è portatore di un senso che ritrova il suo posto nel discorso virtuale equivalente all'oggetto completo. Questa nozione di completezza poggia su un sapere anteriore relativo a degli oggetti confrontabili. È fondamentale perché determina ciò che appartiene all'opera ed elimina ciò che le è estraneo.

Insieme all'opera sono stati ritrovati anche altri oggetti. Ognuno di essi è più o meno significativo in funzione di ciò che rappresenta, ma l'insieme porta altre informazioni utili a identificare l'ambiente nel quale si trova l'opera e a datare la situazione del ritrovamento, sia in maniera stratigrafica (prima di questo periodo, dopo di quello), sia in maniera assoluta (se i suddetti oggetti sono databili). L'archeologia ha sviluppato delle tecniche sottili per gestire queste informazioni, di cui ci interessano i meccanismi semiotici implicati:

- l'opera è isolata dall'ambiente del suo ritrovamento per essere identificata e individualizzata;

- quel che non è l'opera costituisce però un'informazione potenziale per la sua conoscenza e perciò contribuisce all'arricchimento estrinseco del suo senso;

- solo gli oggetti dotati di un valore plastico (qualità estetiche) hanno accesso al museo aperto al pubblico. Ciò che non è considerato un'opera è conservato nelle riserve scientifiche degli archeologi o gettato come scarto.

Ciò che è proposto al nostro sguardo nel museo è il risultato di un processo lungo e complesso di identificazione, studio, selezione. Al termine del percorso, l'oggetto è diventato un'opera. Nell'intervallo è stato dotato di valore: valori storici, plastici, estetici, scientifici, culturali. Si tratta di un investimento e il valore è abbastanza estrinseco, relativo, inserito in

un sistema di valori. Il valore di questo valore è proprio l'insieme delle relazioni con gli altri valori del sistema.

- *Le copie antiche*

Alla Centrale Montemartini come in altri musei archeologici, si trovano delle sculture che sono delle copie. Spesso l'originale è greco e le copie sono romane, ma possono presentarsi altri casi. La questione semiotica che si pone è quella del valore della copia. Nell'arte recente o contemporanea una copia non ha valore. Peggio, essa può essere trattata come un falso, un valore negativo. Invece in un museo archeologico il carattere antico della copia cambia del tutto: non è un falso, ma la testimonianza di un modo di fare antico. Oggi, non tutte le arti hanno la stessa attitudine di fronte all'opera: un poema può essere recitato tante volte quante si vuole, nessuno direbbe che solo la prima esecuzione, fatta dallo stesso autore, ha valore di opera d'arte. È lo stesso per il canto e la musica: l'esecuzione conforme a una forma predeterminata qualifica l'arte dell'interprete. Dunque si può apprezzare anche l'arte dei copisti che copiano la "forma" di una scultura, e le opere plastiche potrebbero essere realizzate in modo da permetterci di distinguere, a ogni occorrenza, l'arte dell'autore dall'arte dell'interprete. Sembra che nell'antichità abbia prevalso proprio questa maniera di vedere e apprezzare, con le arti plastiche in linea di coerenza con la poesia e la musica.

La copia per noi non è interessante se non è antica: oggi sembra necessario uno scarto nella durata per poterle riconoscere un valore. Essa trarrebbe dunque il suo valore non dalla materia o dalla fattura, ma dal fatto che sia stata valorizzata nella sua epoca. In termini semiotici, essa trae il suo valore dall'enunciazione debraiata testimone dei soggetti scomparsi che, disponendo la copia nel loro luogo di vita o nel loro santuario, le hanno attribuito valore in maniera non verbale.

- *La costruzione dell'opera museale come oggetto semiotico*

Le opere esposte alla Centrale Montemartini rendono manifesta, per la loro materialità, la loro disposizione spaziale e le

informazioni, la parte finale di un percorso che ha fatto uscire gli oggetti dalle cantine per condurli, attraverso gli studi di scultura, i santuari, i palazzi, le rovine e le discariche, al nostro sguardo indagatore, valutativo e capace di apprezzarle. Alcune tappe di questo percorso sono esplicitate, altre sono ricostruibili. Il concatenamento delle fasi pertinenti ricostituisce la storia di ogni oggetto. In termini semiotici, il suo percorso narrativo.

Mentre i racconti comuni ci riferiscono il percorso costitutivo del soggetto, qui abbiamo a che fare col percorso costitutivo dell'oggetto con le differenti fasi di investimento del valore semantico, della sua trasformazione e della sua stratificazione. Si tratta insomma della costituzione della competenza dell'oggetto semiotico, per cui la narratività dei racconti comuni non ha fornito un modello.

Lungo questo percorso differenti soggetti entrano in relazione con l'oggetto: cavatori, scultori, preti o principi, ladri o distruttori, utilizzatori indifferenti alla forma, scavatori, restauratori, storici, conservatori, visitatori. Ognuno di questi attori si ritrova di fronte all'oggetto, a seconda dell'azione in cui è impegnato, nei ruoli attanziali di soggetto, antisoggetto, destinante, destinatario, enunciatore, enunciatario. In base alla sua relazione con ciascuno di essi, il valore dell'oggetto viene modificato. Nel corso di questo processo costruttivo l'oggetto subisce delle prove veridittive (identificazione del contenuto rappresentato, originale o copia, identificazione del luogo antico, dell'autore, dei proprietari...) ma anche delle prove di tipo estetico in cui il rapporto enunciazionale è più evidente.

In ogni caso il museo appare come il luogo terminativo del percorso, in cui il senso dell'oggetto è sovradeterminato dal discorso museale. Nel museo, il discorso verbale (pannelli, catalogo, conferenze e testi) e non verbale (messa in spazio, posizionamento nei luoghi, illuminazione...) dei conservatori restituisce una parte del percorso dell'oggetto e aggiunge a esso una nuova dimensione di senso, museale, per costruire il valore proposto al nostro sguardo e al nostro intelletto. In altri termini questo valore è costruito in base alla nostra inten-

zione. Il “Noi” designa un destinatario collettivo esteso le cui caratteristiche possono essere, in larga misura, ricostruite a partire dal dispositivo museale (enunciazione enunciata).

Quanto all'enunciatore, è un attore collettivo che riunisce la modalità del potere (Comune di Roma, gestore a cui sono affidate le opere) e la modalità del sapere (conservatori, storici, restauratori). Una volontà collettiva è presupposta a monte: anche se non è facile precisarne le articolazioni a partire dal museo, la sua esistenza è fuor di dubbio, poiché senza di essa il museo non esisterebbe.

- La congiunzione museale dei percorsi paralleli

Ci sono tanti percorsi narrativi di valorizzazione quanti oggetti esposti. Alcuni percorsi sono praticamente identici, altri presentano delle particolarità. Il museo li giustappone, li integra e li inserisce in un altro discorso – il proprio – che li trascende. La sua organizzazione e la distribuzione degli oggetti mirano a coordinare questi discorsi individuali e ad assicurare una certa armonia d'insieme, paragonabile a una polifonia. La costituzione di gruppi di oggetti coerenti, in base a criteri pertinenti, partecipa all'enunciazione museale.

2.2.4. La Sala Caldaie (C1)

2.2.4.1. La transizione tra sale

La Sala Caldaie si trova al primo piano come la Sala Macchine. Le esigenze tecniche dello svuotamento delle ceneri al piano terreno hanno reso però necessario rialzare di circa un metro il suolo di questa sala rispetto a quella vicina. La differenza di livello è ben dissimulata da una scala laterale, tanto che viene appena percepita dai visitatori. Di conseguenza le due sale sono da considerare allo stesso livello.

- Il vano di comunicazione.

Assicura il passaggio da una sala all'altra una grande apertura nel muro che separa i due locali intermedi. Opposta alla tromba aperta nel suolo orizzontale, questa porta aperta nel muro verticale appare pienamente come un elemento di unione. La successione delle sale nella sequenza museale dà loro



Fig. 15. Spazio di transizione fra la Sala Macchine e la Sala Caldaie.



Fig. 16. La Sala Caldaie. Sul soffitto navata sopraelevata. Portico a sinistra. Muro in cui si apre l'esedra a destra.

unità, mentre una scala le separa dal piano terreno. La comunicazione allo stesso livello tra le sale del piano terreno appare a posteriori unificarle a loro volta. In sintesi, le sale del primo piano sono opponibili, insieme, alle sale del piano terreno. Questo effetto di senso, ottenuto dai dispositivi di transizione, rinforza l'opposizione già notata: *cripta oscura /vs/ primo piano chiaro*.

A questa duplice opposizione, corrisponde la periodizzazione cronologica del contenuto delle sale *prima di Augusto in basso /vs/ dopo Augusto in alto*.

- *L'invito al visitatore*

Il vano di comunicazione si apre nel prolungamento trasversale della piattaforma che nella Sala Macchine sostiene l'Amazzonomachia riportata dalla Grecia. Per questo, la circolazione longitudinale della sala M1 è interrotta a questa altezza e in parte fatta defluire verso la sala C1 (un'altra parte può defluire nell'altro senso), guidando verso la porta di comunicazione M1-C1.

Posto davanti alla piattaforma, il visitatore intravede da lontano un gruppo di marmo scolpito che raffigura un uomo mentre sale su un carro tirato da un cavallo. Il gruppo incompleto è stato ricostituito a partire da frammenti e interpretato come Teseo che rapisce Antiope. Uno dei montanti dell'apertura nasconde parzialmente il cavallo. Questa deliberata visibilità parziale attrae il visitatore, che si avvicina per vedere l'insieme. Così, è condotto proprio di fronte alla porta della Sala Caldaie. In questa regia spaziale riconosciamo una manipolazione non verbale del soggetto visitatore, che lo dota della modalità di voler vedere la sala successiva. Simultaneamente, lo spazio ridotto in cui si effettua il cambiamento di livello fra M1 e C1 da luogo di passaggio è risemantizzato in luogo di esposizione, e la transizione è appena sensibile.

2.2.4.2. *L'ambientazione della sala*

- *L'architettura*

L'altezza dal suolo della Sala Caldaie è quasi uguale a quella della Sala Macchine. Orientata verso sud, presenta due

muri ciechi e due muri con molte finestre. La massa imponente della caldaia cancella però totalmente le finestre a meridione, lasciando solo la facciata ovest a ricevere la luce del tramonto. Le finestre hanno tende simili a quelle della sala M1 per preservare l'efficacia deittica dell'illuminazione artificiale.

Sul soffitto, la Sala Caldaie ha un dispositivo di illuminazione tripartito di tipo basilicale, identico a quello della Sala Macchine. Questa organizzazione non è però ripresa al suolo, il che ne diminuisce l'impatto visivo. Vedremo che l'uso dell'asse minore viene a opporsi all'asse maggiore. Ne risulta un effetto complesso, il cui carattere principale è quello di una minore monumentalità rispetto alla Sala Macchine.

- La caldaia monumentale

Dai documenti esposti sulla centrale elettrica, apprendiamo che in questa sala ci furono tre caldaie. Ne resta una sola, posta all'estremità sud, di fronte al visitatore che entra da nord. La sua massa enorme sale sino al soffitto e occupa quasi un quarto del volume della sala. Con il passaggio che le gira attorno occupa quasi un terzo della superficie della sala. La caldaia dunque determina lo spazio di esposizione per sottrazione: le antichità occupano quel che resta della sala. Il modo in cui questo impianto tecnico organizza il suo ambiente si oppone radicalmente a quello dei motori diesel della Sala Macchine, che come abbiamo visto partecipano all'organizzazione basilicale dello spazio e rinforzano la loro monumentalità.

- Il mosaico orizzontale

Nella porzione della sala lasciata libera dalla caldaia, un enorme mosaico occupa il lato a est, bloccando quasi un terzo dello spazio restante, ed effettuando la seconda operazione sottrattiva che priva questa sala di possibilità di allestimento. Il mosaico, il cui carattere orizzontale è in opposizione forte con l'insieme delle sculture a carattere verticale, determina l'organizzazione spaziale del resto della sala lungo un asse trasversale determinato dal suo ingombro. La sua mole ha portato l'architetto a concepire un punto di vista da cui il mosaico pos-

sa essere esaminato in relativa frontalità: ha costruito lungo il muro orientale della sala una passerella che permette di salire più in alto. Ecco un dispositivo museale in cui non è l'oggetto a essere manipolato per entrare nella relazione dello sguardo, ma è il visitatore che è manipolato per essere messo in posizione rispetto all'oggetto.

- *La passerella e le sue vetrine*

Lo stretto spazio della passerella è stato sfruttato per installare le sole tre vetrine archeologiche del museo, in cui sono disposti, all'altezza dello sguardo degli adulti, degli oggetti minuti e dei gioielli ritrovati in abitazioni e non negli antichi giardini. I gioielli si distinguono per il dispositivo di esposizione, che li protegge anche dal furto.

- *L'asse minore organizzatore*

Appollaiato nel mezzo della passerella, il visitatore si accorge di trovarsi sull'asse minore del rettangolo che accoglie il mosaico, delimitato su tre lati da un portico di pilastri prismatici simili a quelli della Sala M1. Al di là di questo portico e sullo stesso asse (trasversale rispetto alla sala), è stata costruita una grande esedra arrotondata (ossatura metallica, rivestimento in legno pressato) e dipinta. Il punto mediano della passerella è il solo luogo in cui è percepibile la simmetria trasversale dell'allestimento museale: dal suolo, la simmetria è nascosta dalla varietà e dalla distribuzione dei volumi presenti, in cui si mescolano sculture e pilastri.

- *L'ordine spaziale*

Da quanto precede (due operazioni sottrattive sulla sala, non sfruttamento dell'asse longitudinale segnato sul soffitto, utilizzo di un asse trasversale decentrato e poco visibile), risulta che la Sala Caldaie, se pure non è disordinata, non è così chiaramente ordinata, e in questo si oppone alla Sala Macchine, in cui l'ordine basilicale era chiaro e luminoso.

L'opposizione (più ordinato/meno ordinato) iscritta nell'allestimento museale può essere messa in rapporto con (o proiettata su) le sculture che vi sono esposte:

- nello spazio più ordinato, si trovano le rappresentazioni degli dei e dei personaggi importanti, estratti da quello che fu il centro della Roma imperiale;

- nello spazio meno ordinato, si trovano le sculture (e il mosaico) estratti dagli antichi giardini periferici della Roma imperiale. Sul piano semantico, non è facile individuare un denominatore comune alle sculture presenti, il che equivale a dire che c'è poco ordine.

- Il colore

Tutti gli elementi dell'allestimento museale in legno sono dipinti in verde pastello, che rinvia alla vegetazione dei giardini da cui sono state tratte le opere esposte. Abbiamo già analizzato il trattamento del colore nello studio della Sala Macchine, a cui rinviamo.

2.2.4.3. Gli oggetti esposti e la logica museale

- Il problema semantico posto dalla varietà degli oggetti

Il visitatore entrato in questa sala prova qualche difficoltà a coglierne il senso: passando da un pezzo interessante all'altro, non ne percepisce la parentela. La vicinanza delle sculture non sembra significativa. Senza ordine apparente, si vedono degli dei (Apollo, Esculapio, Atena...), dei personaggi mitologici (amazzone, centauri, satiri), dei magistrati, un generale, dei ritratti, delle fontane, dei crateri... senza parlare del mosaico immenso che rappresenta una scena di caccia per la cattura di animali vivi.

In assenza di criteri evidenti di contenuto, non rimane che una logica dell'espressione: la sala è organizzata dalle operazioni sottrattive citate (caldaia, mosaico) e dall'asse trasversale del mosaico. Il che non spiega nulla: il problema del senso dunque resta, non va cercato nei discorsi enunciati per ciascun oggetto, ma nell'enunciazione museale.

- Il tempo di ritrovamento degli oggetti

La totalità degli oggetti esposti in questa sala proviene dalle campagne di scavo fatte in occasione delle riqualificazioni urbane successive alla proclamazione di Roma Ca-

pitale nel 1870. Gli scavi furono eseguiti velocemente, e non sempre prevalsero i criteri scientifici, molti pezzi furono dispersi all'estero. La raccolta fu comunque immensa, la Centrale Montemartini ne mostra solo una piccola parte. L'eterogeneità constatata nel museo riflette l'eterogeneità dei ritrovamenti.

- Lo spazio di ritrovamento degli oggetti

Le zone di scavo della fine del XIX secolo corrispondono ai luoghi selezionati per allocare i nuovi ministeri e la loro popolazione, fuori dalla città dell'epoca, in una zona corrispondente alla periferia della Roma imperiale, dove dalla fine della repubblica le famiglie gentilizie si fecero costruire delle grandi ville immerse nel verde, sul modello dei palazzi ellenistici (Horti Sallustiani, Mecenati, Lamiani, Tauriani, Liciniani). In seguito i giardini, che costituivano un anello continuo periurbano, furono progressivamente integrati al demanio imperiale, per cui vi si ritrovano, a seconda del periodo di occupazione, tracce gentilizie o imperiali.

- La sovrabbondanza delle collezioni

La sovrabbondanza delle collezioni pone un problema museografico: cosa mostrare? Cosa tenere nei depositi? Quali i criteri di scelta?

Il mosaico ritrovato nelle vicinanze della chiesa di Santa Bibiana si è imposto per le dimensioni e la relativa rarità: non era mai stato trovato a Roma un mosaico paragonabile a questo. Il tema trattato si collega a un'attività riservata ai titolari delle più alte cariche dello Stato. I testi dicono che in questi paraggi esistette un palazzo imperiale. Si può dunque supporre che il mosaico provenga da un palazzo, il che ne spiegherebbe la presenza come testimonianza sugli Horti.

Gli scavi del XIX secolo ritrovarono numerose sculture in gruppo, ancora situate come le avevano disposte i loro proprietari. Certe erano ancora nelle nicchie murarie, altre, ritrovate al suolo, erano in tutta evidenza cadute da esse. I conservatori ne hanno tratto un concetto museografico: rimette-

re insieme, nel museo, i pezzi trovati raggruppati in situ. Per estensione si poteva mostrare, nel museo, la varietà degli oggetti collezionati dagli antichi.

- Il programma museale in questa sala

Restituendo nel museo una disposizione antica dei pezzi, i conservatori mirano a porre gli spettatori nella situazione in cui era lo spettatore antico. In termini semiotici, l'enunciario è invitato a effettuare un *débrayage* e ad adottare la visione di un altro soggetto. Si comprende meglio, a partire da questo punto di vista, la distribuzione spaziale e il colore dell'allestimento di questa sala: l'edera, i pilastri, i piccoli volumi cercano di riprodurre lo spazio dei giardini nei quali erano disposte le sculture: lo stesso colore verde ricorda quello dei giardini. L'allestimento del museo cerca di trascrivere (se non riprodurre) nella sua espressione un'antica regia spaziale, corrispondente a una maniera di guardare l'arte e di apprezzarla.

In questo modo, il museo restituisce, a partire da quei frammenti che sono le opere esposte, un aspetto del pensiero antico, una frazione della sua cultura visuale e artistica. Una restituzione che non riguarda un oggetto materiale, ma un processo immateriale. Rivela, al tempo stesso, un aspetto implicito del programma museale: i musei archeologici, come l'intera archeologia, non limitano il loro interesse ai soli oggetti materiali che riuniscono. Attraverso la materialità di questa espressione non verbale, mirano alla ricostruzione di una cultura nella sua totalità. Nella Centrale Montemartini, l'ambizione si limita alla città di Roma, per un periodo dato.

La logica museale che abbiamo delineato consiste nell'assumere una logica antica. Iscritta in modo non verbale nell'allestimento della Sala Caldaie, questa logica non è facilmente decifrabile dal visitatore ordinario. D'altra parte, qual è il visitatore che si preoccupa di comprendere il discorso di un museo? Non è certamente un visitatore qualunque. È piuttosto un visitatore di musei "professionista", uno specialista della comunicazione o dell'architettura.

In termini semiotici, l'allestimento di questa sala pare compiere un'operazione enunciazionale tipica, tesa fra un museo enunciatore e un visitatore enunciatario, che assume gli enunciati incassati della cultura antica, dell'archeologia di Roma e dei diversi pezzi esposti.

2.3. *Il discorso urbano della museografia alla Centrale Montemartini*

Tanto nella Sala Macchine che nella Sala Caldaie è parso che la Centrale Montemartini non tenesse un discorso cronologico e non disponesse i suoi oggetti come gli altri musei. In più occasioni, il tempo è parso strettamente legato allo spazio.

Rispetto alla dimensione del tempo la museografia impone di differenziare nettamente un tempo dell'enunciato iscritto negli oggetti e un tempo dell'enunciazione iscritto nelle operazioni di scavo. Così il tempo dell'enunciato si organizza in prima/dopo Augusto, mentre il tempo dell'enunciazione in scavi del 1870/scavi del 1920. Lo spazio si organizza secondo l'opposizione centro/periferia, tanto per l'enunciato che per l'enunciazione. Di fatto, esso sembra giocare un ruolo di connettore, o *embrayeur*, tra il tempo dell'enunciato e quello dell'enunciazione, secondo il seguente schema:

TEMPO DELL'ENUNCIATO	Prima di Augusto	/ Dopo Augusto
SPAZIO DELL'ENUNCIATO	Centro 0 / Periferia 0	/ Centro 1 / Periferia 1
SPAZIO DELL'ENUNCIAZIONE		Centro 2 / Periferia 2
TEMPO DELL'ENUNCIAZIONE		Scavi del 1870 / Scavi del 1920

Dato che la realizzazione spaziale dell'opposizione centro/periferia cambia con il tempo (conosce qui tre stati corrispondenti a tre periodi), la messa in corrispondenza delle divisioni riconosciute del tempo e dello spazio non è del tutto esatta. Essa corrisponde a grandi linee ai fatti considerati. Legando lo spazio e il tempo si può dire che queste opposizioni che si corrispondono manifestano una logica aspet-

tuale implicita sottesa al discorso museografico della Centrale Montemartini.

Queste opposizioni organizzano il piano del contenuto museale. Sul piano dell'espressione, la Centrale Montemartini fa corrispondere le tre sale contenenti gli oggetti antichi in base allo schema seguente:

CENTRALE MONTEMARTINI	PIANO-TERRENO	PRIMO PIANO	PRIMO PIANO
Sale	Cripta delle origini	Sala Macchine	Sala Caldaie
Tempo dell'enunciato	Prima di Augusto	Dopo Augusto	Dopo Augusto
Spazio arcaico	Periferia arcaica ¹⁶		
Spazio imperiale		Centro imperiale	Periferia imperiale
Tempo dell'enunciazione	Scavi del 1870 e 1920	Scavi del 1920 sq.	Scavi del 1870 sq.

Per maggior chiarezza, la dimensione dello spazio è stata ripartita su due linee, poiché la realizzazione del centro si realizza fra il periodo arcaico-repubblicano e il periodo imperiale. Non è utile appesantire questo riassunto inserendovi una categorizzazione dello spazio degli scavi.

Nella misura in cui l'opzione asettuale sottende il museo nella sua totalità e l'opzione culturale che prende in carico l'antica logica di disposizione delle sculture nelle case e nei giardini sottende solo la Sala Caldaie, si può dire che la logica asettuale è dominante in questo museo. Di fatto il discorso sul territorio di Roma è molto più leggibile che non il discorso sull'antica disposizione delle opere d'arte. Riassumendo, questo museo parla dello sviluppo territoriale e culturale della città di Roma utilizzando, per esprimersi, delle opere d'arte antiche trovate nel suolo di Roma.

Stabilito questo risultato e considerando la difficoltà incontrata nella decifrazione del senso iscritto nella museografia in maniera non verbale, si può proporre di esplicitarlo ai visitatori comuni. Il catalogo realizza in parte questo obiettivo, noi suggeriamo l'affissione di pannelli più dettagliati nelle sale. Considerando l'importanza delle categorie del

tempo e dello spazio implicate, sarebbe interessante implementare le seguenti informazioni:

- Stampare, sul pannello relativo a ogni oggetto, una carta semplificata di Roma per segnalare la posizione geografica del suo ritrovamento.

- Considerando che vi sono solo due categorie spaziali (centro/periferia), si potrebbe codificare ogni area con due colori, per rapportarla all'una o all'altra categoria.

- Indicare, sul pannello di ogni oggetto, le date importanti (o il periodo) che ne segnano la storia: data di creazione, data di messa in opera a Roma, data del ritrovamento a Roma.

- Poiché non vi sono che quattro categorie temporali si possono adottare quattro colori per scriverle, il che renderebbe la lettura molto più rapida.

2.4. Il discorso giustapposto dei musei archeologico e tecnico

Il museo ha inserito la collezione antica in un edificio che non è stato del tutto svuotato del suo contenuto iniziale. Prima di accogliere la collezione proveniente dai Musei Capitolini l'edificio funzionava già come museo tecnico, e ospitava manifestazioni culturali. Conviene dunque analizzarlo da questa angolatura prima di andare avanti.

2.4.1. Il Museo Tecnico della Centrale Montemartini

- L'edificio

Gli edifici del museo meritano attenzione. La loro ossatura di cemento armato è curata. I volumi del primo piano sono ampi, il dispositivo basilicale della copertura conferisce loro monumentalità. Il pavimento delle sale del primo piano è rivestito di ceramiche differenziate per disegnare una cornice attorno ai basamenti delle grandi macchine e nel punto di incontro con i muri. La facciata principale, con la sua scalinata, i suoi pilastri e le sue cornici, indica un trattamento architettonico monumentale che merita una visita (cfr. foto a p. 138).

- Le macchine

Qualche macchina è rimasta al suo posto (motori diesel, caldaie), pulita e trattata per essere mostrata, mantenendo la di-

sposizione funzionale. Altre macchine, altrettanto funzionali, sono state spostate perché fossero più visibili (centrifughe, condensatori) e per liberare lo spazio a altri usi (manifestazioni culturali). Infine una terza categoria di macchine è stata tolta (due caldaie, binari e vagoncini), come si capisce dalle tracce al suolo o per le foto e i disegni mostrati nella sala M0 (la cripta delle macchine). Dal punto di vista semiotico una macchina ferma mostrata in un museo è un oggetto che ha conosciuto un processo di desementizzazione-risementizzazione, estratto dalla catena produttiva che gli dava un senso e inserito in una catena museale che gli dà un altro senso. Le sue capacità produttive sono sospese, scartate. Qui è per ragioni di redditività economica che le macchine sono state fermate e/o smontate: sono declassate, private delle loro capacità pragmatiche e ridotte alle loro capacità cognitive ed estetiche.

- L'allestimento del museo tecnico

Pochi allestimenti sono attribuibili al museo tecnico.

Al piano terreno alcuni pannelli documentari sono posti fra i motori diesel: mostrano dei piani di installazione e di costruzioni, dei disegni funzionali delle caldaie, delle fotografie di turbine scomparse, forniscono informazioni preziose sulla centrale elettrica. Il carattere tecnico di alcuni disegni li rende però incomprensibili alla maggior parte dei visitatori. Vi sono alcuni strumenti utilizzati per lavori di manutenzione meccanica. Di forma familiare, stupiscono per la loro taglia inusuale: sono in scala, enorme, con i motori diesel. Una fotografia mostra la manutenzione di pezzi di motore: è necessario l'argano in ragione del peso e dell'ingombro. L'illuminazione di queste vetrine è relativamente debole, coerentemente col carattere poco luminoso dell'insieme del piano terreno.

Al primo piano uno dei motori della sala macchine lascia vedere, attraverso un pannello di plexiglass, una biella su albero a gomiti. Questo sguardo autorizzato nel ventre della macchina è appena indicato da un largo intervallo che rompe il ritmo regolare dei basamenti che reggono le teste di marmo.

Nella Sala Caldaie, la caldaia rimasta lascia intravedere il suo interno, ben illuminato, attraverso due aperture della



Fig. 17. Sala Macchine. Tra due busti di marmo un pannello trasparente lascia vedere una biella.

grandezza di una porta. Il personale del museo ricorda che i visitatori erano autorizzati ad attraversare la camera di combustione per apprezzarne forme e ampiezza, prima che fosse proibito per ragioni di sicurezza.

Riassumendo, gli allestimenti museali della Centrale Montemartini sono abbastanza discreti e si presume che le macchine siano capaci di parlare da sé. Non è stato fatto nessun tentativo per dare un valore più generale al museo rievocando la storia della produzione elettrica, o quella dei motori o delle caldaie. Esso si limita ai suoi “monumenti” puliti e si indirizza a un visitatore che già possiede una cultura tecnica.

2.4.2. *Il Museo archeologico della Centrale Montemartini*

Il museo archeologico raggruppa sculture e oggetti che hanno due caratteristiche essenziali: risalgono all'antichità e sono stati trovati nella città di Roma. Se non si è interessati alla scultura, all'antichità o a Roma non vale la pena di entrare poiché gli oggetti non avrebbero valore. Dal punto di vista semiotico si può dire che questo discorso museale:

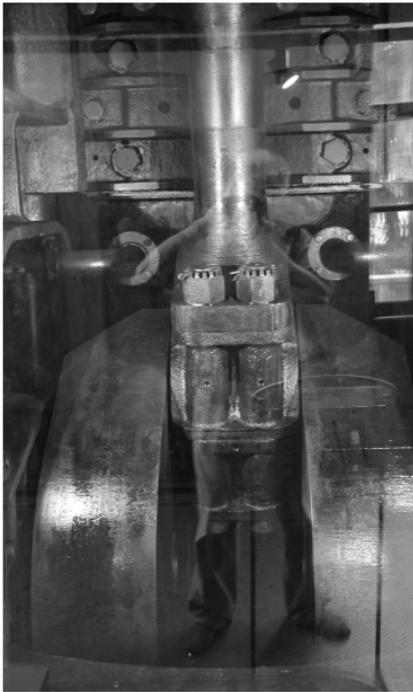


Fig. 18. Connessione di una biella con un girabecchino.

- ancora il suo enunciato nel tempo (l'antichità) e nello spazio (la città di Roma). Abbiamo già esposto in dettaglio i dispositivi enunciazionali messi in opera qui e ora per la presa in carico dell'enunciato, della sua spazialità e della sua temporalità.

- Presuppone un punto di vista estetico nell'enunciario.

2.4.3. La logica comune ai musei tecnologico e archeologico - Sospendere il valore di scambio

Che siano antichi o recenti, statici o meccanici, gli oggetti presentati al pubblico nella Centrale Montemartini hanno in comune il fatto di essere stati estratti dal circuito commerciale: non saranno più né venduti né comprati. Qualunque sia il valore potenziale che essi potrebbero avere sul mercato, sono esclusi dal circuito dello scambio economico. In posizione statica in rapporto a un ambiente dinamico, es-

si resteranno quello che sono oggi. Questo impone di conservarli identici e di preservarli da eventuali furti.

- Sospendere il valore d'uso

Gli oggetti antichi e le macchine recenti della Centrale Montemartini hanno in comune il fatto di non poter più funzionare in maniera efficace: le divinità non sono più oggetto di culto e non soddisfano più le domande umane, gli imperatori non comandano più, i sarcofagi e le urne non mettono più al riparo i corpi dei morti, i motori non girano più, le caldaie non producono più vapore. Ogni funzionalità pragmatica è sospesa. In altri termini gli oggetti non hanno più valore d'uso. Sono stati estratti dal circuito di attività che gli dava valore.

- Mettere in campo il valore estetico

Organizzando lo spazio per mostrare le macchine e le sculture il museo le espone allo sguardo. Quando gli oggetti sono illuminati, messi in contrasto in rapporto al loro ambiente, allontanati gli uni dagli altri, sono presentati come oggetti estetici. Questo è tanto più chiaro quando la presentazione si accompagna a pochi documenti tecnici e scientifici.

- Mettere in campo il valore cognitivo

Accompagnando gli oggetti con i pannelli (e/o il catalogo) che li identificano con la data di creazione, di posizionamento e ritrovamento, precisandone il luogo, il museo propone una presa cognitiva, se non scientifica. Attraverso la riunione degli oggetti in uno stesso luogo, il museo fa apparire similitudini e differenze produttrici di sapere: la collezione è in sé uno strumento produttore di conoscenza.

- Trasformazioni del valore semantico

Attraverso le operazioni citate constatiamo che i musei archeologico e tecnico condividono i meccanismi semantici di base di ogni museo, fondati sulla desemantizzazione parziale dell'oggetto (privato dei suoi valori di uso e di scambio), che precede una risemantizzazione dell'oggetto esposto (investito di valori estetici e cognitivi). Mettendo in evidenza

queste operazioni, noi rendiamo esplicito il fatto che gli oggetti del mondo naturale ricevono, a causa della loro composizione con altri oggetti e della loro circolazione tra soggetti, dei valori semantici che li caratterizzano. Questi valori, che possono apparire inizialmente intrinseci, sono in effetti estrinseci e derivano dalle operazioni sintattiche in cui sono inseriti gli oggetti.

Il valore semantico dell'oggetto appare come un complesso analizzabile in componenti elementari. La descrizione dell'oggetto passa per il riconoscimento dei concatenamenti sintattici nei quali esso può entrare.

Infine, il valore semantico dell'oggetto può essere dimenticato: non è un'entità immutabile. Possiede una storia parallela a quella dell'oggetto. Per questo gli effetti di senso anteriori non sono cancellati ma sono sospesi: sono messi in secondo piano, *debraiati* e riferiti a un tempo passato.

2.4.4. *I connettori d'isotopia*

Se i musei tecnico e archeologico coabitano così bene alla Centrale Montemartini è perché hanno in comune qualcosa che li lega. I meccanismi di desementizzazione-risementizzazione rendono conto in parte di questo fenomeno. Vorremmo sottolineare altri elementi che li legano e che chiameremo per questo connettori d'isotopia.

- *Connettore modale*

Per la grammatica narrativa della semiotica, le modalità sono dei meta-operatori suscettibili di modificare l'azione. Quando la modalità del *potere* modifica il *fare* si parla di *poter fare*. In termini matematici la modalità è un funtore di funtore, i cui funtivi sono gli attanti, il che si può scrivere:

modalità {fare (attanti)} = funtore {funtore (funtivi)}.

Senza entrare in dettaglio è sufficiente dire che la sospensione del valore d'uso (o del valore di scambio) equivale alla perdita della modalità del poter funzionare (o scambiare). In termini figurativi gli oggetti del museo, tanto gli dei quanto le macchine, sono resi impotenti. La potenza delle divinità era tanto invisibile quanto l'elettricità

delle nostre macchine. La potenza e l'impotenza sono invisibili: sono solo degli effetti di senso modali percepiti attraverso la messa in sintassi.

- *Connettori figurativi in praesentia*

Se le sculture e le macchine sono oggetti estetici, lo devono alle loro forme spaziali, dette plastiche. Il contrasto fra queste famiglie di forme crea un effetto di senso particolare, anch'esso di natura estetica. Di conseguenza le forme plastiche costituiscono uno dei connettori isotopici fra i due musei, quello che stabilisce la possibilità del valore estetico.

- *Connettore figurativo in situ*

Tanto gli oggetti archeologici quanto le macchine elettriche sono in relazione con la città di Roma. Di conseguenza lo spazio di referenza comune, che si potrebbe dire in situ, funziona come connettore di isotopia fra il museo tecnico e quello archeologico compresenti, come una marca di *em-brayage* spaziale che mette in relazione il luogo del soggetto e quello dell'oggetto.

- *Connettore figurativo universale*

Mirando a trasmetterci una frazione di cultura antica, la museografia della Centrale Montemartini partecipa al vasto programma di base dei musei di ricostituire le culture scomparse. Il museo tecnico della centrale dipende dallo stesso progetto generale, anche se si posiziona su un'isotopia tecnologica e in un tempo recente, ricostituendo una parte della cultura cancellata dall'evoluzione rapida delle nostre società. In questo senso, il programma di ricostituzione della cultura passata mette in secondo piano lo scarto fra l'isotopia tecnica e l'isotopia antica.

2.4.5. *Il paradigma dei musei installati in luoghi preesistenti*

La Centrale Montemartini è, pare, l'unico museo archeologico inserito in una centrale elettrica che conserva una parte del suo materiale di origine, anche se non è il solo museo di arti plastiche installato in un edificio industriale. Da

questo punto di vista esso dipende da un paradigma particolare che si può definire come quello dei musei inseriti in edifici di recupero. A Roma, anche i Musei Capitolini e il Museo Nazionale Archeologico sono in edifici non costruiti a questo scopo. Il Palazzo dei Conservatori, il Palazzo Caffarelli e il Palazzo Altemps, le Terme di Diocleziano e il Collegio dei Gesuiti non erano pensati come musei. La loro utilizzazione in quanto tali implica una desementizzazione (il loro uso primario è sospeso), seguita da una risementizzazione espressa dal trattamento che ricevono, dai dispositivi di sicurezza aggiunti... Tutti questi edifici riutilizzati hanno subito un trattamento che somiglia molto a quello subito dagli oggetti museali che contengono. In altri termini, questi edifici fanno parte della classe degli oggetti da museo: vi si va per ammirarli in quanto tali. Peggio, nel caso di Palazzo Altemps, il restauro curato del palazzo e la discrezione dell'allestimento museale fanno sì che l'edificio sia più presente delle opere che esso ospita, dominandole.

Un effetto contrario è ottenuto al Museo Nazionale dell'Epigrafia, presso le Terme di Diocleziano. L'allestimento museale, eccellente dal punto di vista scientifico e splendido da quello architettonico, cancella ogni relazione con le Terme. Potrebbe trovarsi in una qualunque hall costruita altrove. All'interno delle terme rimangono solo delle grandi superfici di muri in mattoni, desementizzate. Anche se l'allestimento non ne distrugge alcun elemento, è del tutto indifferente alle terme. Non se ne serve, poiché non ne ha bisogno.

Sul Colle del Campidoglio il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo ospitano le antiche collezioni dei Musei Capitolini. La museografia risale al XVIII secolo. Le sale e le decorazioni del palazzo sono fortemente presenti. In alcune sale le sculture sono chiuse e disposte sulle mensole, come in un deposito di conservazione. Questa museografia non corrisponde più alla domanda del visitatore di oggi, modellata dall'allestimento di altri musei del mondo. Anche qui, la nozione di paradigma di riferimento è determinante.



Fig. 19. Regia spaziale del diciottesimo secolo al Palazzo Nuovo del Museo del Campidoglio.

Al Museo Nazionale di Palazzo Massimo, riallestito di recente, si può essere soddisfatti della distribuzione degli oggetti nello spazio e della qualità dell'illuminazione che li mette in valore. Tra le opere e l'architettura la relazione è minima. I muri bianchi del museo offrono poco contrasto ai marmi delle sculture, indebolendone il carattere plastico.

Questo esame sommario di parte del paradigma museale in cui le opere plastiche sono poste in un edificio preesistente getta una luce nuova sul Museo della Centrale Montemartini. Per contrasto paradigmatico¹⁷, questo museo appare innovatore nella museografia e nella relazione stabilita fra le opere e il loro ambiente. In questo senso merita una menzione speciale. Approfitando della possibilità di sperimentazione aperta dal carattere temporaneo previsto dall'installazione, cerca nuove maniere di combinare procedimenti della pratica museale già disponibili, introducendo dei cambiamenti nella continuità.

2.4.6. *L'isotopia dominante*

A diverse riprese abbiamo detto, a proposito di questa o quella sala, che c'è un effetto di senso dominante. Questa nozione merita un commento. La dobbiamo al linguista danese Viggo Brondal (1887-1942). Nella sua analisi dei termini semantici complessi, in cui riconosce diverse componenti semantiche (o semi), egli ammette che uno di questi effetti può essere dominante rispetto agli altri, che restano presenti.

Nella Centrale Montemartini, il museo archeologico oggi è dominante rispetto al museo tecnico. In parte è un fatto indotto dalla comunicazione esterna: i Musei Capitolini fanno sapere, con pubblicazioni e mezzi elettronici, che una parte della loro collezione è esposta alla Centrale. In questo modo invitano alla visita l'amatore di sculture e di antichità.

3. *La struttura gerarchica del discorso museale*

Al termine del nostro percorso analitico nel museo, conviene fermarsi a riflettere sui procedimenti impliciti che abbiamo adottato, per esplicitarne i meccanismi e trarne delle conclusioni generali e/o metodologiche.

Abbiamo distinto, per ciascuna sala, tre livelli di analisi: oggetti, disposizione, architettura. Riprendiamo ogni categoria per esaminarne le proprietà generali e precisare le relazioni che le collegano.

3.1. *La categoria degli oggetti museali*

Comprende oggetti del mondo naturale, sculture e macchine. Considerati entità complesse portatrici di senso, questi oggetti sono inseriti in una catena comunicativa tesa tra un enunciatore e un enunciatario. Si può dunque analizzarli secondo un modello discorsivo. Indagati come discorsi non verbali, gli oggetti rivelano senso. Si può dire che parlino, in modo metaforico: sono dei soggetti delegati che portano messaggi non verbali iscritti da soggetti scomparsi. In misura variabile, il soggetto enunciatore dell'oggetto vi ha lasciato la sua o le

sue marche, altrettanti elementi di enunciazione iscritti nell'enunciato-oggetto.

La lunga storia di alcuni oggetti museali manifesta fasi caratteristiche ricorrenti che costituiscono quello che abbiamo chiamato percorso narrativo dell'oggetto (creazione, messa in opera, ritrovamento, riconoscimento, restauro, posizionamento nel museo). Ognuna di queste tappe modifica il contenuto semantico iniziale dell'oggetto e caratterizza il contenuto finale come un senso stratificato.

Il senso di ogni oggetto è modificato per il solo fatto di essere integrato nella collezione di un museo, presuppone criteri di selezione che possono apparire solo a posteriori. Come gli oggetti frammentati dissotterrati negli scavi, le collezioni sono costituite da frammenti – gli stessi oggetti – e ogni collezione è incompleta a priori. In ogni momento una nuova scoperta archeologica può modificare radicalmente la composizione della collezione e il senso degli oggetti riuniti. Portatrice di senso, la collezione è assimilabile a un discorso il cui enunciatore è il collezionista: collezionando cerca di completare il senso. Compiendo una delle fasi di interpretazione del senso.

La disposizione degli oggetti della collezione secondo gruppi di prossimità, di lontananza, per allineamento e coordinamento degli orientamenti fa emergere particolari effetti di senso su alcune parti della collezione. Queste operazioni costituiscono altrettanti atti di enunciazione che organizzano degli enunciati spaziali.

Questi dati fanno apparire due livelli di organizzazione dell'espressione e del contenuto: quello degli oggetti isolati, quello di gruppi di oggetti. I gruppi rivelano l'esistenza di un soggetto enunciatore del museo, iscritto nella collezione e non presente nell'oggetto individuale, gerarchicamente superiore, che assume nel proprio discorso, attraverso la collezione, l'oggetto e il suo discorso. Con l'inserimento nel museo, il contenuto semantico dell'oggetto è modificato. C'è una sospensione di valori d'uso e di scambio e la predominanza di valori estetici e cognitivi. La trasformazione del primo discorso è indotta attraverso la comunicazione museale, tesa fra

un enunciatore e un enunciatario visitatore. Essa nasce da una operazione enunciazionale.

Nella collezione gli oggetti sono dunque valorizzati per se stessi ma anche per qualcosa che li trascende e li rappresenta: in primo luogo una cultura che li ha prodotti.

3.2. La categoria dell'allestimento museale

C'è allestimento solo in funzione degli oggetti della collezione. Per esempio, l'illuminazione ha senso solo se in rapporto a degli oggetti che mette in luce, i sostegni hanno senso solo in rapporto agli oggetti che ospitano. Di conseguenza, la categoria dell'allestimento presuppone la categoria degli oggetti.

Nella misura in cui gli allestimenti sono finalizzati ad assicurare migliori condizioni di visita, la categoria dell'allestimento veicola degli investimenti modali che costituiscono la competenza di un soggetto spettatore. Nella misura in cui l'allestimento assicura la separazione fra i messaggi di oggetti vicini che potrebbero contrastarsi l'uno con l'altro, come se fossero degli antisoggetti, esso veicola degli investimenti modali costitutivi della competenza dell'oggetto-soggetto museale. Dato che queste procedure permettono di distinguere un soggetto dall'altro, sono enunciazionali, ancorano gli oggetti-soggetti in spazi di riferimento diversi.

Assegnando agli oggetti un quadro spaziale proprio, l'allestimento ne determina l'espressività e l'importanza relativa, cioè ne determina parzialmente l'espressione e il contenuto. Nella Centrale Montemartini, certe macchine giocano due ruoli attanziali alla volta: sono degli oggetti esposti allo sguardo del visitatore e fanno parte del dispositivo dell'allestimento, servendo da supporto per alcune sculture antiche.

Portatore di effetti di senso, l'allestimento è l'espressione di un livello discorsivo che presuppone un proprio enunciatore. Si tratta di un attore collettivo costituito dalle autorità museali (conservatori, architetti, imprese). Dunque l'allestimento appare come un soggetto delegato statico, posto dall'enunciatore museale.

3.3. *La categoria dell'architettura*

Nel museo, la categoria dell'architettura presuppone quella degli oggetti della collezione che ospita, protegge e offre agli sguardi. Se non vi fosse stato un museo, questa relazione non si sarebbe realizzata. Essa è dunque condizionale e si verifica solo in questo contesto.

Nel corso della nostra analisi l'architettura è apparsa reggere la disposizione sia degli oggetti, sia dell'allestimento (es: la disposizione basilicale iscritta nel soffitto e nel pavimento della Sala Macchine). Essa è dunque investita di valori modali che rendono alcune azioni possibili (i vetri che introducono la luce) interdicondendone altre (non c'è passaggio laddove non c'è apertura).

Essendo talvolta da vedere per le sue proprie qualità, l'architettura è assimilabile agli oggetti del museo. In questi casi è dotata di un ruolo attanziale complesso, come alcune macchine della centrale: è contemporaneamente oggetto da vedere e dispositivo che organizza gli oggetti.

Nella misura in cui è portatrice di senso, l'architettura costituisce un livello discorsivo a sé, che presuppone un enunciatore, la cui posizione sintattica può, a seconda dei casi, essere riempita dall'attore collettivo "conservazione del museo" o implicare, come nei casi della centrale elettrica o dei palazzi riutilizzati, istanze più complesse, con una propria storia, giustapposta a quella del museo.

3.4. *La relazione di incassamento discorsivo*

Sul piano dell'espressione gli oggetti sono iscritti nel dispositivo dell'allestimento, che a sua volta è iscritto nell'architettura. Tre relazioni di presupposizione sono state rilevate tra questi termini (l'architettura presuppone gli oggetti, l'architettura presuppone l'allestimento, l'allestimento presuppone gli oggetti).

Sul piano del contenuto abbiamo rilevato tre livelli discorsivi legati alle categorie citate, che intrattengono delle relazioni di rezione o di controllo: il discorso dell'allestimento controlla e regola il discorso degli oggetti; il discorso architettonico controlla e regola il discorso dell'allestimento; il di-

scorso architettonico controlla e regola il discorso degli oggetti. I tre livelli discorsivi coesistono nel museo e contribuiscono ad articolarne il discorso sincretico. Un tale dispositivo discorsivo, caratterizzato dalla sovradeterminazione di ciò che è iscritto da parte di ciò che lo iscrive, è stato incontrato a più riprese in semiotica dello spazio dall'analisi dello Spazio del Seminario (Hammad, et al. 1977). Merita dunque un commento, dato che corrisponde a dispositivi simili segnalati anche altrove.

3.5. *La gerarchia dei livelli linguistici*

Nelle prime pagine di *Semantica strutturale* (Greimas 1966), Greimas riprende da Hjelmslev la distinzione, in ogni discorso, di livelli gerarchici logicamente dipendenti: il linguaggio oggetto è presupposto dal metalinguaggio descrittivo, il quale è presupposto dal metalinguaggio metodologico che lo regola, presupposto e regolato a sua volta dal linguaggio epistemologico. Questo dispositivo è isomorfo all'articolazione dei tipi logici stabilita dal 1910 da Bertrand Russell (1910b) per dare una soluzione ai paradossi detti di Epimenide il mentitore, conosciuti sin dall'antichità.

Questa gerarchia è la realizzazione, in termini di logica formale, di un teorema dimostrato da Kurt Gödel nel 1931 e che si può enunciare in maniera semplificata: "In ogni sistema formale di ordine n è possibile formulare degli enunciati che restano indecidibili (né veri né falsi) nei termini del sistema. Per renderli decidibili è necessario costruire un sistema adeguato di ordine $n+1$ che contenga il precedente. Tuttavia il nuovo sistema di ordine $n+1$ produrrà a sua volta i suoi propri enunciati indecidibili". A rigore, la catena dei livelli logici non è limitata. Tuttavia Hjelmslev e Greimas constatano che tre livelli gerarchici in genere sono sufficienti, essendo il terzo livello (epistemologico) valido a tutti gli effetti per l'insieme dei livelli superiori ai due primi. La relazione di rezione rilevata tra le categorie della nostra analisi architettonica assicura il controllo di questi livelli l'uno rispetto all'altro. Essa dunque è logicamente isomorfa a quelle riconosciute da Greimas, Hjelmslev,

Russel e Gödel, ne è la forma manifestata in semiotica dello spazio. Illustra il fatto che la relazione logica raddoppia (o ricipre), nelle condizioni proprie alla nostra analisi, la relazione di presupposizione fra enunciazione ed enunciato.

In altri termini, la relazione fra le categorie degli oggetti, dell'allestimento e dell'architettura del museo è metalinguistica, regolatrice, enunciazionale (Hammad 1983). I livelli superiori si fanno carico dei livelli inferiori e li sovradeterminano.

Queste osservazioni formali iscrivono il discorso museale in un contesto più ampio, quello dei discorsi logici e scientifici che mirano alla produzione di un sapere controllato, rispetto ai quali esso risulta così comparabile, pur mantenendo i caratteri che lo distinguono, in particolare la sua espressione sincretica e non verbale.

4. L'interpretazione del discorso museale

4.1. Lettura e decifrazione

La lettura semiotica che abbiamo proposto fin qui non è entrata nel dettaglio delle procedure di messa in corrispondenza del contenuto con l'espressione. Ci siamo contentati di esplicitare i contenuti che percepiamo riferendoci alle nostre competenze di architettura e di storia dell'arte per interpretare i fenomeni non verbali messi in opera dal museo. Per l'identificazione delle singole opere e del loro percorso narrativo, abbiamo sfruttato i pannelli posti dal museo accanto alle opere, completandoli con il catalogo e con altre pubblicazioni di archeologia. Dunque, tre componenti:

- a) gli oggetti messi in scena, il cui insieme ha un'espressione non verbale;
- b) una documentazione verbale relativa a questi oggetti, organizzata in tre insiemi sempre più estesi: i pannelli, il catalogo, altre opere di archeologia;
- c) una precedente formazione pluridisciplinare del lettore.

Nell'insieme a) si ritrova facilmente il discorso museale non verbale. Nell'insieme b) si riconoscerà un metalinguag-

gio verbale consacrato, in larga misura, agli oggetti del museo (solo il catalogo parla del museo in quanto tale). Questo metalinguaggio esplicita una parte del contenuto degli oggetti. Nell'insieme c) si riconoscerà ciò che la semiotica narrativa chiama una competenza cognitiva, nel caso specifico quella del lettore, acquisita anteriormente al suo incontro con il museo. Da questo punto di vista, l'insieme b) appare come un complemento specifico alla competenza c) essendo relativo all'insieme a). È qui che si ritrovano delle informazioni che il dispositivo non verbale difficilmente potrebbe trasmettere, come le principali date che rintracciano il percorso narrativo dell'oggetto, i personaggi, i luoghi e gli eventi storici con i quali l'oggetto è stato in relazione.

È bene ricordare che il sapere consegnato verbalmente nei documenti dell'insieme b) proviene in larga misura da elementi non verbali trascritti e/o esplicitati nel linguaggio verbale. Basti pensare a tutta l'informazione topografica necessaria all'archeologia: il paese e i suoi luoghi sono degli elementi non verbali che i geografi e gli archeologi non si stancano di descrivere. La storia stessa è fatta di avvenimenti non verbali riportati nei testi. La storia dell'arte descrive gli oggetti materiali ai quali è stato riconosciuto lo statuto di arte. Lo stesso vale per la storia dell'architettura. Insomma, la materia prima del nostro sapere libresco e verbale proviene dal mondo non verbale che ci circonda. Il discorso scientifico aggiunge alla descrizione del cosiddetto mondo i livelli metodologici e epistemologici costruiti al fine di controllarla.

Di conseguenza, non c'è differenza di natura tra il sapere tratto dall'insieme non verbale a) e il sapere tratto dall'insieme verbale b): si ricongiungono sul piano del contenuto e differiscono solo per il piano dell'espressione. Se ne concluderà che la competenza cognitiva del lettore si definisce a livello del contenuto.

4.2. Il soggetto della decifrazione

Non tutti i visitatori possiedono lo stesso bagaglio culturale e hanno accesso alla stessa documentazione integrativa. La lettura del museo dipende quindi strettamente dalla com-

petenza cognitiva del visitatore, e ci sono in pratica tante letture quanti visitatori.

La nostra lettura analitica è quella di un architetto amante dell'antichità e interessato alle questioni del senso. Altre letture sono possibili, altrettanto legittime. E tuttavia ci sembra che le letture potenziali avranno in comune la struttura di base che abbiamo sviluppato, come un nocciolo attorno al quale potranno costruirsi differenti versioni. Si potrà allora parlare di diversi percorsi di lettura a partire da uno schema comune.

Va anche detto che la nostra lettura dipende dallo stato attuale del sapere archeologico, architettonico, estetico, semiótico, cioè da una determinata episteme. Ogni cambiamento epistemologico maggiore porterebbe a un cambiamento della lettura e del senso.

Il lettore del museo non si riduce a un soggetto cognitivo. È anche un soggetto pragmatico, che deve percorrere le sale e gli spazi del museo al fine di guardarle e di guardarne gli oggetti. Dato che l'estensione dei luoghi e la loro disposizione topologica autorizzano molteplici circuiti di visita, ci sono altrettanti percorsi lineari generatori di effetti di senso.

Nella nostra analisi non abbiamo affrontato queste possibili varianti, che introducono una certa variabilità del risultato. Gli studi centrati sui modi di visitare mostrano che il comportamento pragmatico dei visitatori nello spazio museale dipende dalla loro competenza interpretativa: è facile riconoscere il percorso degli "esperti", che sanno cosa vogliono vedere e si spostano rapidamente da un'opera all'altra, davanti alle quali sostano però a lungo. A questa modalità di visita si oppone tanto il percorso casuale dei visitatori che non sanno nulla, quanto il percorso sistematico dei visitatori che si formano e si fermano metodicamente davanti a tutti i pezzi, nell'ordine in cui sono proposti dal museo.

Queste diverse varianti di visita sono disegnate dalla trama costante e stabile del dispositivo museale messo in opera dai conservatori. Organizzando dei tragitti, invitando al movimento, indicando le opere con delle luci direzionali, il dispositivo museale attiva le componenti pragmatiche della

competenza del soggetto visitatore. Inevitabile, questo dispositivo manipola tutti i visitatori nel loro percorso pragmatico. Ricordiamo che i musei vietano molte azioni che sarebbero normali altrove. Non è vietato solo toccare o spostare le opere, ma anche correre, gridare, cantare, mangiare, dormire... Prescrizioni e proscrizioni non dette regolano questi luoghi, determinano quel che vi si svolge, e dunque ne determinano in parte il senso.

Per finire, un'osservazione non priva di importanza. Nel museo, il visitatore non vede solo le opere esposte, vede anche altri visitatori. Questi ultimi si spostano. Il numero dei visitatori può essere di disturbo alla visita, quando i corpi si frappongono tra lo spettatore e l'opera che vorrebbe guardare. Il ritmo di visita degli uni e degli altri può essere diverso, diventare un disturbo di ordine pragmatico e non cognitivo. In questi casi, il visitatore gioca due ruoli attanziali, è al tempo stesso soggetto osservatore e soggetto implicato, secondo l'espressione di Eric Landowski. Il che apre ancora altre piste all'analisi.

5. Considerazioni conclusive

La Centrale Montemartini ha attirato la nostra attenzione per l'inusuale giustapposizione di due discorsi museali paralleli relativamente estranei l'un l'altro. Al di là dalle sue innegabili qualità plastiche, questo "dialogo" nel corso dell'analisi si è rivelato molto interessante. È anche emerso che la museografia della parte antica è innovatrice, coerente e elaborata, e merita plauso.

Da un punto di vista semiotico, essa ci ha obbligato a esaminare più da vicino la storia degli oggetti museali, e quindi a proporre il riconoscimento di un percorso narrativo per ciascuno di essi. La disposizione degli oggetti nelle sale ci ha fatto riconoscere una delle finalità poco esplicitate dei musei di archeologia, quella di contribuire a ricostituire le culture scomparse. L'analisi di un discorso museale a due componenti parallele ci ha posto delle questioni inedite, portandoci a ri-

flettere sulle trasformazioni semantiche realizzate da ogni museo al momento dell'esposizione dei suoi oggetti. Il che fa avanzare la semiotica del museo più in generale.

Infine, il riconoscimento della struttura gerarchica del discorso museale ha permesso di avvicinarlo all'insieme dei discorsi scientifici. Il risultato ottenuto in questo campo permette non solo di far progredire la semiotica del museo, ma anche quella dello spazio e forse anche quella del mondo naturale in generale.

Tocca al lettore giudicare.

¹ Via Ostiense 106, Roma, Italia. Si trova a 500 metri da Porta San Paolo (Piramide Cestia).

² Se ne sono trovate in diverse abitazioni di Pompei e alla Villa Adriana di Tivoli.

³ Abbiamo diretto una ricerca universitaria su questo argomento: Desmairs, Durand, 1982.

⁴ Da alcuni anni la visita è stata interamente linearizzata e determinata ai Musei Vaticani, ove si è installato un senso unico. Il flusso dei visitatori è tale che muoversi diversamente è molto difficile.

⁵ La crescita urbana trasforma regolarmente in interne delle zone che erano esterne in una fase anteriore.

⁶ Gli scavi hanno permesso di rinvenire, sulle colline del Palatino e del Campidoglio, tracce attribuibili alle età del bronzo e del ferro.

⁷ Per la definizione della negazione non verbale, cfr. Bateson, G., "A theory of play and fantasy", in Bateson 1978, pp. 177-193.

⁸ Leggi di questo tipo sono state votate più volte dalle città greche. Cfr. Morris 1992.

⁹ Il piano di evacuazione, redatto dagli addetti alla sicurezza e affisso all'entrata, designa l'intero piano terra col nome di "Sala Colonne".

¹⁰ Informazione fornita dagli addetti all'ingresso: un visitatore su otto acquisterebbe il catalogo.

¹¹ Dissepolta a Roma, presso l'antica via Lata.

¹² Piattaforma dai bordi verticali.

¹³ Staffordshire, Inghilterra, 1730-1792. Egli inventa il "Jasper ware". Cfr. Herman 2003.

¹⁴ Comunicazione verbale.

¹⁵ E non secondaria. Essa è seconda in relazione a un criterio più importante, considerato per primo.

¹⁶ Si noterà che la Centrale Montemartini non mostra nulla del centro arcaico.

¹⁷ Nell'analisi dei valori semantici degli oggetti del museo, sono le relazioni sintagmatiche che ci sono servite in primo luogo.