

# Tipologie di esposizione

Giovanni Pinna

Come ogni mezzo di comunicazione, anche il museo è luogo di manipolazione dell'informazione; per questa caratteristica, che egli esercita in misura maggiore o minore in rapporto alla struttura della società in cui opera, il controllo sui musei è oggetto di scontro politico fra le frazioni della società che aspirano a raggiungere la posizione dominante. Il museo è perciò una struttura politica, il cui potere consiste nell'essere custode del patrimonio che costituisce la memoria storica della società, e la cui forza si esplica nella creazione del valore simbolico del patrimonio, vale a dire nella creazione di una cultura, e nella disseminazione di questo valore nella società.

Il museo attua la sua azione di diffusione culturale attraverso l'esposizione al pubblico, un atto che, grazie a numerosi e vari espedienti mediatici, può essere facilmente indirizzato verso un obiettivo predeterminato da coloro che controllano l'istituzione museale. Per l'impatto che le esposizioni museali hanno sulla società, il processo attraverso cui esse vengono concepite e costruite è dunque, assieme a quell'insieme di azioni che porta alla costruzione dei valori simbolici degli oggetti e delle collezioni, uno dei lavori più delicati fra quanti si svolgono nel museo.

Vi sono almeno tre filosofie che stanno alla base dell'esposizione museale; esse corrispondono a tre diverse interpretazioni del rapporto che si instaura fra l'oggetto e il visitatore, rapporto che, estrapolando, non è altro che il contatto intellettuale che si instaura fra il museo nel suo complesso e il suo pubblico. Tali filosofie utilizzano tre diversi modi di considerare o di usare gli oggetti che il museo mette in mostra, e ciascuna di loro ha un suo valore particolare ai fini del controllo della diffusione culturale operata dal museo. Potremmo chiamare la prima di queste filosofie "museologia della meraviglia", la seconda "museologia razionale", la terza "museologia evocativa o della risonanza".

La "museologia della meraviglia" si può far risalire ai gabinetti di curiosità, alle collezioni, mescolanti o meno *artificialia* e *naturalia*, esposte per stupire il visitatore; scopo che si otteneva mettendo in mostra sia le più curiose, inusuali o mostruose forme della natura, sia i meravigliosi oggetti prodotti dall'uomo nel passato e nel presente. Un tipo di museologia che, mentre si può agevolmente far risalire alle *Kunst und Wunderkammern*, oggi domina soprattutto nelle pinacoteche e, in generale, in tutti i musei d'arte, e i cui tedofori sono stati, fra gli anni cinquanta e sessanta, Franco Albini, Carlo Scarpa e gli architetti dello studio BBPR, Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers.

La "museologia razionale" nacque invece quando l'esposizione

degli oggetti o delle collezioni, e la loro disposizione fisica, assunsero la finalità di promuovere o, con grande presunzione, di completare, la conoscenza del mondo naturale, o della storia del mondo. Tale filosofia è oggi largamente diffusa soprattutto nei musei scientifici, nei quali non si ha più la presunzione di raggiungere la completezza universale, ma ci si volge alla spiegazione dei fenomeni della natura.

Quella che io definisco "museologia evocativa", e che è altra cosa dello stile evocativo citato da Margaret Hall (1987), prese forma con la nascita di un uso più profondamente politico e sociale delle istituzioni museali, puntando all'evocazione di momenti storici, avvenimenti o personaggi in qualche modo degni di nota ai fini del loro impatto sulla società. La museologia evocativa è tipica dei più moderni musei archeologici e dei musei storici, ed è alla base della museologia delle dimore storiche-museo.

I tre tipi di museologia non rappresentano epoche strettamente successive della storia dei musei, anche se non si può negare che nelle esposizioni il fine della meraviglia ha largamente preceduto il fine razionale, mentre il fine evocativo è certamente più recente, sia della museologia della meraviglia, sia di quella razionale. Come normalmente avviene per i movimenti di pensiero, nel corso della storia le tre filosofie espositive hanno a volte marciato parallelamente, si sono intersecate e spesso si sono mescolate nell'ambito di una stessa istituzione; infatti non rare sono le esposizioni in cui gli oggetti sono esposti col fine nello stesso tempo di meravigliare, di evocare e di informare. Per esempio evocazione e informazione si mescolano nelle sale dedicate agli ambienti naturali del Museo di storia naturale di Milano. Verso la metà degli anni ottanta decisi di trasformare radicalmente l'esposizione della zoologia dei vertebrati del museo milanese, realizzata a partire dagli anni cinquanta, e organizzata in ordine sistematico (esponendo cioè gli animali in serie progressiva: pesci-anfibi-rettili-uccelli-mamiferi), un'esposizione che poteva essere definita come "razionale arcaica" (essa era inoltre priva di cultura scientifica poiché si basava sul concetto obsoleto della seriazione degli organismi "dal più semplice al più complesso"). Ritenendo che per ottenere il massimo di efficacia l'esposizione di un museo dovesse essere allo stesso tempo informativa e piacevole da visitare, adottai un criterio espositivo che mescolava l'aspetto evocativo e l'aspetto razionale. Feci così costruire un percorso che illustrava i diversi ambienti naturali del mondo alternando ricostruzioni d'ambiente, i cosiddetti diorami (aspetto evocativo), e vetrine in cui, con l'ausilio di testi, grafici, disegni, fotografie, modelli e pezzi

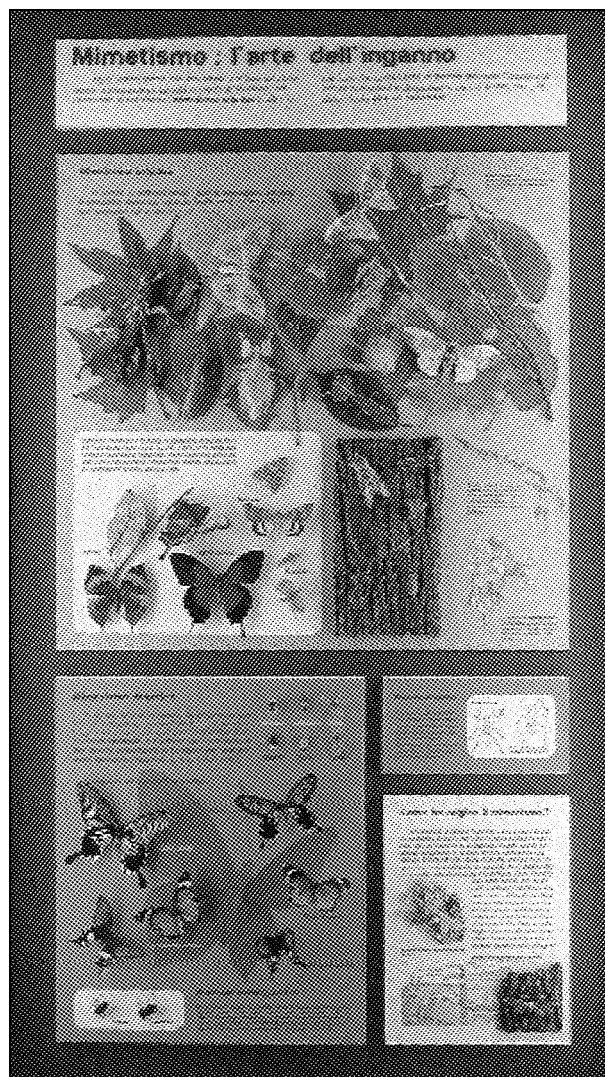
originali, si illustravano le particolarità biologiche e naturali dei diversi ambienti (aspetto razionale). Il fine ultimo dell'esposizione era di dare al visitatore un'immagine del mondo naturale, come esso si presenta ai nostri occhi, e cioè come un insieme di piante e di animali diversi strettamente interdipendenti, ma nello stesso tempo era quello di spiegarne la struttura fisica e biologica, comparando ambienti simili di aree geografiche diverse e analizzandone le diversità e le analogie, per risalire alle leggi generali che regolano il rapporto fra gli organismi e l'ambiente.

La filosofia sulla cui base è costruita un'esposizione non è stabile nel tempo ma può modificarsi per le ragioni più varie. Per esempio, non è raro il caso che con il trascorrere del tempo un'esposizione realizzata con finalità informative possa perdere tale significato e divenire invece fortemente evocativa. Si tratta di un processo molto comune nei musei scientifici, che ha luogo quando questi non aggiornano le proprie esposizioni, non seguendo in ciò il procedere della scienza. Per esempio, se l'esposizione di un museo naturalistico realizzata in un'ottica pre-evoluzionista, e cioè nella convinzione di un'organizzazione della natura lungo una catena ininterrotta di complicazioni successive (la cosiddetta Grande Catena dell'Essere, ideata dal Creatore e da lui immessa sulla Terra), è stata mantenuta anche dopo l'affermarsi dell'evoluzionismo, tale esposizione avrà perso completamente la sua capacità informativa, e avrà per contro assunto la capacità di evocare un periodo della storia del pensiero scientifico. Anche il passaggio dalla meraviglia all'evocazione non è impossibile; un esempio in tal senso è fornito dal trasferimento dei dipinti del Jeu de Paume e del Louvre al Musée d'Orsay che Greenblatt descrive con queste parole: "spostando i capolavori impressionisti e postimpressionisti e accostandoli all'opera di pittori assai meno noti – Jean Béraud, Guillaume Dubuffe, Paul Sérusier e via di seguito – non-

ché alla scultura e alle arti decorative coeve, il museo trasforma un gruppo cospicuo di personalità geniali di spicco in figure attive di un periodo vitale ed estremamente produttivo della storia della cultura francese" (per il Musée d'Orsay vedi anche Svetlana Alpers, 1991). Nel caso parigino si è cioè scelto di sacrificare il potere di meravigliare dei singoli capolavori, a favore della volontà di evocare una situazione storico-culturale, che la classe dirigente della Francia de-

gli anni ottanta riteneva più funzionale alla propria politica. I due esempi dimostrano che il passaggio da una filosofia espositiva a un'altra può avvenire sia per scelta volontaria, sia inconsciamente come prodotto del decorso storico, come nel caso dei musei naturalistici. Altre volte la trasformazione di un'esposizione da una filosofia a un'altra è tutt'altro che facile, se non impossibile: È il caso delle esposizioni di Albini, Scarpa, e BB-PR, realizzate con lo scopo di innalzare ogni oggetto alle vette del meraviglioso, e divenute esse stesse opere d'arte, non meno intoccabili degli oggetti che avevano la finalità di mostrare al pubblico. Tali esposizioni possono essere distrutte ma non possono essere modificate, nessun pezzo può essere aggiunto o spostato, nessuna luce può essere deviata senza che si muti il delicato bilanciamento fra spazio e oggetto, e con esso si perda l'atmosfera irrealistica che sta alla base delle più pure esposizioni della meraviglia. Tali esposizioni, la cui purezza estetica rende irrinunciabili, nuocciono ai musei, poiché impediscono di mettere in atto quella che dovrebbe essere una delle più importanti caratteristiche di queste istituzioni, l'essere in grado di modificarsi nel tempo, per adeguarsi alle mu-

tanti interpretazioni e ai significati della storia e della cultura. Così, da un lato a Genova si scatena la lotta fra coloro che non vogliono toccare un solo chiodo dell'allestimento di Palazzo Rosso di Albini, e coloro che vorrebbero rivisitare dalle fondamenta il ruolo e l'espo-



*Un esempio di museologia razionale. Museo di Storia Naturale di Milano, sala di entomologia. (Foto di L. Spezia)*

sizione del museo, a Milano si fa l'errore di tentare di modificare solo alcuni tratti dell'allestimento dei musei del Castello Sforzesco realizzati dallo studio BBPR (in particolare la collocazione della Pietà Rondanini), un errore che d'altro canto segue le aggiunte di nuovi pezzi all'esposizione effettuate qualche anno fa.

La scelta di questa o di quella filosofia espositiva dipende naturalmente in larga misura anche dal tipo di collezioni che il museo possiede. Come si è accennato, in linea del tutto generale si può dire che i musei d'arte tendono a un'esposizione che si basa più sulla meraviglia, i musei storici ed etnografici sono tendenzialmente propensi a esposizioni evocative, mentre i musei scientifici preferiscono tradizionalmente esposizioni informative. All'interno di questi grandi raggruppamenti persiste tuttavia sempre una possibilità di scelta fra l'una o l'altra delle opzioni espositive, nel senso che non è detto che l'esposizione di un museo storico debba essere obbligatoriamente evocativa e non possa invece far perno su pochi oggetti capaci di meravigliare e stupire, analogamente non è detto che una pinacoteca non possa operare una scelta del tutto diversa da quella della meraviglia, e puntare invece su una esposizione il cui filo conduttore sia un racconto storico-artistico razionale. Nonostante queste possibilità di scelta, è tuttavia indubbio che il tipo di filosofia espositiva è fortemente condizionato dalle scelte che sono state effettuate a monte, cioè nel corso della formazione delle collezioni del museo.

Nella museologia moderna, ognuna delle tre filosofie ha i suoi sostenitori. Per esempio, lo psichiatra Bruno Bettelheim ha sostenuto in un saggio del 1982 che la curiosità non spinge verso il desiderio di conoscere, poiché essa è presto soddisfatta, mentre la meraviglia conduce a una penetrazione più profonda dei misteri dell'universo "la meraviglia – ha scritto citando Bacone – è il seme da cui

nasce la conoscenza". Da ciò egli ha derivato l'idea che la funzione essenziale di un'esposizione museale debba essere quella di generare, non tanto curiosità, quanto meraviglia, e ha sostenuto che perciò i musei sbagliano quando cercano di trasmettere conoscenza senza sforzarsi di stupire i visitatori. Fautore di una museologia evocativa è invece Stephen Greenblatt con il suo concetto di risonanza degli oggetti, e cioè "il potere di cui è dotato l'oggetto esposto

di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo".

Ai fini della funzione di trasmissione culturale del museo si può dire che la "museologia della meraviglia" fa perno sullo stupore di fronte all'inusuale o al meravigliosamente bello, la "museologia razionale" suscita la curiosità e la "museologia evocativa" fa perno sul sentimento.

In un articolo sui musei dello Stato di Israele (1994) Ariella Azoulay considera un aspetto dello sviluppo della museologia moderna che, a suo parere, ha avuto notevole influenza sulla capacità di manipolazione della storia da parte dei musei. Ella sostiene che in Occidente verso la fine del XIX secolo la tradizionale struttura del museo d'arte si trasformò, accogliendo oggetti appositamente costruiti per essere esposti: "Sia le procedure di conservazione e di esposizione – scrive Azoulay –, sia i contenuti del-

le esposizioni e il carattere degli oggetti conservati andarono incontro a un cambiamento paradigmatico. La procedura dominante che caratterizza il museo tradizionale è un atto di pietrificazione, di tassidermia, o di congelamento, che rende possibile la conservazione dell'aspetto esterno delle cose come esse si presentavano nel passato, o almeno l'illusione di questo aspetto. Il valore di "autenticità" è una conse-



*La Grande Catena dell'Essere nel primo allestimento del dopoguerra delle sale di ornitologia del Museo di Storia Naturale di Milano.*

guenza di questa procedura. Per contro, la procedura principale nel nuovo museo, e più tardi, in modo particolare, nel museo storico, è la trasformazione dei documenti in oggetti di esposizione, e cioè la trasformazione di rappresentazioni di vario tipo in oggetti. Questa procedura si distingue dalle precedenti, poiché da questo momento un oggetto può legittimamente essere fabbricato.” Le conseguenze di tutto ciò furono, sempre secondo Azoulay, da un lato l’allargamento dei limiti dei possibili oggetti museali, dall’altro una ben maggiore possibilità di manipolazione ideologica, in quanto la fabbricazione di oggetti esponibili rende possibile superare i limiti posti alla manipolazione dall’autenticità dell’oggetto.

In realtà la fabbricazione di oggetti destinati all’esposizione nel museo e la trasformazione dei documenti in oggetti da esposizione non sono invenzioni della museologia del XIX secolo, ma sono pratiche sempre esistite che si ricollegano alla trasformazione del documento in monumento nella costruzione della storia, una pratica essenziale, quest’ultima, per il processo di scrittura della storia e, quindi, per la manipolazione del passato (Le Goff, 1977). Come la trasformazione dei documenti in monumenti facilita la manipolazione della storia, così l’esposizione di oggetti o di opere fabbricate per fini museali amplia le possibilità di manipolare i contenuti del museo, in quanto fa leva sull’autorevolezza intrinseca di questa istituzione, che garantisce un’autenticità anche a un oggetto fabbricato.

La possibilità di utilizzare oggetti fabbricati a fini espositivi, come surrogati o meno di oggetti autentici, varia a seconda del tipo di filosofia espositiva che si adotta. Tralasciando i mostri ricostruiti che erano largamente diffusi nelle *Wunderkammern*, al giorno d’oggi difficilmente gli oggetti fabbricati possono trovare posto nella museologia della meraviglia, in quanto essi mancano delle caratteristiche di autenticità che stanno alla base del sentimento che tale museologia vuole suscitare. Oggetti fabbricati, come modelli di macchine, ricostruzioni di animali o di piante, e calchi di scheletri fossili, sono ampiamente utilizzati dalla museologia razionale, mentre altri tipi di oggetti ricostruiti, per esempio modelli di edifici, ricostruzioni di ambienti domestici (*habitat dioramas*) o plastici di battaglie in scala ridotta, entrano spesso in quella parte della museologia evocativa che si propone di ricostruire vicende storiche, ambienti umani o situazioni socio-economiche.

La capacità dei musei di trasformare i documenti in oggetti espositivi, di fabbricare nuovi oggetti dal nulla, di far realizzare opere d’arte con il solo fine di essere esposte ha condotto alla proliferazione delle istituzioni museali di questi ultimi trent’anni. Oggi si può fare un museo con opere prive di storia o senza oggetti autentici, quelli cioè che hanno acquisito un significato simbolico direttamente dalla storia o, indirettamente, attraverso il processo di costruzione della storia; gli oggetti possono essere costruiti o possono addirittura mancare come vogliono i sostenitori del museo virtuale. È la musealizzazione globale, quella che permette l’esistenza di un museo del Purgatorio a Roma, giustifica il museo della sardina di Sète e conduce all’inflazione museale che il Giappone sta vi-

vendo in questi anni. Grazie a queste nuove possibilità, liberata dal dovere scientifico e dalla conoscenza culturale che erano in qualche modo garantiti dai grandi musei, ogni comunità è libera di riscrivere le proprie radici, il che sarebbe positivo se non equivalesse, troppo spesso, alla manipolazione di pezzi di storia da parte di ogni piccolo potere locale.

Giovanni Pinna è presidente dell’ICOM ITALIA e dell’International Committee Historic House Museums dell’ICOM.

Alpers S., 1991 - *Il museo come modo di vedere*. In Karp I., Lavine S.D.: *Culture in Mostra*. Clueb, Bologna: 3-13.

Azoulay A., 1994 - *With Open Doors: Museums and Historical Narratives in Israel’s Public Space*. In Sherman D., Rogoff I.: *Museum Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis: 85-109.

Bettelheim B., 1982 - *La curiosità: il suo posto in un museo*. In Basso Peressut L.: *Stanze della meraviglia*. Clueb, Bologna: 3-11.

Greenblatt S., 1991 - *Risonanza e meraviglia*. In Karp I., Lavine S.D.: *Culture in Mostra*. Clueb, Bologna: 27-45.

Le Goff J., 1977 - *Storia e memoria*. Einaudi, Torino.

Hall M., 1987 - *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. Lunda Humphries, London.