MUSEOLOGIA SCIENTIFICA MEMORIE • N. 15/2016 • 22-28 ISSN 1972-6848

Allestire per comunicare nei Musei scientifici
Venezia, 13-15 novembre 2013
a cura di Mauro Bon, Raffaella Trabucco, Cecilia Vianello

Nuove e vecchie tendenze nelle esposizioni dei musei naturalistici

Giovanni Pinna
Già direttore del Museo di Storia Naturale di Milano. E-mail: giovanni@pinna.info

RIASSUNTO
Questa mia relazione è una rapida panoramica su come nel corso del tempo le collezioni di storia naturale prima, e in un tempo successivo i musei, hanno assolto il compito di organizzare la conoscenza del mondo, classificandone le diverse espressioni, costruendo in tal modo spazi di conoscenza per gli studiosi e per la società.
Dalle stanze dei "Cabinet de Curiosité" del XVI secolo, sino alle gallerie espositive dei musei pubblici nati alla fine del XVIII secolo, le collezioni di storia naturale hanno assunto forme diverse che hanno corrisposto a quanto la scienza scopriva della varietà del mondo naturale, della sua organizzazione e dei suoi meccanismi; la disposizione fisica di tali collezioni ha fornito perciò di volta in volta l'immagine materiale dell'interpretazione dei fatti della Natura.
La trasmissione alla società di tale immagine materiale del mondo implicò per i musei l'assunzione di sistemi di comunicazione che sono mutati sia in ragione dell'evoluzione delle tecniche, sia in ragione della complessità di quanto doveva venire comunicato e dell'ampiezza dell'auditorio. Le esposizioni permanenti - fulcro centrale del processo di comunicazione del museo - divennero così un laboratorio dove si sperimentarono di volta in volta nuovi sistemi capaci di rendere efficace e comprensibile il messaggio educativo, e contemporaneamente di sollecitare la presenza del pubblico attraverso la spettacolarità delle esposizioni.
Oggi ciò che il museo si trova ad affrontare è il bilanciamento fra due tendenze contrastanti: il predominio della forma educativa delle esposizioni e il predominio della spettacolarità indotto da una precisa scelta culturale o da ristrettezze economiche. Il che significa scegliere fra la forma educativa del museo, inteso sia come tempio sia come forum, come direbbe Duncan Cameron, e la forma ludica e spettacolare che fa sempre più assomigliare il museo a un costoso videogioco.

Parole chiave:
conoscenza, natura, comunicazione, esposizioni.

ABSTRACT
Old and new trends in the exhibitions of Natural History museums.

This presentation is a short overview about how, over time, Natural History collections first, and museums later, have fulfilled the task of organizing the world's knowledge, classifying its different expressions, thus building knowledge platforms for scholars and knowledge spaces for the society.
From the sixteenth century rooms of the Cabinet de Curiosité, up to the exhibition galleries of public museums born in the late eighteenth century, Natural History collections have taken different forms, which coupled to what science has been discovering about the variety of the natural world, its organization and its mechanisms; from time to time, the physical arrangement of such collections provided the material image of the interpretation of natural events.
To transmit this material image of the world to the society implied for museums the adoption of communication systems that have changed over time due to both technical developments and the complexity of what was to be communicated, as well as to the magnitude of the potential audience. Permanent exhibitions – central focus of the communication process of the museum – thus became laboratories where to experiment, from time to time, new systems capable of making the educational message effective and understandable, and simultaneously to encourage the presence of the public turning exhibits into spectacular performances.
The museum is today facing to balance between two conflicting trends: the dominance of the educational aspect of exhibits and the dominance of their spectacular ludic shape, induced by a precise cultural choice or by harmful financial straits. That means to choose between an educational type of museum, intended both as a temple and as a forum, as Duncan Cameron would say, and a playful and spectacular form that increasingly makes the museum to resemble an expensive video game.

Key words:
knowledge, nature, communication, exhibits.

In un articolo pubblicato nel volume di Peter Vergo che nel 1989 ha segnato l'inizio della nuova museologia britannica, Ludmilla Jordanova scrisse che "tutti i musei sono esercizi di classificazione" e aggiunse che il metodo storico è rimasto il più importante principio di classificazione da Mechel ai nostri giorni. In sostanza ella voleva asserire che almeno a partire dalla fine del XVIII secolo il compito essenziale dei musei sarebbe stato quello di organizzare la conoscenza e di diffondere tale conoscenza al di fuori delle loro mura attraverso narrazioni in forma storica.

Il Christian Mechel, citato dalla Jordanova, era un artista cui Maria Teresa d'Austria nel 1773 affidò l'incarico di ordinare la collezione degli Asburgo, dopo che questa era stata spostata dallo Stallburg del Palazzo Reale di Vienna al Belvedere. L'ordinamento che Mechel realizzò nella Galleria del Belvedere fu rivoluzionario, poiché per la prima volta (a parte, mi sembra, un precedente tentativo agli Uffizi di Firenze) una collezione d'arte fu organizzata sistematicamente, abbandonando la confusione di pitture di generi e di epoche diverse che era stata sino ad allora la caratteristica delle collezioni d'arte. Mechel divise i dipinti in scuole -italiana, olandese, tedesca - e sistemò le opere di ciascuna scuola in ordine cronologico. Come egli stesso dichiarò nell'introduzione al catalogo del 1783, l'idea era di "usare i numerosi spazi separati di questo meraviglioso edificio in modo che la disposizione nel suo insieme e le singole opere formassero, per quanto possibile, una storia dell'arte visibile. Questo tipo di collezione pubblica, progettata più per istruire che per piaceri passeggeri, era certamente simile a una biblioteca ben fornita, ove il visitatore desideroso di conoscere avrebbe trovato opere di tutti i tipi e di tutte le epoche, non solo opere perfette e piacevoli, ma contrasti alternati, la cui contemplazione e confronto - che sono le sole vie verso la conoscenza - lo renderanno un vero intenditore delle belle arti" (Sheehan, 2000).

Ora mi chiederete che cosa hanno a che fare i musei di storia naturale con la collezione d'arte degli Asburgo, con Christian Mechel e la Galleria del Belvedere. Molto! Se diamo credito a Debora Meijers che in un articolo pubblicato nel 1995 ha sostenuto la tesi che Mechel avesse tratto dalla storia naturale il modello per l'organizzazione tassonomica della Galleria. Egli avebbe cioè sistemato i dipinti come si organizzavano i gabinetti di storia naturale in epoca pre-evoluzionista, sistemando piante e animali secondo una scala di complessità - la famosa "scala naturae" (Lovejoy, 1936) - che aveva il compito di rappresentare l'intero mondo naturale così come era stato concepito dal Creatore all'atto della Creazione. Mechel avrebbe cioè interpretato le scuole e i periodi della pittura come singole specie nella costruzione di un piano ideale dell'arte preformato nella mente del creatore. Grazie a Mechel, possiamo dunque dire che vi è una priorità delle scienze naturali nell'organizzazione museografico/museologica delle collezioni.

L'organizzazione delle collezioni scientifiche in ordine sistematico, e la loro esposizione nel museo in forma narrativa, risalgono infatti a molti anni prima del lavoro di Mechel a Vienna. Esse presero forma fra il XVI e il XVII secolo nella trasformazione dei "Cabinet de Curiosité" in Gabinetti Scientifici, nei quali ultimi la priorità non era più quella di creare microcosmi mescolando "naturalia e artificialia", ma quella di raccogliere esemplari naturali e organizzare la loro disposizione ai fini della conoscenza scientifica dell'universo biologico. Fu questa una trasformazione radicale, segnata dal cambio di prospettiva nell'uso intellettuale e soprattutto scientifico delle collezioni di storia naturale. Mentre infatti il fine dei "Cabinet de Curiosité" era stato quello di dare una rappresentazione immobile del mondo, di "avere in piccolo spazio un modello della Natura universale fatta privata" come scrisse Bacone nel 1594 ("Gesta Grayorum", In Impey & MacGregor, 1985), il fine dei Gabinetti Scientifici fu invece quello di ricostruire questo stesso mondo in modo dinamico; nel senso che tale ricostruzione poteva venir modificata mano a mano che nuovi oggetti naturali venivano scoperti, e mano a mano che l'aumentare di questi oggetti e studi più approfonditi su di essi permettevano una più accurata classificazione del mondo naturale. La voce "Cabinet d'Histoire Naturelle" che Diderot scrisse per "Encyclopédie" contiene un testo di Louis-Jean-Marie Daubenton, collaboratore di Buffon e professore al Jardin du Roi, illuminante circa la nuova dinamicità dell'organizzazione delle collezioni: "Mano a mano che un Cabinet d'Histoire Naturelle aumenta, - scrive Daubenton - non vi si può mantenere l'ordine se non spostando continuamente tutto quanto vi è in esso. Per esempio, quando si vuole inserire in una successione una specie che vi manca, se questa specie appartiene al primo genere, è necessario che tutto il resto della serie venga spostato, affinché la nuova specie sia messa nel posto giusto".

Come suggerisce il testo appena citato, la ricostruzione del mondo biologico secondo il concetto progressista della "scala naturae" presupponeva una incessante riclassificazione e ricollocazione degli organismi, e quindi continue modifiche dell'immagine complessiva della Natura. Nei Cabinet d'Histoire Naturelle l'immagine della Natura veniva proposta agli studiosi e a rari curiosi come un grande affresco, come una narrazione cui la possibilità di essere continuamente modificata dava una forma storica, anche se in quegli anni precedenti le rivoluzioni lamarckiana e darwiniana la classificazione della Natura prescindeva dallo spazio e dal tempo.

Per garantire un'immagine completa, in questi musei pre-evoluzionisti le collezioni erano esposte nella loro globalità; non esisteva, come oggi siamo soliti vedere, una separazione fra la finalità di studio e il fine educativo delle collezioni, e non vi era quindi una separazione dello spazio in depositi chiusi alla vista del pub-

Fig. 1. La galleria di paleontologia del Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi rimasta più o meno immutata da quando fu realizzata da Albert Gaudry nel 1898 (foto dell'autore).

blico, ove conservare la maggior parte degli oggetti destinata allo studio, e in sale espositive ove solo una selezione di oggetti viene offerta ai visitatori.

Tale impostazione rimase immutata anche quando il Cabinet d'Histoire Naturelle si aprì a un pubblico più ampio, assumendo la funzione educativa accanto a quella scientifica; il che avvenne nel 1793, quando la Convenzione trasformò il Jardin du Roi parigino in istituto pubblico, un anno dopo che il Louvre aveva seguito la stessa sorte, iscrivendo così il 1792 come data di nascita del museo moderno, pubblico e popolare. Dovette però passare mezzo secolo dalla nascita della moderna forma di museo perché le sale espositive dei musei iniziassero ad assumere organizzazioni più consone a trasmettere al pubblico il loro messaggio educativo. Ciò avvenne a seguito dell'esperienza acquista nelle esposizioni universali, nelle quali, a partire da quella londinese del 1851, furono inventati e sperimentati tutti gli ingredienti, i vantaggi e i problemi connessi al mezzo espositivo, soprattutto in relazione alla educazione culturale e politica delle masse popolari.

Tuttavia, la vera rivoluzione dei musei di storia naturale ebbe luogo a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, quando le teorie evolutive stravolsero l'immagine di un universo biologico stabile e aprirono prospettive di interpretazione del tutto nuove. Con la teoria dell'evoluzione entrarono nei musei le relazioni spaziali e temporali fra gli organismi: furono necessarie nuove classificazioni che considerassero la modificazione delle specie e i rapporti filetici, e con esse una nuova disposizione spaziale delle collezioni che tenesse conto delle linee di discendenza, delle aree di provenienza, delle affinità, somiglianze e dissomiglianze degli organismi. Le esposizioni dei musei divennero narrazioni che non potevano prescindere dalla storia; esse, che in epoca pre-evoluzionista erano state per anni omogenee nella disposizione delle collezioni, iniziarono a diversificarsi in ragione delle diverse interpretazioni che i conservatori davano dei processi evolutivi. I musei iniziarono a esprimere con le esposizioni la propria cultura scientifica e le proprie convinzioni e ideologie, divenendo così molto diversi l'uno dall'altro.

Nel 2002 dedicai un articolo a illustrare come nelle esposizioni uno stesso argomento possa essere trattato in modo diverso, sia in relazione all'ideologia scientifica del momento, sia alle convinzioni scientifiche dello staff intellettuale del museo (Pinna, 2002). Per far ciò feci riferimento a tre episodi di epoca diversa, relativi all'esposizione al pubblico dei meccanismi dell'evoluzione. Il primo episodio si riferiva alla galleria di paleontologia del Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi realizzata da Albert Gaudry nel 1898, e rimasta ancora praticamente immutata (fig 1). Gaudry fu il primo francese ad abbracciare la teoria darwiniana, seppure con qualche distinguo; egli fece disporre la collezione di fossili in una galleria lunga 75

metri "non separata da alcun aggetto, perché - scrisse - essendo stata continua l'evoluzione degli esseri, è importante che le collezioni formino concatenazioni ininterrotte"; egli aveva poi disposto i fossili cronologicamente e non in ordine sistematico, come era in uso in molti musei, proprio con l'intento di fornire l'immagine della grande concatenazione degli organismi nel tempo, secondo l'idea dell'evoluzione che avrebbe espresso nei tre volumi de "Les enchaînements du Monde animal". "La classificazione cronologica dei fossili del nostro museo - affermò - permette al visitatore di abbracciare a prima vista lo sviluppo progressivo del mondo, poiché all'inizio della galleria ove sono situati gli esseri più antichi egli non si imbatte che in tipi semplici, gracili; mano a mano che, addentrandosi nella galleria egli incontra creature sempre più recenti, osserva tipi più avanzati; e verso il fondo della galleria, che espone gli ultimi venuti, egli incontra i tipi più perfezionati" (Gaudry, 1878-1890).
Con il secondo episodio saltavo agli Stati Uniti del 1908 e all'American Museum of Natural History di New York. Di questo museo era allora direttore il paleontologo Henry Fairfield Osborn, uno dei più convinti seguaci dell'ortogenesi, la teoria che interpretava l'evoluzione come un processo lineare nel quale i cambiamenti evolutivi sono determinati da forze interne agli organismi che li spingono a variare in direzioni predeterminate, in buona misura indipendentemente dall'ambiente. Osborn espresse queste idee nell'esposizione dell'evoluzione degli equidi, che fece realizzare nel museo per dimostrare che attraverso la graduale apparizione di modificazioni disposte lungo una direzione rettilinea (che egli chiamava rettigradazioni), gli equidi si erano evoluti lungo un'unica linea di discendenza che era stata caratterizzata dal progressivo aumento delle dimensioni, dalla graduale perdita delle dita, e dalla modificazione della corona dei denti.
Il terzo episodio cui feci riferimento portava all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso e alle esposizioni sull'evoluzione dei dinosauri e dell'uomo realizzate al Natural History Museum di Londra. In quegli anni aveva iniziato a diffondersi fra i paleontologi una nuova metodologia di classificazione degli organismi messa a punto dall'entomologo tedesco Willy Hennig nel 1950, e divenuta nota a un vasto pubblico di scienziati solo nel 1966, dopo la traduzione in lingua inglese dell'opera principale di questo autore. Non sto qui a spiegare in che cosa consista la Sistematica Filogenetica di Hennig, nota anche come Cladistica, perché essa è cosa nota; ciò che mi interessa è invece sottolineare che il museo londinese fu il primo a utilizzare la cladistica in un'esposizione museale e che ciò avvenne perché i paleontologi del museo erano divenuti sin da subito i più ferventi seguaci del metodo di Hennig (Pinna 2007).
Vi è da dire che la rivoluzione evoluzionista non ha sempre modificato l'organizzazione del modo di esporre le collezioni; e infatti non sono rari i musei che conservano ancora organizzazioni che ricordano quella dei musei pre-evoluzionisti, con tutte le collezioni esposte al pubblico in un ordine sistematico dal più semplice al più complesso come nell'antica "scala naturae", e che veicolano perciò una immagine arcaica del mondo naturale. Ciò non si deve però a convinzioni scientifiche (se escludiamo i rari musei creazionisti nordamericani), ma a un ampio ventaglio di ragioni, quali l'inerzia burocratica, il timore o l'incapacità di esprimere interpretazioni personali da parte dal personale scientifico, il budget e gli organici ridotti.
Al volgere del XIX secolo, archiviate ormai le dispute sull'evoluzione, lo studio della Natura prese una nuova direzione, indotta, nei paesi più avanzati, dalla forza distruttrice dell'industrializzazione, e dal conseguente nascere e diffondersi dei primi movimenti protezionistici in seno alle società (Davis, 2001). Nel braccio di ferro fra conservazione della Natura e sviluppo industriale, molti musei di storia naturale si schierarono a favore della prima, abbandonarono il ruolo elitario che li aveva caratterizzati nel secolo precedente, affiancarono all'attività scientifica una nuova vocazione educativa e popolare, e per far presa sul pubblico e volgerlo dalla parte della protezione dell'ambiente, adottarono forme espositive al tempo stesso didattiche e attraenti: fra questi i diorami.
Karen Wonders (1993a, 1993b) ci racconta che l'adozione dei diorami da parte dei musei di storia naturale avvenne in un pugno di anni, a partire dall'inizio del Novecento. Fra il 1901 e il 1903 numerosi musei adottarono contemporaneamente il diorama come mezzo espositivo, anche se non sempre nella forma perfezionata che oggi conosciamo: diorami senza sfondo pittorico apparvero a Darmstadt, diorami furono realizzati al museo biologico di Altona nel 1901; nel 1902 Olof Gylling ne costruì alcuni per il museo di Göteborg (adottando per la prima volta in questa occasione il termine "diorama"); nello stesso anno l'ornitologo Franck Chapman introdusse nell'American Museum di New York il primo diorama a sfondo piatto (che chiamò "habitat group") e Carl Akeley fece lo stesso al Field Museum di Chicago. Il primo dopoguerra fu il periodo di maggior successo dei diorami, forse in risposta alle distruzioni avvenute sui campi d'Europa; essi raggiunsero la più alta perfezione nel 1936 con l'apertura della Hall of African Mammals all'American Museum di New York con i suoi grandi diorami che per dimensioni, raffinatezza scenica e precisione scientifica, costituiscono un limite ancora insuperato di questa forma di comunicazione museale. Negli anni successivi il museo di New York affiancò ai diorami della sala africana la ricostruzione di ambienti nordamericani ed asiatici, fornendo così al suo pubblico una completa immagine del mondo (fig. 2). Diorami apparvero anche in molti altri musei; in Europa il museo di storia naturale di Berna ("Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde

Fig. 2. a) Il diorama dei ghepardi nella Hall of African Mammals all'American Museum di New York, circa metà degli anni '30 (foto dell'autore). b) Il diorama dei puma nella Hall of African Mammals all'American Museum di New York, circa metà degli anni '30 (foto dell'autore).

Bern") divenne celebre per la serie di oltre 200 diorami (fra grandi e piccoli), che tuttavia non reggono il confronto con quelli newyorkesi (Pinna, 2011).
Nel secondo dopoguerra la diffusione delle nuove tecnologie audiovisuali e interattive di comunicazione tolsero ai diorami il loro potenziale educativo, relegandoli fra i residui di una museologia arcaica. In quegli anni molti diorami vennero distrutti per far posto a esposizioni in cui l'hands-on regnava incontrastata. Ove sopravvissero, lo furono in quanto testimonianze storiche e di un'arte tassidermica in declino il cui valore estetico e di puro intrattenimento sopravanza una loro possibile funzione educativa; "gli habitat dioramas sono fra i maggiori tesori dell'American Museum of Natural History (…) riconosciuti internazionalmente come superbi esempi della fusione fra arte e scienza", ha dichiarato poco tempo fa un autorevole esponente del museo newyorkese. Personalmente non ho mai creduto che video o immagini potessero sostituire il diorama come forza educativa; e a partire dall'inizio degli anni Ottanta, contro le tendenze in atto, volli che la zoologia dei vertebrati del Museo di Storia Naturale di Milano venisse esposta attraverso una successione di diorami riproducenti

Fig. 3. Il diorama della tigre siberiana al Museo di Storia Naturale di Milano, prima metà degli anni '90 (foto dell'autore).

ambienti di tutto il mondo (Pinna, 2006). Devo dire che la storia successiva mi ha dato ragione: in importanti musei il diorama, come strumento educativo per insegnare in forma immediata, reale e subito percepibile le complesse relazioni fra organismi e ambiente, l'importanza della biodiversità e il rispetto per l'ambiente, sta ora erodendo lo strapotere dei video e degli strumenti interattivi, grazie al fatto di essere almeno parzialmente "reale" (fig. 3).

Un nuovo rapporto fra pubblico e musei naturalistici si instaurò fra gli anni '70 e gli anni '80 del secolo scorso, quando questi ultimi raccolsero l'allarme che si diffondeva nelle società occidentali circa il precario stato di salute del pianeta, l'avanzare dell'inquinamento, la deforestazione, la cementificazione del territorio. I musei affiancarono così i movimenti protezionisti, promuovendo studi sul territorio e introducendo nelle proprie esposizioni temi legati alla tutela dell'ambiente. Precursore di questa nuova forma museale fu il museo di zoologia di Stoccolma che, già a metà degli anni '60, aveva abbandonato la classica organizzazione sistematica e realizzato un'esposizione interamente dedicata al rapporto fra uomo e Natura, nella quale la comunicazione era affidata ad una attenta elaborazione grafica dei messaggi.

Nel 1992, subito dopo la famosa Conferenza di Rio delle Nazioni Unite, si tenne a Madrid il "Simposio Internazionale e Primo Congresso Mondiale sulla Tutela e la Conservazione delle Collezioni di Storia Naturale" (Pinna, 1996). In questa occasione fu elaborata una carta nella quale apparve per la prima volta il termine "Biodiversità", e in cui si chiedeva l'impegno dei musei per la sua conservazione, attraverso un'azione di pressione sui poteri politici e sulla società. A seguito di ciò l'illustrazione e la tutela della biodiversità e il rapporto fra uomo e Natura divennero temi centrali nelle esposizioni di molti musei, le cui narrazioni furono sostenute da un ingresso massiccio di apparati audiovisuali e interattivi. Nel 1994 la Grande Galerie de l'Évolution del Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi fu il primo tentativo di incentrare tutta l'esposizione su temi ecologici e sulla biodiversità. E fu anche il primo tentativo di far ricorso all'architettura e al design per realizzare una esposizione accattivante e spettacolare (fig. 4).

All'inizio del Terzo Millennio quasi tutti i musei si presentarono ormai come grandi narratori della biodiversità del pianeta e della sua progressiva distruzione, sostennero la sua salvaguardia, e nello stesso tempo posero l'accento sull'interesse storico delle proprie collezioni e sull'essere gli archivi della biodiversità globale. Alcuni musei - per esempio il Natural History Museum di Londra e il Museum für Naturkunde di Berlino - comunicarono questa loro funzione di archiviazione della Natura aprendo settori ove i visitatori hanno la possibilità, se non di visitare, almeno di osservare le collezioni da dietro pareti di vetro (fig. 5).

Ma il Terzo Millennio è per molti musei anche foriero di disagi e di involuzione culturale. Sebbene già negli anni Ottanta del secolo scorso la politica di deregulation di Margaret Thatcher avesse avuto effetti negativi sui musei inglesi che furono costretti a drastiche riduzioni e modifiche (per mancanza di fondi il Natural History Museum di Londra chiuse settori di ricerca, licenziò parte del personale scientifico, distrusse l'antica esposizione vittoriana per trasformare buona parte delle sale espositive in sale-gioco e in bazar), è solo negli anni Duemila che analoghe teorie economiche si sono diffuse in molti paesi europei, e hanno instillato nei governi e nelle amministrazioni pubbliche l'idea che le istituzioni culturali possano vivere senza far ricorso a contributi pubblici. Come il museo di Londra, così altri musei sono stati costretti a incrementare le entrate enfatizzando la spettacolarità delle esposizioni e la vendita dei gadget a detrimento del messaggio scientifico.

Fig. 4. La grande processione dei mammiferi della savana alla Grande Galerie de l'Évolution del Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi, 1994 (foto dell'autore).

Poiché i musei naturalistici possono incrementare la spettacolarizzazione ricorrendo a un limitato range di azioni - acquisto di pezzi spettacolari, fra cui naturalmente gli immancabili dinosauri, ricorso a tecnologie audiovisuali e interattive sempre più sofisticate - il risultato è stato una nuova omogeneizzazione delle esposizioni, che ha reso molto simili fra loro la maggior parte dei musei di storia naturale. Salvo poi distinguersi, quando si tratta di nuovi musei, grazie alle fantasiose architetture degli edifici.

Qualunque sia stata la sua origine, la rincorsa al meraviglioso, al grandioso, all'inusuale è entrata nel DNA

Fig. 5. Uno sguardo alle collezioni dal Darwin Centre del Natural History Museum di Londra, 2003 (foto dell'autore).

dei musei; quindi ciò che oggi l'istituzione museo si trova ad affrontare è la necessità di bilanciare due tendenze contrastanti: il predominio della forma educativa delle esposizioni e il predominio della spettacolarità, indotto da una precisa scelta culturale, o più spesso da nocive ristrettezze economiche. Il che significa che anche la società, di cui i musei sono espressione e strumenti, deve scegliere per i propri musei fra la forma educativa e la forma ludica e spettacolare che li fa assomigliare sempre più a costosi videogiochi.

BIBLIOGRAFIA

DAVIS P., 2001. *Musei e ambiente naturale*. Clueb, Bologna.

GAUDRY A., 1878-1890. *Les enchaînements du Monde animal*. Masson, Paris, 3 voll.

HENNIG W., 1950. *Grundzüge einer Theorie der phylogenetischen Systematick*. Deutscher Zentralverlag, Berlin.

HENNIG W., 1966. *Phylogenetic Systematics*. University of Illinois Press. Urbana.

JORDANOVA, L., 1989. *Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums*. In: Vergo P. (ed.), The New Museology, Reaktion Books, London, pp. 22-40.

LOVEJOY A.O., 1936. *The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea*. Harvard College (Traduzione italiana: *La Grande Catena dell'Essere*. Feltrinelli Milano, 1966/1981).

MEIJERS D.J., 1995. *La classification comme principe: la transformation de la Galerie Imperiale de Vienne en histoire visible de l'art*. In: Pommier È. (ed.), Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Klincksieck, Paris, pp. 591-613.

PINNA G., 1996. Uso e prospettive della biodiversità. *Museologia Scientifica, 13 (suppl.)*: 151-156.

PINNA G., 2002. *Comunicare la propria originalità*. In: Gregorio M. (ed.), Musei, saperi e culture. Atti del convegno internazionale Milano, maggio e ottobre 1999, ICOM Italia, pp. 103-121.

PINNA G., 2006. *Animali impagliati e altre memorie*. Jaca Book, Milano.

PINNA G., 2007. I musei di storia naturale e la cladistica. *Nuova Museologia* 16:2-4.

PINNA G., 2011. Il Museo Nazionale di Storia Naturale "Grigore Antipa" di Bucarest e l'origine dei diorami biogeografici. *Museologia Scientifica n.s., 5(1-2)*: 157-166.

SHEEHAN J.J., 2000. *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press. Oxford.

WONDERS K., 1993a. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

WONDERS K., 1993b. Habitat dioramas as ecological theatre. *European Review, 1(3)*: 285-300.