

Le collezioni dei musei non sono camere delle meraviglie

Giovanni Pinna

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

RIASSUNTO

Nel mondo dei musei scientifici, in special modo di storia naturale, ma non di rado anche nel mondo dei musei etnografici soprattutto di cultura popolare, siamo oggi in presenza di due forme espositive che ritengo abbiano un'influenza importante sia sul ruolo che queste istituzioni sono chiamate a svolgere nella società, sia sulla loro stessa natura: la prima di queste forme espositive mette l'oggetto al centro delle esposizioni e rinvigorisce il rapporto fra le collezioni e il pubblico, la seconda prescinde dalle collezioni e produce esposizioni didattico-ludiche. Queste due forme espositive rappresentano solo la parte più evidente di due concezioni profondamente diverse della natura, del significato sociale, del ruolo scientifico e della funzione educativa del museo, e sono strettamente legate l'una all'accettazione, l'altra alla negazione dell'idea che la collezione sia parte fondante del museo. Mentre la prima è la concezione che potremmo definire tradizionale, la seconda è un'idea che si è sviluppata da poco tempo e viene considerata dai suoi sostenitori progressista. Tanto per anticipare ciò che penso ritengo che quest'ultima forma museale sia funzionale solo all'educazione di masse popolari con basso grado di istruzione.

Parole chiave:

esposizione, collezioni scientifiche, educazione.

ABSTRACT

Museum collections are not wunderkammer.

In scientific museums, especially in natural history, rather often in ethnographic museums world in particular of popular culture, nowadays we are in presence of two exhibition forms which I consider having an important influence on its very nature and on the role that these institutions have to play in society: the first of these exhibition forms places the object at the core of the exposure and invigorates the relationship between collections and the public, the second one is independent of the collections (prescinds from the collections) and produces play-educational exhibitions.

These two exhibition forms represent just the more apparent aspect of two deeply different nature conceptions, social significance, scientific role and museum educational function, and are closely linked to acceptance or denial of the idea that the collection is the museum constituent part.

The first is the idea which we could define traditional, while the second one is a concept recently developed and is considered "progressive" by its supporters.

Just to anticipate my thought, this latter museum form is only functional to popular masses education with low educational level.

Key words:

exhibition, scientific collection, education.

Nel mondo dei musei scientifici, soprattutto di storia naturale, si stanno sviluppando due forme espositive che rappresentano solo la parte più evidente di due concezioni profondamente diverse della natura e delle finalità del museo, che sono legate strettamente l'una all'accettazione, l'altra alla negazione dell'idea che la collezione sia parte essenziale per lo svolgimento del ruolo sociale e dell'azione educativa del museo.

Mentre la prima di queste due concezioni ha indotto alcuni musei a rinvigorire il rapporto fra le collezioni e il pubblico, mettendo l'oggetto al centro delle esposizioni, la seconda ha prodotto esposizioni sostanzial-

mente didattico-ludiche, che prescindono dalle collezioni, sino a oscurarne la presenza al pubblico o, nel caso limite, senza che tali collezioni esistano del tutto. Tanto per anticipare ciò che penso, ritengo che quest'ultima forma museografica, sviluppatasi da poco tempo, e considerata progressista dai suoi sostenitori, minimizzi il ruolo complessivo del museo poiché lo trasforma in un organismo la cui sola funzione è quella di dare un'educazione elementare a visitatori forniti di una cultura media di livello scolastico.

L'idea tradizionale del museo non scindibile dalle sue collezioni ha una lunga storia che affonda le radici

nella nascita della moderna forma di museo come prodotto della trasformazione delle "camere delle meraviglie" in "gabinetti scientifici", i cui primi e più esimi esempi furono le collezioni cinquecentesche di Ulisse Aldrovandi a Bologna e di Conrad Gesner a Zurigo. Questa trasformazione avvenne proprio a seguito della nascita di un nuovo significato e di un nuovo uso della collezione: mentre nelle "camere delle meraviglie" la collezione costituiva un sistema simbolico di appropriazione concettuale della meravigliosa varietà del mondo, nei "gabinetti scientifici" essa divenne strumento da studiare per raggiungere una sempre maggiore conoscenza dell'organizzazione del cosmo e della natura. Sullo sviluppo di questo ruolo scientifico, e del successivo ruolo educativo della collezione fu "fondata" l'istituzione che oggi chiamiamo museo e che non può quindi essere separata dalle sue collezioni. Per oltre 300 anni (dalla fondazione nel 1635 del Jardin Royal des plantes médicinales a Parigi, tanto per fissare una data) le collezioni sono state il motore della produzione scientifica e educativa del museo, hanno permesso che esso agisse per l'elevazione culturale della società e per la conservazione della memoria che impedisce alle nazioni di dimenticare i loro uomini illustri e alle comunità di perdere la propria identità. Per oltre tre secoli è stato inconcepibile che potessero esistere musei senza collezioni, poiché questa assenza minava l'idea stessa di museo come si era venuta formando nei secoli: strumento allo stesso tempo di produzione culturale, di educazione sociale e di mantenimento dell'identità nazionale; un ruolo, quest'ultimo, reso possibile da un particolare valore delle collezioni. Queste sono infatti anche marker spaziali e temporali che segnano i limiti territoriali delle nazioni, determinano la legittimità al possesso di un territorio nazionale, danno forma all'identità culturale della popolazione, rendono tangibile la "narrazione nazionale"; vale a dire il racconto attraverso cui le élites dominanti di una nazione inglobano le masse popolari in una storia e in un'immagine socio-culturale condivisibile, che tende a sviluppare l'identità e l'autocoscienza comunitaria indispensabili alla stabilità e alla coesione della nazione. Per comprendere questo valore di marker delle collezioni museali basta dare uno sguardo al periodo coloniale, quando le nazioni colonizzatrici costruirono la loro legittimità al possesso delle colonie attraverso raccolte botaniche, zoologiche, geologiche, etnografiche e antropologiche che ricostruivano la mappa degli imperi coloniali nei musei della madrepatria.

Naturalmente, il concetto tradizionale di museo basato sulle collezioni si è evoluto nel tempo. In molti musei si è passati da un'esposizione al pubblico di tutto il patrimonio in vetrine zeppe di esemplari e di manufatti, tipica della museologia ottocentesca e del primo Novecento, alla creazione di depositi per custodire gran parte delle collezioni, il cui uso fu riservato alla ricerca e allo studio, ma che divennero invi-

sibili per il pubblico. Dalle collezioni riposte nei depositi veniva prelevata una ricca selezione di oggetti destinati all'esposizione, sia a fini educativi, sia per mettere in risalto le eccellenze del museo. Sebbene nella loro totalità le collezioni rimanevano inaccessibili per il pubblico, questa ricca selezione di oggetti ne forniva tuttavia un quadro esauriente e nello stesso tempo aumentava la capacità educativa del museo poiché permetteva la costruzione di narrazioni espositive comprensibili per il grande pubblico.

Fra gli anni Ottanta e Novanta, la necessità di far cassa a seguito dello sviluppo delle idee della cosiddetta economia della cultura, ha indotto alcuni grandi musei a strizzare l'occhio ai parchi disneyani, spettacolarizzando le esposizioni per incoraggiare l'afflusso del pubblico. Queste esposizioni, ove la museografia prevale sulla museologia, sono affidate soprattutto all'estrosità e alla monumentalità dell'architettura, alla multimedialità, al sapiente studio di luci e ombre, hanno relegato gli oggetti (e quindi il patrimonio) in un ruolo secondario, hanno spesso banalizzato la comunicazione scientifica, e ne hanno semplificato i contenuti sino a un livello più elementare di quanto non facciano i documentari scientifici e le riviste di divulgazione. I musei che hanno adottato questa museografia spettacolare hanno accentuato la distanza fra il pubblico e le collezioni, poiché hanno cancellato dalle loro esposizioni quasi ogni accenno al patrimonio scientifico del museo, alla sua storia e ai personaggi che lo hanno formato e indagato nel tempo. Essi hanno separato l'aspetto espositivo da quello scientifico facendo del museo un Giano Bifronte le cui due facce opposte non possono guardarsi. Il risultato è stato che agli occhi del pubblico questi musei hanno perso la loro originalità, non sono in grado di esprimere appieno la propria cultura, e si sono uniformati a un modello didattico generale che li rende tutti molto simili fra loro.

Non vorrei sbagliarmi, ma penso che i primi sintomi di questa tendenza si possano leggere in quanto avvenuto negli anni Ottanta al Natural History Museum di Londra. La direzione del museo, spinta dalla politica liberista thatcheriana che obbligò i musei a autofinanziarsi, fu costretta a sostituire l'esposizione di stile vittoriano costituita dalla mostra di una parte consistente delle collezioni, con esposizioni più marcatamente informative (come quella cladista sull'evoluzione dell'uomo) o totalmente interattive (come quella sulla biologia umana), certamente più gradite al grande pubblico. Poco più tardi, a metà degli anni Novanta, anche il Muséum d'Histoire Naturelle di Parigi intraprese una via analoga verso la spettacolarizzazione museografica con la realizzazione della Grande Galerie. Il risultato che più mi ha stupito della trasformazione della Grande Galerie è stato l'aver relegato i grandi personaggi della storia del museo - Buffon, Lamarck, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire - in poche vetrine dell'ultimo piano. In esse i succinti accenni alle



Fig. 1. Musée de l'Homme, Parigi. Tirando delle piccole lingue che fuoriescono dal grande pannello rosso (che rappresenta una lingua) si possono ascoltare altrettante lingue del mondo.

opere e alle collezioni di questi illustri scienziati appaiono del tutto insufficienti per illustrare quanto fondamentale sia stato il loro apporto al pensiero scientifico in generale e alla cultura del museo in particolare; quella profonda cultura del museo che l'esposizione monumentale dell'architetto Paul Chemetov, sostanzialmente monotematica sui temi della biodi-

versità e della protezione dell'ambiente, non ha voluto evocare.

Da una breve visita, mi è sembrato che anche l'esposizione del nuovo Musée de l'Homme, inaugurata negli ultimi mesi del 2015, sia andata nella direzione della ricerca della monumentalità e dell'approccio ludico multimediale, che come conseguenza ha però implicato la minimizzazione della storia scientifica dell'istituto e del ruolo che esso ha avuto nella cultura francese dalla sua fondazione nel 1937. Qui l'esposizione, che vuole rispondere ai tre interrogativi (Qui sommes-nous? D'où venons-nous?, Où allons-nous?) cui già Paul Gauguin aveva posto con il grande quadro del 1897 ora al Museum of Fine Arts di Boston, si dipana fra grandi vetrine, lingue monumentali (fig. 1), e stazioni multimediali, fra effigi umane di tutte le razze (fig. 2) e calchi di ominidi sostenuti da supporti metallici ridondanti, fra manufatti e oggetti "must" (come la venere di Lespugue e la dame de Cavillon) estratti dalle collezioni del museo, che formano però una narrazione difficile per la complessità dell'apparato didascalico e per la discontinuità, cui hanno influito le costrizioni spaziali dovute alla coabitazione con il Musée de la Marine. Pochi pannelli-vetrina che associano testi e foto danno conto ai visitatori della storia del museo, ma non riescono a chiarire che cosa vi sia dietro la rutilante architettura di Zetta Cazalas: quali collezioni, quale profondità scientifica, quali studi sull'uomo e sulla sua storia. Non posso perciò fare a meno di chiedermi se i visitatori percepiscono veramente il Musée de l'Homme come il musée-laboratoire voluto da Paul Rivet. Nei primi giorni di vita del museo una mostra, purtroppo solo temporanea, illustrava la consistenza e le natura delle collezioni, i sistemi di conservazione, e l'attività scientifica, e



Fig. 2. Musée de l'Homme, Parigi. La collezione di busti del museo esposta per illustrare la diversità del genere umano.

riconduceva il pubblico alla concezione museale di Paul Rivet.

In un articolo del Wall Street Journal del 16 ottobre 2015, dal titolo "A look at the museum of the future", si legge che in tutto il mondo le più grandi istituzioni museali stanno adottando nuovi approcci digitali. Questa estate - dice l'articolo - il Natural History Museum di Londra ha prodotto un film di realtà virtuale che ricrea le creature marine di 500 milioni di anni fa (quelle delle Burgess Shales della Columbia Britannica); il Metropolitan Museum ha creato un laboratorio per studiare come la tecnologia può cambiare la vista al museo e sta studiando un sistema per dare la colorazione originale al tempo di Dendur; il museo dell'olocausto dell'Illinois mostra da quest'anno ai visitatori un video interattivo in cui, grazie alla "natural language technology", un polacco sopravvissuto all'olocausto risponde alle domande come se si trovasse nella stessa stanza con il pubblico. La conclusione dell'articolo era che l'adozione sempre più diffusa di nuove tecnologie che punta al gradimento delle masse rende indistinto il limite fra educazione e intrattenimento nei musei.

Questa nuova tendenza della museologia/museografia scientifica sembra inarrestabile. Tempo fa ho letto del nuovo look che Jeanne Gang ha progettato per il Richard Gilder Centre for Science, Education and Innovation dell'American Museum of Natural History di New York: uno spazio come modellato dalle forze della natura, una via di mezzo fra un canyon geologico e forme glaciali. Non posso quindi non domandarmi se la strada della monumentalizzazione e della spettacolarizzazione delle esposizioni museali, dominata dall'ansia di meravigliare e dall'oblio o dalla ghetizzazione delle collezioni e del loro significato scien-

tifico e sociale, non stia conducendo verso nuove "chambres de merveilles", ove si offre ai visitatori una natura decostruita, più per stupire che per conoscere; come peraltro hanno suggerito i responsabili dell'esposizione del Musée des Confluences di Lione paragonando la visita al loro museo a una passeggiata "dans la chambre des merveilles" (figg. 3,4).

Il problema non è di poco conto e incide sulla natura e sulla funzione culturale del museo. La spettacolarizzazione delle esposizioni, l'inserimento degli oggetti in un apparato scenico fatto di luci, suoni, testi e immagini, e l'eccesso delle nuove tecnologie, producono inevitabilmente la limitazione dei contenuti della comunicazione scientifica, aumentano la distanza fra le esposizioni e le collezioni, generano nel pubblico la perdita della cognizione della consistenza e del valore del patrimonio e dell'attività scientifica del museo e relegano l'azione di quest'ultimo al campo esclusivamente educativo. Esse inoltre limitano la capacità del museo di comunicare i valori sociali, identitari e culturali intrinseci al patrimonio e di partecipare quindi alla "narrazione nazionale" che costruisce il fondamento della nazione.

Sebbene nei musei scientifici la tendenza alla spettacolarizzazione delle esposizioni continui inarrestabile, dall'inizio del Millennio alcuni musei (fra i quali alcuni che tendevano verso una museografia spettacolare, sin quasi fino alla disneyizzazione) hanno preso coscienza della necessità di ricucire il rapporto fra il pubblico e il patrimonio che rischiava di oscurare la loro valenza scientifica e di trasformarli in semplici scatole ludico-didattiche - la cui conseguenza sarebbe stata di far perdere loro lo status di istituzioni pubbliche non orientate al mercato, e l'autorevolezza nei confronti della società e degli enti proprietari respon-



Fig. 3. Musée des Confluences, Lione. Farfalle e conchiglie esposte come in una Chambre des merveilles.



Fig. 4. Musée des Confluences, Lione. Perché non rispettare la diversità geografica?

sabili dei finanziamenti. Si è sviluppata così una nuova forma espositiva basata sull'idea che il rapporto fra pubblico e collezioni potesse essere ricostituito rendendo parzialmente visibili i depositi di collezione direttamente dalle sale di esposizione, facendo così i visitatori partecipi del nocciolo scientifico del museo; tutto ciò senza per questo dover rinunciare completamente alla spettacolarizzazione museografica. Per quanto ne so, il primo esperimento in tal senso si deve al Natural History Museum di Londra. Nei primi anni Duemila, la creazione del centro didattico

"Darwin Center" diede al museo l'occasione per iniziare a stabilire un contatto fra il pubblico e il patrimonio scientifico, rendendo visibile parte delle collezioni in alcool attraverso "finestre" affacciate verso l'interno dei depositi (fig.5). L'esperimento del museo londinese è stato seguito da altri negli anni successivi. Il Museo di Storia Naturale di Venezia ha fornito ai visitatori un'idea della consistenza e della storia delle proprie collezioni in una vetrina che occupa tutta una parete della lunga sala che si affaccia sul Canal Grande (fig.6). Un rapporto del pubblico con le col-



Fig. 5. Le vetrine che dal Darwin Center si affacciano sui depositi delle collezioni in alcool, Natural History Museum Londra.

lezioni è stato aperto, seppure in scala minore, dalla rinnovata Galerie Botanique del Jardin des Plantes. La riorganizzazione della Galleria, terminata nel 2014, ha riguardato soprattutto i laboratori e i depositi delle collezioni che sono stati dotati di potenti attrezzature di controllo della temperatura e dell'umidità dell'aria e di filtraggio delle polveri nocive. L'esposizione al pubblico della Galerie è invece stata ridotta al minimo, e consiste, oltre all'atrio d'ingresso, in una lunga vetrina dal contenuto storico e didattico che corre lungo la parete che delimita i laboratori. In questa vetrina si aprono piccole finestre attraverso cui i visitatori possono intravedere parte dei laboratori retrostanti e farsi così un'idea, seppure approssimativa, della loro organizzazione.

L'esempio più chiaro di questa volontà di costruire un rapporto fra i visitatori e le collezioni si deve però al Museum für Naturkunde di Berlino (la cui esposizione è di tipo più tradizionale e non cede alla dysneizzazione). Il museo ha messo mano a un progetto di sistemazione delle collezioni che prevede la costruzione di nuovi depositi di collezione accessibili alla vista del pubblico lungo il percorso espositivo. Il primo atto di questo progetto è stato la costruzione del deposito per la collezione ittologica (257.000 esemplari conservati in alcool) sotto forma di un cubo di vetro contenuto in un vasto salone di circa 6 m di altezza. Durante la visita il pubblico può circolare intorno al cubo, vedere le collezioni, osservare gli addetti alla manutenzione e gli studiosi all'opera. Naturalmente sofisticati impianti di sicurezza e di condizionamento rendono possibile la presenza di questa massa di liquido infiammabile in aree percorribili dal pubblico (fig. 7). Accanto a questi musei che non rinunciano a giocare con la curiosità del pubblico attraverso le esposizioni permanenti, ma che comunque mantengono un rapporto con il loro substrato patrimoniale, da vario tempo si sta affermando una categoria di istituzioni pseudo-museali, di cui non voglio fornire qui alcun esempio. Sono i musei-mostra, più centri didattici che musei, privi di collezioni consistenti, senza un profondo background culturale e scientifico, con una forte predilezione per il marketing, realizzati da "mediatori" modellati sui conduttori televisivi o sui giornalisti scientifici, con oggetti acquistati sul mercato, e organizzati per educare i bambini in età scolare e masse popolari con basso grado di istruzione. Non che sia un male rivolgersi a questa frazione di pubblico. Ma questo non è tutto quello che si richiede a un museo che non abbia usurpato questo nome: vale a dire educare e istruire a più livelli, ma anche custodire, incrementare le collezioni e interpretare il patrimonio affinché non vada perduto, poiché il patrimonio culturale, di cui le collezioni scientifiche fanno parte, è essenziale per la memoria e l'identità della nazione e la sua perdita è psicologicamente intollerabile.

Permettete ora che io concluda chiarendo proprio quest'ultimo punto che chiama in causa l'importanza



Fig. 6. Museo di storia Naturale di Venezia.

sociale delle collezioni. Poiché una comunità o una nazione si costruisce (o si inventa se vogliamo dar credito a Benedict Anderson) attorno a un insieme di simboli condivisi - memorie, miti, credenze e riti materializzati nel patrimonio culturale - è evidente che nessuna comunità o nessuna nazione può esistere senza un patrimonio condiviso dai suoi membri, ed è perciò chiaro che nessuna società sopravvive alla perdita del proprio patrimonio di storia, di arte o di scienza. Tale perdita induce infatti alla perdita della memoria e dell'identità collettive che trasforma la società da un complesso di individui che condividono una stessa eredità, in un insieme di individui isolati.

Auspicio quindi che i musei, e soprattutto le istituzioni pubbliche proprietarie delle collezioni scientifiche, tengano presente che la perdita del patrimonio culturale conduce al processo di disgregazione delle comunità e delle nazioni che era ben noto ai conquistatori, per i quali una conquista non poteva dirsi totale e definitiva se non attraverso il saccheggio finalizzato alla distruzione, all'asportazione, all'appropriazione o alla dispersione del patrimonio culturale del popolo da soggiogare.



Fig. 7. Museum für Naturkunde, Berlino.

Come il pubblico può dare uno sguardo alla collezione ittologica del museo.