

***La parola scritta  
nel museo.***

*Lingua, accesso,  
democrazia*



**Regione Toscana**

Diritti Valori Innovazione Sostenibilità

4

**La parola scritta nel museo.**

*Lingua, accesso, democrazia*

Atti del convegno  
Centro Affari e Convegni di Arezzo

**17 Ottobre 2008**

*A cura*

**Regione Toscana – Giunta regionale**

*Direzione Generale Politiche formative,  
beni e attività culturali*

Settore Musei, aree archeologiche, valorizzazione  
dei beni culturali e cultura della memoria

*A cura di* Alessandro Andreini

Coordinamento comunicazione ed eventi  
Direzione generale della Presidenza  
Settore Comunicazione istituzionale  
e pubblicitaria

*Realizzazione grafica e stampa*  
Centro stampa Giunta Regione Toscana

Catalogazione nella pubblicazione (CIP) a cura  
della Biblioteca della Giunta regionale toscana:

**La parola scritta nel museo: lingua,  
accesso, democrazia**

I. Toscana. Direzione generale politiche  
formative, beni e attività culturali. Settore  
musei, aree archeologiche, valorizzazione  
dei beni culturali e cultura della memoria

II. Andreini, Alessandro 1. Musei

– Comunicazione scritta

069.29

Tiratura copie 1200

Ottobre 2009

## Indice

- 5 **Presentazione**  
Paolo Cocchi  
*Assessore alla Cultura, al Commercio  
e al Turismo della Regione Toscana*
- 7 **La comunicazione scritta nei musei:  
una questione da affrontare**  
Daniele Jalla
- 19 **Un museo non è un libro...e nemmeno  
un videogioco: come far parlare le opere**  
Alessandra Mottola Molfino
- 27 **Certo che li leggono!  
Evidenze sulla lettura dei testi nelle esposizioni  
dagli studi sui visitatori**  
Paola Rodari
- 37 **Cinque presenze della scrittura nei piccoli  
etnografici musei**  
Vincenzo Padiglione
- 47 **Da un estremo all'altro: parole scritte  
nel museo d'arte antica e contemporanea**  
Marisa Dalai Emiliani
- 53 **Strategie comunicative per un sistema culturale  
multitematico: il caso del parco della Biodiversità  
Mediterranea**  
Daniela Pietragalla
- 59 **Nome, data, tecnica, proprietà:  
l'arte contemporanea  
spiegata o negata negli apparati museografici**  
Marina Pugliese

- 67 **Riscrivere i dinosauri: l'avvio di un'esperienza di scrittura di qualità al museo di Calci**  
M. Cristina Del Fiorentino
- 77 **La leggibilità dei testi: consapevolezza e progetti**  
Silvia Bruni
- 87 **Un tema di lunga durata: storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682 nel ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno**  
Floriana Conte
- 103 **L'onestà delle parole**  
Claudio Rosati

## Presentazione

Duecentottantasette Comuni e più di cinquecento musei. Si può riassumere così il quadro toscano, anche se la cifra di per sé non dà certo conto del legame straordinario che i musei hanno con il territorio e con la storia più ampia delle comunità locali. Una caratteristica tutta italiana, si è detto, ma che in Toscana ha sicuramente un'accentuazione particolare. Il museo spesso è là dove non sono la farmacia o la scuola. Perché un patrimonio così esteso possa essere conservato e fruito nel modo migliore c'è bisogno di un impegno straordinario. Occorre anche che si faccia rete, che si sviluppino progetti culturali a livello di sistemi museali, per far emergere l'unitarietà del bene culturale e mettere in evidenza come il territorio, a sua volta, sia una continuazione del museo.

La Regione Toscana sostiene da anni con propri progetti l'adeguamento dei musei all'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei. Il programma pluriennale degli interventi strategici nel settore dei beni culturali, nato come progetto "Toscana, Museo diffuso", contribuisce alla conservazione, al recupero ed alla valorizzazione di un patrimonio che continua ad emergere in tutto il territorio regionale.

La collana *Saper fare nei musei* integra questi piani di intervento con manuali pratici che nascono dalla realtà toscana, per sostenere il lavoro quotidiano di chi opera nel museo. Ogni titolo risponde, infatti, a esigenze che si sono manifestate nel vivo dei musei e valorizza risorse professionali ed esperienze maturate sul campo in uno scambio di informazioni e acquisizioni che arricchisce tutti.

La sfida della qualità riguarda tutti i campi, ma la cultura della qualità, alla quale *Saper fare nei musei* praticamente allude, è sicuramente un elemento costitutivo del museo.

Paolo Cocchi  
*Assessore alla Cultura, al Commercio e al Turismo  
della Regione Toscana*



## La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare

### *Una questione da affrontare*

Il titolo di questo intervento esplicita chiaramente il suo contenuto e ne anticipa in qualche misura le conclusioni. Con esso mi sono proposto, da un lato, di esaminare lo stato dell'arte sulla questione della comunicazione scritta nei musei in Italia ponendola in rapporto a quella di altri paesi e, dall'altro, di individuare alcune delle condizioni necessarie per affrontarla, facendo tesoro di quanto è già stato scritto e studiato per cercare di andare, se possibile, oltre. Infatti, mentre questa è forse la prima occasione in cui se ne discute in Italia (e ne sia dato pieno merito ai suoi promotori e organizzatori, Claudio Rosati in particolare), la questione della comunicazione scritta nei musei è stata affrontata nei paesi anglosassoni e francofoni almeno a partire dagli anni Ottanta, quando le ricerche sul campo hanno prodotto una vasta letteratura specializzata sui tre fronti: della ricezione, della classificazione e della guida alla redazione dei testi scritti nei musei e nelle mostre.

Alle origini di questa attenzione non vi è stato solo il diverso sviluppo che in questi paesi ha avuto la "nuova museologia", ma anche il peso e l'importanza dei movimenti per una "lingua chiara e semplice" che in Italia si sono sviluppati anche per iniziativa di Tullio De Mauro e del gruppo di studiosi dell'Università "La Sapienza" di Roma, con non minore capacità, ma forse con minor ascolto. Prendo a spunto da questa questione per esprimere una considerazione più generale: nella "cassetta degli attrezzi" di cui dovremmo essere tutti dotati mancano ancora molte delle competenze e conoscenze essenziali per il mestiere di museologo/a museografo/a. Tra queste, quelle che vengono dalla linguistica alla semiotica, dalle teorie della conoscenza a

Daniele Jalla

quelle dell'apprendimento, in mancanza delle quali difficilmente possiamo pensare di poter affrontare la questione della comunicazione nei musei con cognizione di causa.

### *Scrivere chiaro*

Limitandomi, a titolo di esempio, alla questione della lingua che usiamo nella comunicazione museale e ben consapevole di avventurarmi in un territorio a me sconosciuto, privo delle competenze e conoscenze per fornire indicazioni per una sua esplorazione, mi limito a indicare due piste di studio, che – per la facilità di reperire informazioni in rete – mi sembrano alla portata di tutti e anche un buon punto di partenza per individuare da chi e come si può ricevere un aiuto pratico-teorico per migliorare la leggibilità della comunicazione scritta nei musei (e non solo in essi).

Senza dimenticare, le critiche ed esortazioni di Italo Calvino (Calvino 1980) o le sempre attuali considerazioni di Don Milani (Don Milani 1967) e prescindendo anche da un'informazione sulle origini e lo sviluppo del movimento internazionale per lo sviluppo del cosiddetto “*plain language*”, per l'Italia mi limito a ricordare l'attività del gruppo di studiosi de “*La Sapienza*” di Roma raccolti attorno a Tullio De Mauro e Maria Corda Costa che, all'inizio degli anni Ottanta, diede vita al “Gruppo universitario linguistico pedagogico”, il cui prodotto forse più noto è l'indice di leggibilità conosciuto con l'acronimo “*Gulpease*” che costituisce un adattamento alla lingua italiana di un altro indice altrettanto famoso – quello elaborato da Rudolph Flesh nel 1948 – che considera due variabili: la lunghezza della parola (numero di sillabe) e la lunghezza media della frase (numero delle sue sillabe diviso il numero delle parole).

I risultati della formula oscillano su una scala di valori compresi tra 0 e 100, dove il valore 100 indica la leggibilità più alta e 0 la leggibilità più bassa. L'indice “*Gulpease*” assume invece come variabili la lunghezza della parola e la lunghezza della frase rispetto al numero delle lettere. Insieme ad altri indicatori di leggibilità, è peraltro presente nei principali pacchetti informatici (come “*Office*” di Windows): attivando la funzione “*statistica*” al termine del controllo ortografico e grammaticale di Word, è possibile una verifica diretta del grado di “leggibilità” dei testi scritti. Lo affianca l'indice “*Gunning's Fog*” che riflette, in maniera approssimata, il numero minimo di anni di scuola che una persona deve avere frequentato per leggere con facilità il testo in esame. Ho trovato utile mettere così alla prova i testi che scrivo, consapevole che questi strumenti sono forse un po' grezzi, ma forniscono comunque una misura di confronto.

Con particolare riferimento al linguaggio amministrativo, ma utilizzabili anche in altri contesti, compreso quello museale, sono le indicazioni e i suggerimenti proposti (quanto inascoltati), a partire dagli inizi degli anni Novanta prima dal *Codice di stile* (Presidenza Consiglio dei Ministri 1993) e in seguito il *Manuale di stile* (Fioritto 1997.)

Si tratta di due pietre miliari nella semplificazione dei testi della pubblica amministrazione che sono stati la premessa alla “Direttiva sulla semplificazione del linguaggio dei testi amministrativi” del Ministro per la Funzione pubblica emanata l'8 maggio 2002 in applicazione alla precedente direttiva del 7 febbraio 2002 che rimane un utile testo di riferimento. Merita infine di essere ricordata la “Direttiva del Ministro per la Funzione Pubblica sulla semplificazione del linguaggio amministrativo” del 24 ottobre 2005 che

aggiorna le precedenti estendendo le indicazioni alla comunicazione digitale e in rete. Una semplice ricerca in rete consente di trovare molto materiale utile, premessa e condizione per una formazione e un aggiornamento che ciascuno può compiere individualmente, ma che si avvantaggerebbe grandemente dell'aiuto di esperti.

### *Il museo come medium*

Esiste anche una altra necessità, preliminare a ogni considerazione sulla comunicazione verbale, orale o scritta in un museo: considerare cioè il contesto entro cui essa ha luogo, le sue caratteristiche e specificità. In altri termini considerare il museo in quanto *medium*.

Ormai molti anni fa, in uno dei suoi primi interventi di carattere museologico, Pietro Clemente propose una definizione di museo che era tutt'altro "ai confini dell'ovvio" come tenne a precisare prima di affermare che il museo (o la mostra) può essere considerato come "uno spazio artificiale programmato in funzione dell'occhio di persone che ne percorrano il campo visivo in posizione eretta. Entro questo spazio vi sono «cose» proposte secondo un itinerario o percorso. Tali «cose» si riferiscono a moltissimi linguaggi extramuseali che sono combinati in varie modalità entro una data dimensione spaziale: oggetti, fotografie, disegni, modelli plastici... ecc. Il museo usa dunque in modo specifico dei linguaggi di «seconda mano»" (Clemente 1982).

Clemente proseguiva mettendo in luce che "il museo comporta tipi di esperienza percettiva ed anche regole di progettazione che rinviano a forme come l'arredamento, il giardino, il mercato, le vetrine, fino al labirinto o al baraccone dell'orrore di una fiera" e che, nel condividere con i parchi naturali e gli istituti di tutela "finalità di conservazione e un rapporto privilegiato con il passato", "si distingue da tali forme essendo un luogo artificiale dove oggetti decontestualizzati e «immagini» contestualizzanti o esplicative svolgono una funzione di esperienza principalmente conoscitiva". In base di queste premesse, egli proponeva di suddividere i musei in tre tipologie: il museo-collezione; il museo-vita; il museo-discorso (o metalinguaggio), con esplicito riferimento alle riflessioni di Alberto Mario Cirese (Cirese 1967).

Sono stato sempre affascinato da questa definizione che dichiaratamente si allontanava da un "dibattito prevalente sulla museologia, che è concentrato sui patrimoni artistici" per riferirsi invece alla "museografia di tipo etnologico e demologico, e più specificamente al dibattito italiano sulla museografia agraria (o del mondo contadino, delle classi subalterne, o folklore)".

Affascinato, ma anche dispiaciuto che, allora (e non solo allora) queste riflessioni, a ben vedere tutt'altro che specifiche a una particolare tipologia di museo, e relative a un aspetto centrale dell'identità del museo, non abbiano avuto quella circolazione che meritavano e soprattutto non siano state oggetto di approfondimento teorico, per essere tradotte in linee guida per la progettazione museale, traendone tutte le conseguenze pratiche che ne derivano.

Le ragioni per cui tutto questo non è avvenuto (o è avvenuto poco e in ritardo) sono facilmente rintracciabili in alcuni dei tratti costitutivi del contesto in cui si è

svolto e si svolge il dibattito museologico e museografico in Italia. Un paese in cui il maggior numero di musei è d'arte e d'archeologia, la museologia si è soprattutto concentrata sulla storia del collezionismo, la museografia è stata oggetto di un confronto soprattutto architettonico, ed è anche mancato un dialogo fecondo tra l'esperienza italiana e quella internazionale. La disamina delle ragioni di una mancata attenzione al museo come *medium* potrebbe continuare, ma ci allontanerebbe dal senso di questa lunga citazione iniziale, scelta per affrontare una questione preliminare a ogni considerazione sulla presenza e l'uso dei testi scritti nei musei e nelle mostre.

Le osservazioni di Pietro Clemente rinviano infatti ad alcuni tratti fondamentali del *medium* museo (o mostra) che meritano di essere considerati singolarmente, mettendoli in relazione ad altre interpretazioni, allora non disponibili in italiano, ma che oggi lo sono (come Hooper-Greenhin 2000) e che, nuovamente, possono essere utili a comporre la "cassetta degli attrezzi" di chi opera nei musei come primo repertorio di base cui fare ricorso per iniziare a lavorare alla comunicazione scritta nei musei, tanto da un punto di vista teorico, quanto pratico.

### *Il museo: «uno spazio artificiale»*

Roger Silverstone, in un testo che, per semplicità e chiarezza, è di riferimento sul museo come *medium* (Silverstone 1998), esordisce individuando come prima essenziale caratteristica che distingue il museo da altri *media* il fatto che esso "occupa uno spazio". E più avanti, dopo aver osservato che "forma, estensione, morfologia e accessibilità delle sale sono altrettanti fattori materiali determinanti" e che, nel museo, lo spazio è "una risorsa limitata" e "un territorio più o meno gelosamente circoscritto e sorvegliato", rileva la sua natura di "realtà fenomenologica, un insieme di percezioni soggette a ininterrotta strutturazione e ristrutturazione nell'immaginario e dell'esperienza di tutti coloro che sono coinvolti nella mediazione del mondo che il museo mette in atto".

Per quanto apparentemente ovvio, non mi sembra così chiaro e condiviso il fatto che, in un museo, lo spazio non sia un mero contenitore del *medium*, una sorta di involucro esterno che di volta in volta può favorire o vincolare la comunicazione, ma rappresenti invece un elemento costitutivo e una componente determinante del *medium* stesso, con tutte le implicazioni teoriche e pratiche che ne conseguono.

### *Museologia e museografia*

Mi sembra che si possa intravedere in questo una delle tante conseguenze indirette della differenziazione (separazione) tra museologia e museografia che caratterizza la tradizione italiana, a livello accademico innanzitutto: la prima attenta soprattutto allo studio del collezionismo o della "forma" del museo così come essa è stata acutamente definita da Massimo Ferretti: "Il termine forma non indica tanto una superficiale e in fin dei conti scontatamente mutevole morfologia; in breve la materiale distribuzione decorativa degli oggetti confluiti in raccolte. La forma assunta via via dai musei corrisponde a qualcosa di più significativo e complesso, ad una compatta struttura conoscitiva non sempre riconducibile alla semplice somma o diversa composizione delle sue componenti, ossia alle singole opere" (Ferretti 1980).

La museografia ha invece il compito di occuparsi dell'allestimento che consiste

innanzitutto nel mettere “in spazio” gli oggetti, con il corredo di apparati e messa in scena che questo comporta, in un’opera di traduzione espositiva del progetto scientifico e culturale assimilabile più alla scrittura di un testo (scritto, musicale, teatrale, non importa quale) che alla sua interpretazione (da parte di un regista, di un maestro d’orchestra ecc.). La messa in spazio e in scena rappresentano, in questo senso, il passaggio da un intento (espositivo) all’esposizione, che non dovrebbe costituire una sorta di delega in bianco all’architetto scenografo, ma costituire piuttosto un’opera a quattro mani, attenta tanto ai contenuti quanto alla forma della comunicazione museale. Il che, sappiamo, non sempre accade con conseguenze negative a tutti i livelli.

### *Percorso e logica*

Partiamo da un aspetto essenziale del museo in cui la struttura del percorso espositivo coincide con la logica stessa del progetto di comunicazione che si intende proporre e in cui la forma fisica dello spazio non fornisce solo un supporto alla declinazione del discorso, ma ne fa parte. Lo spazio non è la pagina bianca entro cui si depona un testo, ma è parte del testo stesso. L’ordinamento che ne costituisce la struttura logica (cronologica, tematica, mista ecc.) si traduce in una partitura del testo cui lo spazio fornisce – con la sua articolazione in ambienti, le loro dimensioni, la loro morfologia ecc. – la possibilità di suddividersi in unità narrative riconoscibili oltre che dai contenuti (gli oggetti, gli apparati, ecc.) dalla struttura e dalle forme stesse dello spazio in cui si inscrivono. Lo spazio “artificiale” del museo concede al visitatore la facoltà “di attraversare, in senso proprio, la sua «testualità», ossia il modo di selezionare e presentare determinati temi”. Di questo testo, fa dunque parte anche il visitatore e la sua natura (spaziale) è alla base, sempre secondo Silverstone, della strutturale interattività del *medium* museale, che, al di là dei vincoli imposti dalla struttura e dall’allestimento, lascia ampi margini di libertà al visitatore di scegliere come percorrere le sale, cosa osservare, quanto soffermarsi, ma al tempo stesso assegna alla dimensione fisica del percorso la prima e fondamentale funzione di comunicare la logica di presentazione delle collezioni, di esplicitare una tesi, di strutturarla in discorso e narrazione.

### *Multimedialità*

Nell’insistere sul fatto che il museo ricorre “a moltissimi linguaggi extramuseali” e a “linguaggi ... di «seconda mano»”, Pietro Clemente indicava, senza nominarlo esplicitamente, un altro carattere strutturale del museo: la sua sostanziale “multimedialità”, data dalla pluralità di linguaggi cui esso inevitabilmente ricorre in una combinazione diversa da caso a caso, ma comunque presente ovunque.

Se indiscutibilmente il museo comunica *soprattutto* attraverso gli oggetti, è altrettanto vero che esso non comunica *solo* attraverso essi. Insieme ad essi entrano in gioco, oltre allo spazio stesso, il suo allestimento, le forme e i modi di disposizione e presentazione delle collezioni, le vetrine, l’illuminazione, le immagini, gli apparati testuali ... che nel loro insieme compongono il testo.

In un campo strutturalmente composito e multiplo che comunica come somma e prodotto di tutti gli elementi che concorrono nel comporlo, la comprensione di linguaggi diversi conferisce al museo un carattere sempre e comunque «multimediale»,

anche quando esso non ricorre alle nuove tecnologie, esattamente come il museo è interattivo anche se non contiene dispositivi che sollecitano esplicitamente un'azione diretta del visitatore.

### *Esperienza (museale)*

Un altro aspetto merita di essere rilevato nella definizione di museo proposta da Pietro Clemente: il ricorso iterato al concetto di «esperienza» (museale), considerata dal duplice punto di vista di prodotto del medium e di condizione del visitatore.

La visita è anche e soprattutto un'esperienza che coinvolge il visitatore su un piano razionale ed emotivo in un percorso che lo mobilita non solo sensorialmente e intellettualmente, ma anche fisicamente attraverso il percorso materiale attraverso cui si realizza la percezione e comprensione dei significati, dei valori e dei messaggi che il museo si propone di comunicare. La visita, in qualunque condizione si svolge, ha nel visitatore un protagonista attivo e Michael Baxhandall ha evidenziato come la mostra (ma le sue considerazioni sono del tutto applicabili al museo) costituisca «un campo in cui sono in gioco tre elementi distinti e autonomi: chi produce gli oggetti, chi li espone e chi va vederli quando sono esposti» (Baxandall 1995), analizzando la dialettica che coinvolge questi tre soggetti ugualmente attivi, ciascuno portatore idee, valori, e obiettivi il cui prodotto risulta a tutti gli effetti qualificabili in termini di esperienza.

### *Museo, vetrina, giardino, labirinto, baraccone dell'orrore della fiera...*

L'analogia tra il museo, "l'arredamento, il giardino, il mercato, le vetrine, fino al labirinto o al baraccone dell'orrore di una fiera", estensibile alla via cittadina o al grande magazzino, rinvia infine al fatto che in esso "la costruzione di senso è legata all'avanzamento del soggetto sociale in un incrociarsi di codici. Progressione al tempo stesso fisica e spaziale che può essere assimilata alla lettura in cammino dei sistemi dei segni" (Poli, 2002). Perché una mostra o un museo si visitano, ammirano, capiscono, apprezzano "cammin facendo" all'interno di uno spazio artificiale che presuppone la partecipazione attiva dell'osservatore in primo luogo in termini di movimento fisico.

La logica del percorso e il senso del museo si svelano, come in ogni altro tipo di testo, andando avanti: ma a differenza che nella lettura di un libro, nell'ascolto di un brano musicale, nella vista di uno spettacolo teatrale o di un film, in questo caso l'esperienza è attiva anche nel senso che implica un movimento materiale nello spazio. E mobilita l'insieme della persona, intellettualmente e sensorialmente, spiritualmente e fisicamente.

### **La comunicazione scritta nel museo**

Questa lunga digressione sul museo come *medium* (che in sé non ha nulla di originale, ma si limita a raccogliere osservazioni rintracciabili per la stragrande maggioranza in testi che circolano da tempo anche in Italia) assolve alla funzione propedeutica di situare la comunicazione scritta museale nel contesto che le è proprio, con l'obiettivo di individuarne la specificità rispetto ad altre forme di comunicazione ugualmente scritta.

Tre in particolare meritano di essere prese in considerazione, nonostante la loro evidenza.

In primo luogo il fatto che i testi scritti sono una componente comunque presente nella comunicazione museale. Non solo non c'è museo (o mostra) senza testi scritti, ma a ben vedere non c'è museo (o mostra) che ne possa fare a meno, alla pari di quanto avviene in tutti gli altri ambiti delle nostre pratiche sociali e/o individuali. E va anche tenuto conto che la presenza dei testi scritti nei musei e nelle mostre è enormemente aumentata nel corso degli ultimi quaranta, cinquant'anni insieme alla loro varietà.

La seconda è che la comunicazione scritta non costituisce in nessun caso il principale mezzo di comunicazione, perché un museo comunica innanzitutto attraverso le cose: a qualunque titolo intervenga nel discorso museale e qualunque ne sia la sua funzione, la comunicazione scritta nel museo non è dunque chiamata a produrre senso in sé, ma a partecipare ad essa in relazione agli altri elementi del dispositivo complessivo di cui fa parte (Wittlin 2004). Al suo interno la scrittura svolge molte e diverse funzioni: serve a orientare i visitatori nel museo o nella mostra, a identificare gli oggetti, a fornirne un'interpretazione, a sviluppare saperi, a esplicitare il messaggio dei curatori...

In terzo luogo, poiché il museo non è un libro, la scrittura museale non può adottarne le forme, se non adattandole al *medium* di cui fa parte. In un contesto in cui "il visitatore è simultaneamente l'esploratore di uno spazio «architettato», l'osservatore di tutto ciò che viene presentato e il lettore dei testi affissi" "un testo è fatto anche per essere visto" e ha dunque un carattere "scrittovisuale" (Jacobi, Poli, 1993). Al tempo stesso all'interno di un museo (o mostra) i testi scritti sono anche oggetto di una lettura che avviene simultaneamente alla vista degli oggetti e alla percezione dello spazio in cui sono inclusi e che si compie "cammin facendo".

### *Gli studi sui testi scritti nei musei*

Queste (e altre) specificità dei testi scritti nei musei sono state oggetto, come si è detto, di una vasta letteratura che ha preso origine dalla questione – semplice ma essenziale – se, nei musei e nelle mostre, i visitatori leggono, quanto e quando leggono. E se e quanto, di quanto leggono, capiscono (Mc Manus 1989).

Un secondo tipo di studi si è proposto di stabilire una classificazione dei diversi tipi di testi scritti presenti nei musei e nelle mostre e di coglierne la specificità rispetto ad altri tipi e contesti comunicativi. Altri studiosi si sono proposti infine di fornire indicazioni sui modi e le forme di redigere e presentare i testi – scritti e orali – all'interno dei musei e delle mostre.

Se i primi musei a essere stati oggetto di ricerca sono stati i musei scientifici e tecnici e poi quelli cosiddetti "di società" (Poli 1992), la ricerca ha finito per interessare l'insieme dei musei. Esaminando la letteratura esistente sembra anche emergere una propensione per l'analisi di tipo teorico in ambito francofono e una più diffusa attenzione ai suoi riflessi pratici in quella anglosassone, con la conseguente necessità di fare riferimento a entrambe, assegnando pari importanza alla teoria quanto alla prassi della comunicazione scritta nei musei e nelle mostre.

Un'altra caratteristica che emerge da un esame delle ricerche sui testi scritti nei musei (e nelle mostre) è che di esse si sono occupati specialisti di diverse discipline:

dalle scienze del linguaggio, a quelle dell'informazione e della comunicazione, dalle scienze cognitive alla sociologia, all'informatica in una ricerca che appare tanto più interessante e utile quanto più si dimostra capace di proporre una lettura multidisciplinare e trasversale del suo oggetto. Con una notazione aggiuntiva: le migliori ricerche sembrano essere quelle che hanno unito lo sguardo di studiosi esterni e quello dei professionisti museali in uno scambio, al tempo stesso asimmetrico e complementare, di saperi e competenze (ad esempio Musée de la Resistance 2000).

Prendendo spunto da alcuni dei principali testi sulla comunicazione scritta nei musei, cerchiamo ora di individuare alcune delle principali questioni che la concernono.

### *I visitatori dei musei leggono i testi scritti?*

La risposta è naturalmente affermativa e alcuni studi puntuali indicano percentuali anche molto elevate di attenzione (e soddisfazione) per le didascalie e i pannelli informativi. Altre ricerche hanno dimostrato che, se anche non tutti leggono gli apparati presenti in un museo, ne conoscono il contenuto grazie al fatto che – all'interno del gruppo di visita – qualcuno se ne incarica, trasferendo verbalmente le informazioni agli altri.

Sebbene questo non significhi che alla lettura corrisponda necessariamente una piena comprensione dei testi (questione oggetto di altri significativi studi), i valori rilevati nel corso delle molte ricerche empiriche condotte indicano una prevedibile, ampia variabilità da situazione a situazione e anche in relazione alle diverse tipologie di pubblico e per questo pare più opportuno centrare l'attenzione innanzitutto sulle condizioni in cui avviene la lettura dei testi scritti in un museo o in una mostra (Solima 2000).

A premessa di una fortunata guida alla presentazione dei testi nelle esposizioni, Eric Kentley e Dick Negus, segnalavano tre elementi essenziali da considerare: “che i visitatori leggono in piedi, il che è molto meno comodo che stando seduti; trascorrono al massimo un minuto davanti a ciascun oggetto esposto; si stancano”, notando anche che la lettura avviene spesso in mezzo alla folla e comunque in un luogo in cui è molto più interessante guardare degli oggetti che non leggere delle parole (Kentley, Negus 1989).

Il loro richiamo è semplice, tra l'ovvio e il banale, ma quanto è effettivamente presente e ascoltato da parte di chi scrive un qualunque testo museale che si tratti di un cartellino, di un pannello, di un pieghevole?

Avere fiducia nella volontà e capacità del pubblico di leggere, non può significare non tenere conto della funzione dei testi che si redigono, delle condizioni materiali in cui saranno letti ed anche dei loro destinatari (Jacobi 1993).

### *Tipologie di testi*

La quasi totalità dei testi sulla comunicazione scritta nei musei parte innanzitutto da una loro classificazione in tipi e generi.

Georges Henri Riviére, ad esempio, individuava tre grandi categorie: *i testi primari*, destinati a tradurre le grandi linee del percorso, posti fuori dalle vetrine e preceduti da un titolo generale con il compito di fornire il minimo d'informazioni necessarie a una comprensione soddisfacente del contenuto; *i testi secondari*, da porre a fondo vetrina, preceduti ugualmente da un titolo e consacrati a un approccio più dettagliato del fenomeno rappresentato; *le didascalie*, contenenti le informazioni pro-

prie agli oggetti, da redigere in modo comune per ogni unità espositiva e destinate piuttosto a un pubblico specializzato (Rivière 1989).

A questo schema, semplice e gerarchico, nel tempo se ne sono aggiunti molti altri. In base alla funzione i testi scritti, ad esempio, sono stati classificati in: titoli e sottotitoli (di sala o di unità narrativa), testi d'introduzione primaria o secondaria, testi che interpretano un insieme d'oggetti, pannelli didattici, cartellini e cartellini collettivi (dedicati a più oggetti).

Più complessa è la classificazione proposta da Marie-Sylvie Poli che distingue innanzitutto i *messaggi* ("gli scritti della segnaletica che inducono un riferimento spazio visuale") *dai testi* ("gli scritti informativi che partecipano all'elaborazione del discorso espositivo").

Prendendo in considerazione tanto l'intenzione dell'emittente, quanto l'effetto prodotto sul destinatario, individua inoltre, tra i messaggi, quelli destinati a "proibire, situare, mostrare" che permettono al visitatore di collocarsi nello spazio-tempo della visita; e, tra i testi, quelli finalizzati a "denominare, presentare, spiegare, datare, giustificare delle scelte, stupire, scioccare, esporre delle idee, puntualizzare gli intenti" per permettere al pubblico sia di capire la logica dell'esposizione sia di ricevere conoscenze su quanto è esposto.

Un terzo ordine di considerazioni porta l'autrice a distinguere i testi "endoscenici" (quando lo scritto fornisce informazioni sull'allestimento in quanto sistema autonomo, di tipo macro - la tematica generale della mostra - o micro - la logica interna ad essa - strutturale) e i testi "eso-scenici", funzionali a segnalare i riferimenti indispensabili al visitatore per collocarsi nel contesto spaziale del museo o della mostra.

Sul piano del valore cognitivo dei testi scritti, Marie-Sylvie Poli propone inoltre di classificare i testi in base al fatto che essi apportino o meno saperi e conoscenze: privi di valore informativo, i testi servono a situare-orientare, se apportano saperi sono testi "di conoscenza", a carattere informativo (oggettivo) o interpretativo (soggettivo). E ancora, riferendosi in particolare ai cartellini, distingue quelli che definisce "autonimi" (che designano un oggetto, insieme ad alcune informazioni di base su di esso) e quelli "predicativi" (destinati a far capire e conoscere l'oggetto). L'interesse di un sistema di classificazione dei testi scritti, nell'individuare la specifica funzione e ruolo all'interno del dispositivo di comunicazione del museo (o della mostra), è strettamente legato a individuarne le regole di redazione e composizione.

### *Testi e testo*

I diversi testi scritti presenti in un museo costituiscono - nel loro insieme - una sorta di filo d'Arianna che, collegando tra loro i diversi oggetti e moduli espositivi, contribuiscono in maniera determinante a dichiarare e comunicare il senso globale dell'esposizione.

Non possono essere chiamati a supplire l'efficacia comunicativa che la presentazione degli oggetti e delle opere deve possedere in sé, ma nell'integrarla, ne rendono esplicita la logica, aiutano il visitatore a orientarsi nel percorso e all'interno delle sue unità, ne guidano il processo di comprensione degli oggetti esposti, del senso della loro presenza nel museo (o nella mostra), delle scelte compiute dal curatore, dei valori e messaggi che per loro mezzo ci si propone di trasmettere e condividere, contribui-

scono a produrre oltre la “meraviglia” quell’effetto di “risonanza” (Greenblatt) che è parte e prodotto dell’esperienza di visita.

In questo senso i diversi testi scritti, oltre che singolarmente, vanno considerati nel loro insieme: “i titoli, i sottotitoli, i cartellini, i pannelli, le didascalie costituiscono un solo e unico testo che, collegando le parti a un tutto e il tutto alle parti, costruisce il senso globale dell’esposizione. Il testo assume la funzione retorica di legame d’insieme che chiameremo macro-discorsiva, che conferisce la coerenza dell’insieme dei testi e assicura la coesione discorsiva dell’esposizione” (Poli 2002).

Testo nel testo, la comunicazione scritta è parte – discreta, complementare, integrativa, ma costitutiva e indispensabile – del museo (o della mostra), sostituita e sostituibile (almeno in parte) dalla parola, della guida o dell’audioguida, dal testo a stampa del catalogo o del pieghevole illustrativo del percorso o di singoli oggetti o insiemi di oggetti, laddove il contesto suggerisca di non inserire i testi nello spazio espositivo.

### *Dei testi “scritto-visuali”*

Daniel Jacobi e Marie-Sylvie Poli hanno ben messo in evidenza che, se parte dell’allestimento, un testo scritto in un museo diventa un documento “scritto-visuale”. È cioè fatto anche per essere visto e caratterizzato da cinque aspetti caratteristici: la spazializzazione, la strutturazione, il grado di autonomia, la materialità e la plasticità.

Un testo deve essere cioè collocato in una posizione visibile e facilmente individuabile, qualunque sia la funzione che esso assolve (segnalare, comunicare, introdurre, sottolineare, concludere...); di esso non conta solo il contenuto, ma la strutturazione tipografica: caratteri e corpi, disposizione del testo, suddivisione in paragrafi ecc.; può costituire un’unità indipendente o trovarsi intercalato a un oggetto; è anche un oggetto materiale, costituito da un supporto, caratterizzato da una forma, da un colore ecc.; infine è un oggetto plastico, che per essere visto (e letto) deve possedere qualità tali da attrarre l’attenzione, per la sua forza d’imporsi quanto per la sua presenza discreta. Testo e immagine allo stesso tempo, la comunicazione scritta nel museo risponde cioè a criteri di leggibilità che si intrecciano e fondono con la sua visibilità. La ricerca della forma non è riferibile solo al livello testuale, ma anche a quello visuale.

Alla cura dei valori propri della scrittura “semplice e chiara” deve sommarsi quella per la forma visiva: dalle dimensioni del testo alle caratteristiche del suo supporto, dalla sua posizione alla riconoscibilità della sua funzione nella logica discorsiva del museo, dalla sua congruità alla coerenza con il contesto.

### *Una lettura “cammin facendo”*

E infine non va dimenticato che la lettura di un testo in un museo non si fa soltanto stando in piedi, ma camminando e che questa caratteristica influenza in maniera determinante la percezione e comprensione del testo.

Non soltanto perché impone regole di sintesi della scrittura, ma perché essa avviene in costante associazione con gli altri elementi che compongono e costituiscono il *medium*, in un continuo via vai dalle cose alle parole alle immagini allo spazio che le contiene e che partecipa esso stesso alla comunicazione. E anche, e forse soprattutto,

perché l'interattività propria del *medium* corrisponde a un grado, più o meno alto, di libertà del visitatore che non è, e non si sente, tenuto a leggere tutto e nemmeno nell'ordine in cui i testi gli sono presentati. Può selezionare un certo tipo di testi e non leggerne altri, oppure limitarsi a una parte del testo proposto e saltarne altre.

Se è bene considerare l'insieme dei testi presenti in un museo (o una mostra) come un tutto e al tempo stesso come parte di quell'insieme più vasto e complesso che è il museo (o la mostra) nella sua integralità, una lettura "cheminante" esige "da una parte una forte strutturazione delle unità testuali, compresa la loro conclusione e dall'altra la loro iscrizione nella trama narrativa dell'esposizione" (Jacobi, Poli 1993).

### *Le regole della scrittura museale*

Questa rapida rassegna dei principali apporti teorici sulla comunicazione scritta nei musei non sarebbe completa se non si accennasse alla vasta letteratura volta a guidare la scrittura nei e per i musei. Da *Writing on the Wall* (Kentley, Negus 1989) agli *Standards Manual for Signs and Label dell'AAM* (standards 1995) a *Exhibit Labels* di Beverly Serrel (Serrel 1996) sono moltissime le guide pratiche alla redazione e confezione dei cartellini e più in generale dei testi nei musei.

I consigli e le regole di base sono quelli tipici del "plain language": chiarezza, concisione, pertinenza logica, evitando le ambiguità e cercando di essere convincenti, cui si uniscono regole tipografiche e di composizione del testo, di posizionamento e illuminazione adeguate al *medium* museale.

Nei testi più elaborati la disanima delle questioni viene approfondita, intervenendo sulla struttura logica del testo e anche attraverso un maggior numero di esemplificazioni, come nel caso del libro di Beverly Serrel.

Si tratta certamente di un bagaglio tecnico importante che è bene conoscere e tenere presente, ben sapendo che una buona scrittura museale, come ogni buona scrittura, non è solo frutto del rispetto di certe regole e di una tecnica, ma richiede competenza della materia e soprattutto una buone dose di creatività.

### *In forma di breve conclusione*

Questo intervento si limita, come è certamente evidente a chi è giunto alla leggerlo sin qui, a raccogliere idee e riflessioni di altri attraverso la scelta di un certo numero di testi che ho reputato di riferimento anche per la lunga militanza di ricerca dei loro autori. Per quanto possibile, mi sono riferito a testi disponibili in italiano, anche se sul tema specifico della comunicazione scritta nei musei la letteratura esistente è quasi esclusivamente internazionale. Varrebbe la pena di pensarne una traduzione, affinché il lungo percorso che resta da compiere in Italia possa avvalersi di quanto è già stato studiato, analizzato, teorizzato, pur restando ancora molto aperto sul piano teorico e su quello delle pratiche.

Grato dell'occasione che la Regione Toscana ha offerto all'apertura di un confronto, anche a nome di ICOM Italia, mi auguro che si tratti di un primo passo in una direzione di ricerca che coinvolga tutti i professionisti museali disponibili e interessati a intraprenderlo, attraverso la formazione, la ricerca, la sperimentazione, il confronto sulle e attraverso le pratiche.

## Bibliografia

- Francesco Antinucci, *Comunicare nel museo*, Bari, Laterza, 2004
- Michael Baxandall, *Intento espositivo*, in Ivan Karp e Steven D. Levine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995
- Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980
- Alberto Mario Cirese, *Le operazioni museografiche come metalinguaggio* (1967), in Id., *Oggetti, segni, musei*, Torino, Einaudi, 1977
- Pietro Clemente, *I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici*, in *La storia: fonti orali nella scuola. Atti del convegno "L'insegnamento dell'antifascismo e della Resistenza: didattica e fonti orali"*, Venezia 12-15/2/ 1981, Venezia, Marsilio, 1982. Poi riproposto anche in Pietro Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996
- G. Durbin, (ed.), *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London, The Stationery Office, 1996
- Massimo Ferretti, *La forma del museo*, in Andrea Emiliani (a cura di), *I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980
- Alfredo Fioritto " (a cura di) *Manuale di Stile. Strumenti per semplificare il linguaggio delle amministrazioni pubbliche*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Bologna, Il Mulino, 1997
- Eilean Hooper-Greenhill, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in Simona Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2000
- Eric Kentley, Dick Negus, *Writing on the Wall*, London, National Maritime Museum, 1989
- Daniel Jacobi, Marie Sylvie Poli, *Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition : quelques repères théoriques*, in Andrée Blais (sous la direction de), *L'écrit dans le media exposition*, Québec, Musée de la civilisation, 1993
- Daniel Jacoby, *Ecrire sur les murs. Une guide pour la présentation du texte dans une exposition*, Dijon, OCIM – Université de Bourgogne, 1993
- Lorenzo Milani, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967
- Giuliana Pascucci, *Comunicazione museale*, Macerata, Eum, 2007
- Marie-Sylvie Poli, *Le parti pris des mots dans l'étiquette: une approche linguistique*, in «Publics & Musées» 1, 1992
- Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée: une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Paulette M. McManus, *Oh yes, they do: how museum visitors read labels and interact with exhibit texts*, in «Curator», 32 (3), 1989
- Musée de la Résistance e de la Déportation de Grenoble, *Les sens et les mémoires au musée*, Grenoble, Musée Dauphinois, 2000
- Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per la Funzione Pubblica, *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle Amministrazioni Pubbliche*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993
- Georges Henri Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989
- Beverly Serrell, *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*, Walnut Creek, California, Altamira Press, 1996
- Roger Silverstone, *Il medium è il museo. A proposito di oggetti e di logiche, in tempi e spazi*, in John Durant, *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, Bologna, Clueb, 1998
- Ludovico Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali*, Roma, Gangemi, 2000
- Standards Manual for Signs and Labels, American Association of Museums and Metropolitan Museum of Art*, 1995
- Alma S. Wittlin, *A Twelve Point Program for Museum Renewal* (1970), in Gail Anderson (ed.) *Reinventing the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, Walnut Creek, California, AltaMira Press, 2004

## Un museo non è un libro...e nemmeno un videogioco: come far parlare le opere

Vorrei dare per acquisita la definizione di museo, perché sarebbe troppo lungo raccontarla ancora una volta, ma vorrei aggiungere una frase a tutto quello che già si è detto sui musei. È l'ultima frase di un bel libro, di Maria Teresa Balboni Brizza, dal titolo *Immaginare il museo, riflessioni sulla didattica e il pubblico* (Jaca Book, Milano, 2007). Balboni conclude il suo libro con una frase con la quale vorrei iniziare questo intervento: “*I nostri musei sono splendidi luoghi in cui fare esperienza dell'immaginario*”.

Negli ultimi trent'anni, i nostri musei, i musei di tutto il mondo si sono riempiti di pubblico a un livello tale per cui ormai ci si preoccupa quasi solo di questo. Tra gli elementi costitutivi del museo, negli ultimi trent'anni è entrato drammaticamente il grande pubblico, il pubblico che affolla il Louvre in questa diapositiva da me scattata ancora negli anni Ottanta, e che comincia ad affollare un po' in tutto il mondo i musei più celebri. In mezzo alla grande confusione di pubblico documentata da questa immagine, in una piccola scatola c'è la Gioconda. In questo allestimento, che precede l'attuale, i curatori del museo avevano tentato di inserire la Gioconda nel contesto di altri dipinti. A destra c'è il ritratto di Giovanna d'Aragona di Raffaello, a sinistra il ritratto di Baldassare Castiglione, sempre di Raffaello, a sinistra ancora Sant'Anna con la Vergine di Leonardo.

L'atteggiamento disinvolto e annoiato del pubblico che si può notare in questa foto è lo stesso ieri come oggi nei riguardi dei grandi feticci museali. Basta poter dire “ci sono stato e l'ho vista”.

Il pubblico è entrato nel nostro lavoro in modo prepotente già trent'anni fa e siamo stati forse noi, la nostra generazione di storici dell'arte e di museologi, ad avere il ruolo di apprendisti stregoni.

**Alessandra Mottola  
Molfino**



Figura 1: Louvre sala della Gioconda 1988

Noi abbiamo voluto aprire i musei al pubblico con la didattica e con tutte le possibili proposte di “ri-appropriazione” dei beni culturali. Ed è vero, come molti museologi sostengono, che il pubblico, il rapporto col pubblico che entra nel museo, cambia il segno e il significato delle opere e degli ordinamenti. Le opere esposte oggi hanno quindi un significato

diverso da quello di un tempo e spesso anche un significato mutevole. Per esempio, al Louvre nessuno guarda più i “prigionieri di Michelangelo” mentre all’Accademia di Firenze tutti affollano la sala del David. Perché? Perché al Louvre corrono tutti verso la Gioconda? Ogni museo ha il suo feticcio. Così accade che il museo sia uno dei media comunicativi più potenti del nostro tempo.

Un bel libro di Simona Bodo del 2000 si chiama *Il museo relazionale* e racconta come anche in Italia, negli ultimi anni, il museo è diventato comunicante. Una parola che come sappiamo ha a che vedere con altre parole simili come comunità e comunione.

Si tratta dunque del rapporto col pubblico ovvero dell’elemento terzo di quella che ho definito la triade costitutiva e perennemente dialogante, di un museo: collezioni, edificio/contenitore e pubblico. Rapporto col pubblico, che è formato, e formulato, anche da tutti coloro che lavorano nella struttura interna del museo, il direttore, i curatori, i tecnici, gli operatori museali.

Si è molto parlato della parola scritta, ma il museo può comunicare anche senza le parole scritte.

Io credo che non si risolva con l’aumento degli scritti il problema della democrazia e dell’accesso ai musei.

Ci sono musei troppo scritti che hanno creduto così di lanciare un forte messaggio di democratizzazione. Un esempio è l’Historisches Museum di Francoforte, che veniva definito negli anni Settanta del Novecento, quando è nato, il museo rosso. Non solo perché l’edificio è rosso, ma perché voleva essere comunicante in modo totale, proletario, intellegibile da tutti, spiegare a tutti tutto lo spiegabile possibile. Qui avveniva quindi che gli oggetti venivano sovrachiati dalla comunicazione scritta. Addirittura in un caso i curatori del museo non si sono spaventati nemmeno all’idea di applicare i cartelli all’interno delle ante di un armadio barocco.

Se è vero dunque, che i cartellini sono necessari, bisogna però considerare quale può esserne l’effetto. L’immagine mostra il museo archeologico di Marsala, dove queste tre

teste imperiali romane (Giulio Cesare, Vitellio e al centro Antonia Minore) sono annegate in un basamento di perspex e vestite ovvero contornate da questi enormi cartelli, praticamente dei libri da leggere, ingranditi e appoggiati sopra di loro.

Sempre nello stesso museo, una stupenda Venere callipigia, degna di una fruizione e ambientazione puramente estetiche, appare appesa come a una forca e corredata da un cartello grandissimo.

Il tema del mio intervento è anche quello di contrastare, e un po' contraddire, questo bisogno dei cartelli e dei cartellini. Vorrei soffermarmi a mo' di esempio sui musei archeologici. Scrivere nei cartelli e nei cartellini parole di gergo tecnico come "vascolare" (sembra trattarsi più di una malattia che di una pittura), o tazze "monoansate" (aggettivo che sem-



Figura 2: Museo archeologico di Marsala 2008



Figura 3: Venere Callipigia al Museo Archeologico di Marsala

bra riferirsi ad attrezzi ortopedici), o "coroplastica" (qualcuno può pensare trattarsi di un genere musicale...) vuol dire disprezzare il pubblico comune, allontanarlo. Balboni, per questo genere di esempi, adopera un argomento che chiama "l'accanimento educativo, il virus della spiegazione". E cita una lettera di Lucio Pozzi da New York per un articolo nel *Giornale dell'Arte*: "...il virus della spiegazione rischia di ridurre l'esperienza a consumo. La gente non ha più tempo per guardare, nel contempo vedere. Per toccarsi e anche amare. Guarda, consuma e dimentica, è la cultura di oggi."

Usare nelle sale dei musei a fianco delle opere originali tecnologie illustrative nuove, alle quali il pubblico più giovane è abituato, quindi stanze multimediali, suoni e luci, filmati, fermo immagini, diorami, può essere altrettanto fuorviante e deve essere fatto con grande attenzione, senza mescolare i linguaggi e quindi senza creare confusione negli osservatori.

Recentemente sono entrata nel museo Mandralisca di Cefalù ed ho visto da lontano tre opere celeberrime di Antonello da Messina. Ho pensato: “come mai sono lì?” Poi avvicinandomi, il custode mi ha detto: “...guardi signora che sono finti”. Infatti non erano originali ma solo riproduzioni, trattate però come pezzi autentici, che costituiscono il preludio falsificante all’esposizione dell’autentico ritratto di Antonello (quel ritratto che Vincenzo Consolo ha ben definito “il sorriso dell’ignoto marinaio”) e che sono state messe lì per movimentare (inutilmente...) l’approccio a questo capolavoro.

Spesso per ovviare alle assenze delle opere originali, i curatori si affidano a tutti i mezzi disponibili di riproduzione e di evocazione, con il risultato che il percorso espositivo si trasforma in una sorta di itinerario in un luna park tecnologico, in un parco-a-tema, affogando i pochi originali presenti.

Quindi il titolo di questo mio saggio potrebbe essere migliorato dicendo: “il museo non è un libro ma nemmeno un videogioco”.

E allora, come far parlare le opere e gli oggetti?

Con accostamenti, con confronti, con le suggestioni spaziali, con luci, non solo con didascalie e parole; ma soprattutto con emozioni.

L’apprendimento emotivo, lo sappiamo fin da piccoli, è l’apprendimento principale dell’essere umano. È stato detto che non c’è conoscenza senza emozione.

Nei musei più antichi, gli allestimenti facevano parlare le opere con l’emozionante bellezza delle loro visioni globali, costituendo tra edificio e opere una sola “Gesamtkunstwerk”.

I simboli, le visioni, sono altrettanto importanti delle didascalie.

David Freedberg nel suo libro *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993, ha scritto: “...abbiamo bisogno dell’Etnografia nei nostri musei d’arte, non per recuperare la funzione originaria, ma per percepire le radici dell’ammirazione e dello sgomento, del terrore e del desiderio”.

I musei devono potersi affidare sempre ad una interpretazione didattica, e quindi creare i propri specialisti che ne trasmettano i messaggi, ma non credano di voler insegnare o trasmettere informazioni come fossero una scuola, non credano di potersi sostituire ad altri media.

Nei musei bisogna favorire l’incontro magico con gli oggetti e con il museo stesso.

Nel Museo di Sir John Soane l’esposizione del “Rake’s Progress” (del Percorso del Libertino o del Viaggio del Libertino) di William Hogarth, è presentata con un aprirsi di sportelli e un’apparizione di quadri in momenti successivi, quasi in un teatro di immagini, che rimane indimenticabile a tutti i visitatori anche se le didascalie non ci sono.

Non è vero che nei musei gli oggetti perdono il loro valore di culto. Anzi ne trovano spesso un altro altrettanto potente.

Tanto è vero che in Italia c’è un numero di musei ecclesiastici molto superiore a quello dei musei statali e che questi musei espongono i loro oggetti anche nelle posizioni richieste dal culto.

Bisogna dare ai visitatori meno parole e più esperienza visiva ed emotiva.

Dare ai visitatori tante parole scritte può essere rassicurante; ma forse è meglio per un museo provocare, far pensare, costringere a vedere senza tanti aiuti e stampelle.

Vi ho parlato di uno dei più antichi musei europei, il Sir John Soane Museum di Londra; si possono citare altri esempi, sempre tutti rigorosamente senza cartellini o quasi, come la meravigliosa galleria Doria Pamphili di Roma. Dalla foto si intravede a metà nella parete destra, la Maddalena di Caravaggio, la fanciulla inginocchiata con le mani in grembo. Per sapere che è lì bisogna o conoscerla già o prendere un dépliant all'ingresso del museo. Questa galleria è allestita come lo era nel tardo Seicento, e quindi è un museo che parla attraverso le proprie opere, il proprio contenitore, senza parole scritte.



*Figura 4: Galleria Doria Pamphili, Roma*

E così altri grandi capolavori museali, come la galleria di Palazzo Pitti. Anche qui, pur con degli ammodernamenti, l'allestimento è ancora quello del secolo XIX. Oppure la Galleria Borghese che è, per me, uno dei musei più belli del mondo ed emotivamente più seducenti.

Anche musei più recenti godono di questo statuto di capolavoro.

La Galleria di palazzo Abatellis a Palermo, allestita da Carlo Scarpa nel 1954-56, oppure il molto più recente (anni Novanta) museo Beyeler di Basilea di Renzo Piano, dove la presenza delle figure di Giacometti non ha bisogno davvero di alcun commento scritto, se non forse (in qualche angolino remoto) un cartellino con la data di produzione.



*Figura 5: Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze*

In un'altra immagine ripresa nello stesso museo un muro è pieno di parole, ma sono le parole di un artista, accanto ad una grande scultura di rami e tronchi, riuniti in un cerchio, di Richard Long.

*Figura 6: Galleria Borghese, Roma*





Figura 7: Galleria di Palazzo Abatellis, Palermo



Figura 8: Installazione di Richard Long Fondazione Beyeler, Basilea



Figura 9: Sala di Giacometti, Fondazione Beyeler, Basilea



Figura 10: installazione di Jenny Holzer in una sala del MAK, Vienna

Ma guai ai musei che perdono la loro aura.

Ora, per fare assomigliare i musei ad un libro, si sta rischiando di distruggere alcuni edifici museali contenitori: cito come esempio la Galleria degli Uffizi che, in questo momento, corre uno dei più grandi pericoli della sua storia. Con il rinnovamento edilizio in corso la galleria rischia di perdere totalmente la propria aura e diventare un autogrill, dove si entra da una parte e si esce da un'altra, dopo aver dovuto obbligatoriamente vedere tutto il materiale esposto come in un riassunto della nostra storia dell'arte, come in un manuale scolastico e finire nel negozio per comprare quello che si può. Perché i visitatori chiedono sempre più spiegazioni nei musei? Non sarà perché non riescono a "leggere" le immagini, le parole vive? Perché non hanno mai imparato a farlo? Mentre a scuola hanno imparato a leggere le parole scritte?

Perché i visitatori chiedono sempre più visite guidate? Forse perché alle guide i visitatori finiscono per delegare perfino le proprie emozioni.

Un museo si "legge" fundamentalmente per immagini e per emozioni. Per capirlo non bisogna solo saper leggere, ma soprattutto saper vedere.

Moltissimi oggi non sanno vedere.

Gli artisti contemporanei possono insegnarci a vedere senza parole scritte. O usando le parole scritte in un modo diverso e provocatorio.

Questa immagine vi mostra il MAK di Vienna (Museum für Angewandte Kunst): è un museo senza parole anche questo; ma in alto, nella sala dei mobili e delle arti decorative di epoca Biedermeier, degli inizi del secolo XIX, quei scintillanti tratti di luci, stringhe di parole, sono un'opera d'arte di Jenny Holzer che ha voluto in questo modo partecipare all'allestimento di un museo scrivendo le sue paro-

le, le sue citazioni di filosofi e storici dell'epoca, nei testi digitali che corrono in alto sui muri.

Vorrei terminare con un'immagine che mi è molto cara perché è una mia committenza: l'armeria del Museo Poldi Pezzoli di Milano, creata dal 1996 al 2000 da Arnaldo Pomodoro. Anche questa rigorosamente senza cartellini.

Lo stesso artista parla nell'audioguida del museo di questa sua opera, e racconta in prima persona che qui ha voluto riproporre una particolare variante del mito dell'eroe, la catabasi, la discesa nel mondo sotterraneo, espressione del rivolgersi della coscienza agli strati più profondi della psiche inconscia collettiva.

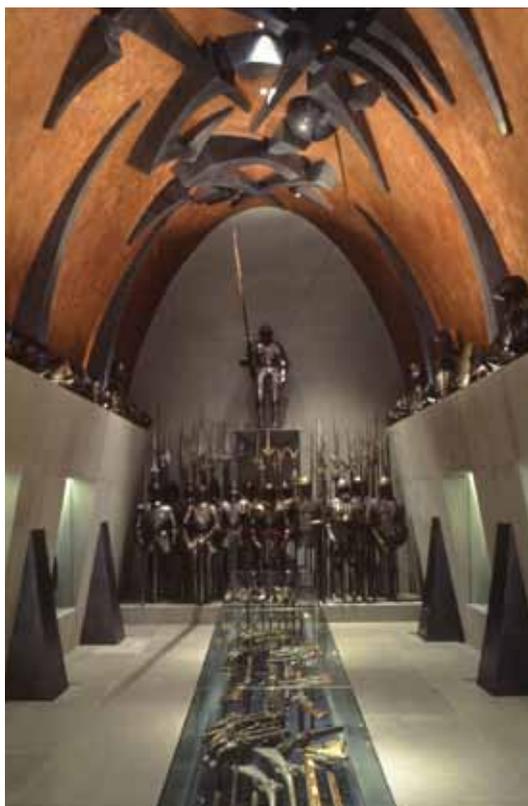


Figura 11: l'armeria del Museo Poldi Pezzoli di Milano, di Arnaldo Pomodoro

Dobbiamo imparare dagli artisti che odiano i cartellini? Gli artisti sanno vedere.

L'ultima citazione che vorrei fare, da un'intervista di Bruno di Marino, comparso nel supplemento "Alias" de "Il manifesto" dell'11 ottobre 2008, è un'intervista a Bill Viola che dice: "il linguaggio non verbale ha sempre rappresentato la dimensione più profonda della comunicazione umana". E racconta questa sua esperienza che vi trasmetto, sulla quale vorrei meditare con voi. Dice Bill Viola: "nel 1983, fermandomi a Madrid ho deciso di visitare il museo del Prado, ero esausto dopo un lungo viaggio dalla California, ed emotivamente vulnerabile. Mentre visitavo le varie sale del museo - Van der Weyden, Bosch, Velázquez, Zurbarán e *dulcis in fundo* i disegni cupi di Goya - per la prima volta, dentro un museo ho cominciato a piangere. ...In quel momento la distanza che mi aveva separato dai maestri del passato si è completamente dissolta. Tempo e spazio, passato e presente erano la stessa cosa. E così, il mio profondo legame con la pittura italiana - nato nel periodo in cui vivevo a Firenze - è ritornato a galla come un amore perduto".



## **Certo che li leggono! Evidenze sulla lettura dei testi nelle esposizioni dagli studi sui visitatori**

È strano come spesso si dedichi poca attenzione ad aspetti della vita dei musei che invece ne condizionano in larga misura i risultati. È accaduto nei confronti degli animatori (anche chiamati educatori museali), troppo spesso trattati come bassa manovalanza, malpagata e sommariamente formata, mentre invece costituiscono la fondamentale, e spesso unica, interfaccia umana tra il museo e i suoi pubblici. Solo recentemente, negli ambienti internazionali ma anche in Italia, si assiste a uno sforzo collettivo teso a studiarne il ruolo e lo statuto lavorativo, e soprattutto a progettare e sperimentare percorsi più adeguati di formazione.

Ritroviamo la stessa sottovalutazione, almeno nel nostro paese, nei confronti della parola scritta nelle esposizioni. Sebbene didascalie e pannelli siano il principale strumento di comunicazione per il pubblico, e le parole siano anche un ingrediente fondamentale degli allestimenti interattivi e multimediali, i testi sembrano scritti più per soddisfare il curatore che per essere usati dal visitatore: senza alcuna cura linguistica se non quella di garantirne la “scientificità”, non solo sono spesso brutti, lunghi e mal collocati, ma anche oscuri. Sono, in definitiva, testi non professionali, prodotti in assenza di una consapevole progettazione che non si limiti alla selezione dei contenuti che ragioni anche sulla loro comunicazione.

Se, nel caso degli animatori, noi italiani siamo, nella colpa, in buona compagnia, nel caso del trattamento dei testi occorre dire che in alcuni altri paesi, sicuramente quelli di lingua inglese, si è sviluppata invece un’arte della parola scritta nelle esposizioni, che fa sì che i testi siano un valido supporto all’interpretazione e una presenza esteticamente piacevole, talvolta anche bella ed importante. Questo è avvenuto anche perché, in

**Paola Rodari**

questi paesi, si è indagato in modo oggettivo sull'utilizzo che i visitatori fanno dei testi, nel quadro di una generale attività di ricerca che esplora, con i metodi della ricerca sociale (ma anche della psicologia, dell'antropologia e della linguistica), il comportamento del pubblico all'interno delle mostre e il loro vissuto cognitivo ed emotivo. Una gran massa di studi, dedicati alla valutazione dell'efficacia di singole esposizioni (studi di "evaluation") o a comprendere in generale la natura dell'esperienza museale nei visitatori ("visitor studies"), scattano innumerevoli istantanee del nostro pubblico, e ci permettono di diventare consapevoli di quello che realmente accade nelle nostre sale, molto diverso, di solito, da quanto hanno immaginato curatori e architetti.

Questi studi forniscono elementi fondamentali per la progettazione della comunicazione, che può e deve essere il frutto della libera attività e della creatività degli operatori, ma che dovrebbe però includere altri due fondamentali ingredienti: un'ipotesi ragionata delle modalità della sua fruizione, basata sulla conoscenza del comportamento dei visitatori, e la verifica, a posteriori, della validità di questa ipotesi. Presenteremo quindi di seguito delle ricerche che possono contribuire a una progettazione più consapevole degli apparati testuali.

Poiché la scarsa attenzione nei confronti dei testi si giustifica in parte con l'idea molto diffusa che "tanto nessuno li legge", molti di questi studi sono stati indirizzati a valutare la quantità di testo "digeribile" dai visitatori, le variabili che li rendono più o meno appetibili, e il particolare utilizzo che il visitatore ne fa.

Il primo studio che desideriamo presentare, del 2006, è di Stephen Bitgood. Si tratta di una ricerca effettuata in un *setting* sperimentale con lo scopo di capire la relazione tra lettura e interesse pre-esistente nel potenziale lettore. Ventuno stampe di opere d'arte sono state sottoposte a un campione di 43 persone, che dovevano in primo luogo dichiarare se erano (o meno) interessati a leggere un testo riguardante le immagini quantificando l'interesse con un numero da 1 a 10. In seguito veniva loro mostrato un testo, di lunghezza variabile tra 49 e 315 parole.

I risultati dello studio ci dicono che l'interesse pregresso determina nei visitatori la decisione di leggere o non leggere un testo, ma la quantità di testo letto è invece solo e inversamente correlata alla sua lunghezza: più il testo è corto, e maggiori possibilità ha di essere letto nella sua interezza. Infatti il 31,9% del campione ha letto completamente i testi più brevi, in confronto al 12% per i testi medi (dalle 100 alle 200 parole), e solo il 4,5% dei testi lunghi (superiori alle 300 parole).

"Il risultato principale di questo studio è stato che il livello di interesse ci permetteva di prevedere se il partecipante avrebbe o meno letto qualcosa, ma il numero di parole era invece predittivo di quanto avrebbe letto".

Morale: scrivere blocchi di testo più lunghi delle 100 parole (circa 600 caratteri spazi inclusi) è semplicemente inutile; meglio, se si vuole che siano letti dalla maggioranza dei visitatori, essere ancora più brevi.

In molti musei, invece, non tanto nelle gallerie d'arte quanto nei musei "narrativi" (scientifici, storici, archeologici, demo-etno-antropologici, ecc.) troviamo pareti interamente coperte di parole, sorta di libri murari che assolvono la coscienza del curatore ma sono destinati all'inutilità (vedi Figura 1).

*Vox populi* vuole, però, che anche quando i testi siano brevi, graficamente articolati (in titoli, occhielli, grassetti, ecc.) e corredati da immagini, i visitatori ne facciano comunque uso scarsissimo o nullo. Dato che leggono poco o niente, qualcuno dice, perché perdere tempo a realizzare un apparato testuale? Non



Figura 1: Casa de las Ciencias, Valencia, Spagna

sarebbe meglio, allora, affidare la comunicazione alle sole guide, che siano persone, libri o registrazioni audio? Gli studi sui visitatori, invece, ci dicono che la parola scritta è, nonostante tutto, molto importante.

Riportiamo per prima cosa i risultati di uno studio molto impegnativo, che ha una volta per tutte smentito la leggenda del “tanto-non-li-leggono”. Paulette Mc Manus ha osservato, al Natural History Museum di Londra, il comportamento di visita di 1571 persone, registrando le conversazioni di 641 gruppi di visitatori. Alla sola osservazione, la maggioranza dei visitatori sembrava effettivamente non leggere i testi, o dedicargli solo brevi sguardi (vedi Figura 2).

Azioni	Percentuale dei visitatori
Sembrano non leggere affatto i testi	48,4%
Dedicano ai testi un’attenzione veloce	39,1%
Leggono accuratamente i testi	12,5%

Figura 2: Risultati dell’osservazione di 1572 visitatori al Natural History Museum di Londra

Ascoltando però la registrazione delle loro conversazioni, la Mc Manus scopre un fenomeno che chiama “test-echo”: il 71,2% dei visitatori utilizzano, per parlare tra loro degli oggetti in mostra, parole e frasi che provengono dai testi dell’esposizione. Cioè, anche la maggioranza di quei visitatori che sembrano non leggere i testi, in realtà si impadroniscono velocissimamente di quelle informazioni che servono loro per interpretare quanto vedono.

Scriva Daniel Jacobi (1998), a ulteriore sostegno di questa tesi:

“[...] occorre ricordare che leggere è un’abilità appresa molto presto, e che in seguito si automatizza. È impossibile per un lettore non leggere un testo in un pannello o manifesto, se questo cade nella linea del suo sguardo. [...] Il visitatore che afferma di non aver letto segnala piuttosto, all’intervistatore che lo interroga, non tanto che non ha letto, ma che non ha voluto leggere, che i testi non lo interessano, o

che ritiene di non avere il dovere di leggere dei testi esperti, che vogliono spiegargli o fargli capire qualcosa.”

L'apparto testuale di una mostra, quindi, non viene letto in modo lineare, ordinato e completo così come avviene nel caso della lettura di un libro o di un giornale, ma viene utilizzato in modo non lineare, con uno sguardo nella massima parte dei casi olistico e globale, pronto a cogliere e approfondire solo quelle porzioni di testo (parole chiave o frasi), che servono in un dato momento all'interpretazione della visita; ovvero, nella maggior parte dei casi, che servono ad alimentare la conversazione tra i visitatori.

Occorre a questo punto operare una distinzione tra il comportamento del pubblico in gallerie d'arte, antica o contemporanea, e negli altri musei, che in questo articolo abbiamo chiamato narrativi. Nelle gallerie d'arte il visitatore talvolta arriva solo, o comunque durante la visita spesso si isola dal gruppo con cui è arrivato. L'interpretazione dell'esposizione, infatti, ha qui un carattere maggiormente estetico e contemplativo, in grande misura non verbale, e piuttosto personale. Nei musei narrativi, invece, la visita è un evento fortemente sociale (nei musei scientifici, ad esempio, non si va mai soli, e le famiglie, in particolare, sono una consistente fetta del pubblico); l'interpretazione della mostra è quindi soprattutto un atto collettivo. Il gruppo familiare è: “[...]un gruppo coordinato di cacciatori/raccoglitori che rovista nel museo per soddisfare la loro curiosità sugli argomenti e gli oggetti che interessano loro, e per soddisfare la curiosità sugli argomenti e gli oggetti che lo staff del museo colleziona e studia. Il loro comportamento è pratico ed economico, e infatti l'esplorazione e la raccolta di informazioni sono attività distribuite tra tutti i membri della famiglia” (Mc Manus, 1994).

Che siano famiglie o gruppi di altro genere è il gruppo che, come insieme, utilizza i testi, talvolta specializzandosi al suo interno: spesso, ad esempio, è uno stesso membro del gruppo che si incarica di trovare le informazioni nei pannelli e di riferirle agli altri. I testi vengono quindi usati per alimentare una conversazione dedicata prevalentemente all'interpretazione dell'esposizione e allo sfruttamento dell'esperienza museale; nello stesso tempo i testi possono avere un ruolo anche attivo, modificando l'agenda dei visitatori, suggerendo loro azioni o temi di discussione: “L'unità sociale si concentra sull'argomento di una postazione, e osservazioni individuali e porzioni di testo selezionate e «attivate» contribuiscono e aiutano a costruire la conversazione. Le conversazioni possono essere pensate come piccole discussioni di un gruppo di apprendimento in cui i curatori della mostra hanno anch'essi una parte da giocare” (Mc Manus, 1989b).

Infatti, argomenta la ricercatrice, il testo sembra, nelle parole dei visitatori, diventare un altro membro del gruppo, che si consulta e con cui si discute. Delle informazioni date dal museo si parla, nelle conversazioni, usando la terza persona:

- No! dice che è un animale!
- Non dice così. Devi distribuire in tre gruppi.
- Ok, Sal. Dice delle cose su di te.
- Andrew, guarda questo, ti dice tutti gli animali che mangiano dentro le case” (Mc Manus, 1989a).

Dal lavoro di Paulette McManus possono trarsi molte morali. In primo luogo, contrariamente all'apparenza, i testi vengono usati, e molto; sono uno strumento in-

dispensabile dell'interpretazione museale e dell'apprendimento. Devono però essere progettati per favorire il tipo particolare di utilizzo che ne viene fatto: devono quindi essere organizzati in piccoli blocchetti, evidenti graficamente, che possono essere letti in modo indipendente, più simili (dal punto di vista della consultazione) a un'enciclopedia che a un testo narrativo. È inutile, ad esempio, costruire riferimenti forti e indispensabili tra paragrafo e paragrafo, o, ancora peggio, tra pannello e pannello: ogni porzione di testo dovrebbe avere un suo senso compiuto, una sorta di bit di informazione che il visitatore può utilizzare anche senza di bisogno di consultare altre sezioni dell'apparato testuale. Inutile anche una prosa autocompiacente, piena di periodi lunghi e complessi: una sintassi molto elaborata, piena di subordinate e rimandi, rende più difficile il rapido cogliere delle informazioni da parte del pubblico.

Inoltre, poiché, come abbiamo visto, i visitatori "discutono" con il museo attraverso l'uso dei testi, è possibile sfruttare coscientemente questo fenomeno, producendo testi anche provocatori, stimolanti:

"Di conseguenza la presentazione dei contenuti della postazione, e in particolare i testi delle didascalie, dovrebbero essere pensate in modo da facilitare la conversazione. Uno stile libresco e il tentativo di accaparrarsi la situazione comunicativa con lunghe parti di testo non sono mezzi appropriati allo stile di interazione che caratterizza i visitatori al museo" (Mc Manus, 1989b).

Anche su questo punto la convergenza con Jacobi è totale; si chiede infatti lo studioso: "La lingua dei testi nei musei deve per forza essere fredda e anonima?". La forma spersonalizzata non è necessariamente quella desiderata dai visitatori, che come abbiamo visto si riferiscono spesso al testo come a una terza persona: "lui dice che...". Alcune sperimentazioni procedono su questa strada, affidando la scrittura di testi e pannelli a giornalisti o a professionisti della comunicazione, e in alcuni casi (come alla *Wellcome wing* dello Science Museum di Londra) a poeti o scrittori di fama.

Tornando al ruolo della socialità nella visita, recenti e approfondite ricerche individuano proprio nella conversazione che si svolge tra i visitatori il luogo dove avviene l'apprendimento, sotto forma di una costruzione comune. Gaea Leinhardt e Karen Knutson, autrici di due libri sull'argomento, hanno registrato 30 conversazioni per ciascuna delle 7 esposizioni (di diverso genere) prese in considerazione, e hanno cercato di determinare non solo come l'apprendimento si sviluppi dalle chiacchiere tra visitatori, ma come questo processo sia influenzato da diverse variabili: le competenze pregresse, l'interesse specifico, le motivazioni della visita, il genere di esposizione (indagato anche attraverso interviste con i curatori). La ricerca dimostra il ruolo cruciale delle conversazioni come terreno di cultura dell'apprendimento, mostrando come il fattore che più di ogni altro sembra determinare la crescita culturale (misurata secondo diversi indici: apprendimento lessicale, concettuale, ecc.) è proprio la quantità di coinvolgimento interpretativo (*learning engagement*) del gruppo, cioè con quanta disponibilità e impegno i visitatori collaborano tra loro costruendo delle buone conversazioni.

I visitatori che alla fine della ricerca risultano essere quelli che hanno imparato di più, sono una coppia di amiche di una certa età, impegnate durante tutta la visita in una piacevole conversazione che mette in relazione quanto visto, con quanto letto,

con quanto già parte della loro esperienza. Ecco un brano della loro conversazione, riportata nel libro:

“Donna 1 – Mi chiedo come facciano queste statue. Come loro (legge) ... «casting». Immagino che sia come per ogni altro metallo. [pause] Mi rendo proprio conto di quanto poco so sull’alluminio! Per esempio: è un buon conduttore di elettricità? Dovrebbe. Penso, chissà se è pericoloso –

Donna 2 – Sì, conduce. No, non lo è.

Donna 1 - Ci vuole più alluminio che rame, penso.

Donna 2 – Un cavo di alluminio è più spesso che il corrispettivo in rame.

Donna 1 – Se stai seduta nella tua sedia nel tuo porticato, e uno è alluminio e uno è acciaio, chi ha la possibilità più grande di venire colpito da un fulmine? [risate]

Donna 2 – A questa non so rispondere! [risate]

Donna 1 – Perché l’altro giorno sono stata fuori nel porticato ...”.

Sottolineano le autrici: non solo i testi sono cibo indispensabile per il pensiero, ma sono ancora più utili se, non nascondendo le diversità di opinioni o le questioni più controverse, stimolano la discussione tra i visitatori.

Fondamentali infine i testi per aiutare i genitori (e in generale gli adulti) nel loro ruolo educativo: padri e madri, nonni o zii utilizzano infatti i testi per aiutare i bambini a usare le postazioni e a comprenderne il senso (vedi Figure 3, 3a).



Figure 3, 3 a: Genitori e figli al Museo del Balì, Saltara (PU)

Le dinamiche interne ai gruppi familiari sono oggetto di numerosi studi; il risultato più evidente a tutte queste ricerche è che gli adulti assumono spontaneamente il ruolo di facilitatori dell’apprendimento dei bambini, stimolando e guidando l’uso degli *exhibit*. Molto spesso, però, non sono più esperti sui temi in mostra dei loro

piccoli: ecco che vengono loro in aiuto i testi, che li supportano nell'interpretazione, confermando, agli occhi dei bambini, anche la loro immagine di adulto-che-sa; non è peraltro cosa da poco che, per guidare i propri piccoli in un percorso di apprendimento, apprendano loro stessi, perché, come si dice, non c'è miglior modo per imparare che insegnare.

Spostando la nostra attenzione dai visitatori di nuovo ai testi stessi, un'interessante ricerca ci viene dal Canada. Anne-Sophie Grassin ha studiato il comportamento dei visitatori durante l'esposizione temporanea "*Xi'an, capitale éternelle*", allestita nel 2002 presso il Museo della Civiltà del Quebec (Montréal). Prima di tutto la ricercatrice battezza un fenomeno, lo *jonglage*, che in italiano potremmo tradurre con "palleggiamento" (anche se in francese si riferisce più precisamente alle azioni del giocoliere) che sta a indicare il movimento degli occhi (e del pensiero) dall'oggetto al pannello e viceversa. Lo *jonglage*, sostiene la Grassin, è una fondamentale strategia cognitiva del visitatore. Questi interpreta l'esposizione proprio grazie a questo andare e venire tra l'informazione letta, i particolari che evidenzia, le azioni che suggerisce, le connessioni che evoca, e l'oggetto reale. Concetto mai definito esplicitamente, è però ispirato a diversi altri studi, non di carattere di ricerca come quelli che stiamo citando, ma piuttosto di natura riflessiva e prescrittiva, che pure dovrebbero essere letti da chi si accinge a preparare l'apparato testuale di una esposizione.

Ottantasei visitatori sono stati seguiti durante la visita, mentre era loro chiesto di pensare ad alta voce esplicitando i loro processi interpretativi. Nello stesso tempo le didascalie della mostra sono state analizzate, in modo da verificare se fossero utilizzate con un processo di *jonglage*, e se le loro caratteristiche fossero più o meno favorevoli a questa particolare strategia interpretativa. Le informazioni contenute nelle didascalie sono state quindi classificate molto dettagliatamente, e poi in alcune categorie più generali: informazioni nominative (che forniscono nomi: dell'oggetto, degli autori, ecc.), informazioni descrittive (che lo descrivono), informazioni esplicative (che ne spiegano funzionamento, scopo ecc.), e infine informazioni contestuali (che lo contestualizzano nella storia, nella cultura, ecc.).

I risultati dello studio, racconta la Grassin, sono abbastanza sorprendenti. 68 visitatori su 86 (il 79% del campione), si avvicinano a un oggetto attraverso lo *jonglage*, che appare quindi una modalità standard di interpretare le collezioni. Il fatto che la maggioranza dei visitatori che usano questa tecnica siano risultati visitatori colti e abituali dei musei, dimostra come sia probabilmente il modo più efficiente di utilizzare i testi per comprendere l'esposizione. Quale aspetto dell'esposizione favorisce questo movimento? Non le caratteristiche dell'oggetto o della sala, sembrerebbe, ma il modo in cui i testi sono scritti.

Senza entrare in un'analisi troppo complessa per essere riportata in queste pagine, la ricerca sembra mostrare che le didascalie più lette dai visitatori, che sono nello stesso tempo quelle più usate per "palleggiare" lo sguardo tra testo e oggetto, sono quelle che presentano una stessa struttura interna: le informazioni vengono presentate da quelle più particolari a quelle più generali: prima il nome, poi la descrizione, e poi la spiegazione e infine la contestualizzazione. Meno gradite, invece, sono quelle che presentano un ordine inverso. Più efficaci, cioè, sono i testi che restano, almeno nell'attacco, più "vicini" all'oggetto, supportando i visitatori nella sua scoperta; solo

in seguito il visitatore “vuole saperne di più”, e accetta di approfondire la conoscenza dell’oggetto con informazioni più generali.

Conclude la ricercatrice: “Tutti gli approcci all’oggetto implicano necessariamente uno *jonglage*; questo movimento di va-e-vieni può prendere diverse forme. Di solito, si produce tra i riferimenti personali del visitatore (ricordi, conoscenze, ...) e l’oggetto esposto. Può anche avvenire tra le informazioni presenti nella mostra e l’oggetto”. D’altra parte “gli oggetti museali sono portatori di senso, ma questi significati non sempre «parlano» al visitatore”. Per questo occorre che l’esposizione fornisca delle chiavi di lettura, che però il visitatore vuole utili alla sua visita, che favoriscono, quindi, il suo leggere gli oggetti, e strutturate in modo simile nei diversi pannelli, in modo che gli sia più facile ritrovare sempre quello che sta cercando.

Scrivono Jacobi, nel saggio più volte citato, che i testi dovrebbero “aiutare il visitatore a interpretare ciò che vede, o ciò che prova, [...] i testi dovrebbero innanzitutto fornire informazioni che stimolano l’osservazione e lo sguardo” (e l’azione, aggiungiamo noi, quando si tratti di esposizioni interattive dove il visitatore è chiamato a sperimentare direttamente i fenomeni, o a utilizzare programmi al computer e multimediali). In questo modo risultano più graditi, e nell’essere più graditi sono anche più efficaci, perché usati ed assorbiti.

Nella maggior parte dei casi, quindi, la coazione a dire/scrivere il maggior numero di cose possibili paradossalmente diminuisce, invece che aumentare, la probabilità che un visitatore esca dalla visita avendo arricchito il suo bagaglio di concetti e informazioni. La comunicazione museale, invece, dovrebbe essere all’impronta del coraggio: dire, apparentemente, meno (ma meglio), anche se questo ci mette a rischio di essere criticati da esperti e colleghi, ma assicurarsi un canale reale di comunicazione con i visitatori. Un esempio estremo di questo principio ci viene dal Museo della Scienza di Barcellona (il *CosmoCaixa*). In una vetrina che conteneva alcuni insetti come esempi di mimetismo animale i curatori, visto lo scarso successo della postazione, hanno provato a sostituire una complessa didascalia con nomi e caratteristiche degli insetti con un testo brevissimo, che diceva: “Qui ci sono 30 insetti”. Grazie a questo cambiamento i visitatori hanno cominciato a passare molto tempo davanti a quella postazione, da cui non si allontanavano prima di aver trovato tutti e trenta gli insetti.

Cerchiamo ora di trarre le somme da questo breve viaggio alla scoperta del comportamento dei visitatori, rimandando ad altri testi per una discussione più approfondita delle buone pratiche e delle regole di base per la progettazione di efficaci apparati testuali.

I testi di un’esposizione dovrebbero essere brevi, chiaramente strutturati nel contenuto e nella grafica, semplici ma stimolanti. Non dovrebbero avere rimandi intertestuali troppo lontani sia all’interno del pannello che, a maggior ragione all’interno delle sale. Se l’esposizione include oggetti, i testi dovrebbero essere studiati per aiutare la lettura anche visiva dell’oggetto (il che implica che siano anche ben collocati), favorendo l’andare e venire degli occhi, dell’attenzione e del pensiero tra l’oggetto e il testo. Infine, poiché il loro scopo è anche fornire materiali alle conversazioni tra visitatori, i testi possono essere anche provocatori e personali. Si pensi, ad esempio, a

questioni scientifiche controverse, come l'energia nucleare o gli organismi geneticamente modificati; il discorso museale spesso tenta di nascondere il dibattito esistente dietro una sorta di vaghezza ammantata di scientificità, mentre può invece cercare metterlo in scena, senza naturalmente perdere in correttezza. I visitatori, infatti, hanno comunque una loro opinione (fondata o meno che sia), e saranno stimolati maggiormente ad approfondire le proprie conoscenze se gli apparati testuali metteranno in luce le diverse posizioni, quello che si sa ma anche quello che non si sa, quanto è scientificamente provato ma anche quanto deve essere ancora indagato.

In molti musei della scienza, non solo il discorso museale si è fatto aperto e controverso, ma le stesse opinioni dei visitatori vengono incluse nell'esposizione, all'interno dei cosiddetti "dialogue exhibit": telecamere che riprendono e ripropongono le libere dichiarazioni del pubblico; postazioni con computer che presentano questionari o sondaggi a cui il visitatore può rispondere per poi confrontare la propria risposta a quelle date dagli altri visitatori; pareti dove attaccare post-it con i propri messaggi; ecc. (Figura 4).



Figura 4: Visitatori rispondono a un questionario su questioni scientifiche controverse al At-Bristol Science Centre, Bristol (Regno Unito)

Gli scopi di questi esperimenti museologici sono molteplici: affrontare la scienza nel suo farsi, ivi inclusi i suoi impatti economici e sociali e i suoi risvolti etici; favorire la discussione pacata e ragionata di questioni controverse, in modo da offrire palestre di democrazia per la costituzione di una cittadinanza scientifica; ma anche, venendo al più modesto oggetto di questo articolo, creare un tessuto testuale stimolante, che favorisca la socializzazione tra i visitatori e ne motivi l'apprendimento.

## Bibliografia

- Stephen Bitgood, *The ABC's of Label Design*, in S. Bitgood, A. Benefield, e D. Patterson (a cura di), *Visitor studies: Theory, research, and practice*, Jacksonville, Center for Social Design, 1991
- Stephen Bitgood, *Interest and Effort as Predictors of reading: A Test of the General Balue Principle*, in "Audience Research", 19, 2006
- Minda Borun, Margaret Chambers e Ann Cleghorn, *Families are learning in science museum*, "Curator" 39 (2), 1996
- Judith Diamond, *The Behavior of Family Group in Science Museums*, "Curator" 29 (2), 1986
- Anne-Sophie Grassin, *La lettre de l'OCIM*, 110, 2007
- Daniel Jacobi e Marie Sylvie Poli, *Ecrire/Lire les textes des étiquettes dans les musées scientifiques*, in REMUS, Actes du colloque sur la muséologie scientifique, Paris, Palais de la Découverte, 1991
- Daniel Jacobi, *Communiquer par l'écrit dans les musées*, in Emlyn H. Koster e Bernard Schiele (a cura di), *La révolution dans la muséologie des sciences*, Edition Multimonde e Presse Universitaire de Lyon, 1998
- Gaea Leinhardt e Karen Knutson, *Listening in on museum conversations*, AltaMira Press, Walnut Creek, CA, 2004
- Gaia Leinhardt e Kevin Crowley e Karen Knutson, *Learning Conversation in Museum*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2002
- Svante Lindqvist (a cura di), *Museums of Modern Science*, Nobel symposium 112, Science History Publications/The Nobel Foundation, 2000
- Paulette MacManus, *Families in museums*. In: R. Miles e L. Savala (a cura di), *Towards the museum of the future: new European perspectives*, London, Routledge, 1994
- Paulette McManus, *Oh Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts*, "Curator" 32(3), 1989a
- Paulette McManus, *What people say and how they think in a Science Museum*, in David Uzzel (a cura di), *Heritage interpretation*, vol II., London, Belhaven Press 1989b
- Matteo Merzagora e Paola Rodari, *La scienza in mostra*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- Matteo Merzagora e Paola Rodari, *Il volto umano dei musei. Gli animatori scientifici in Europa: numeri, pratiche e bisogni formativi*. "Nuova Museologia Scientifica", 2, 2009
- Be Serrel, *Exhibit labels. An interpretative approach*, Walnut Creek, AltaMira Press, 1996

## Cinque presenze della scrittura nei piccoli etnografici musei

### 1. Scrittura come ostensione

*[Ostensione = esposizione solenne, messa in mostra di oggetti; spiegazione, insegnamento]*

Siamo nell'isola di Laputa e Lemuel Gulliver incontra gli accademici di Lagado, geniali scienziati intenti a migliorare il sistema comunicativo della nazione.

“Dapprima venne proposto di abbreviare il discorso riducendo i polisillabi a monosillabi ed eliminando i verbi e i participi: perché, a veder le cose come stanno, tutte le cose immaginabili non sono che nomi. Venne seconda la proposta di abolir del tutto ogni parola, e fu caldamente appoggiata come infinitamente vantaggiosa alla salute non meno che alla concisione. È chiaro, infatti, che ogni parola pronunciata ci logora in qualche modo i polmoni e, di conseguenza, contribuisce ad abbreviarci la vita. Fu dunque suggerito che, dato che ogni parola è semplicemente il nome di una cosa, sarebbe più conveniente a chiunque portarsi addosso tutte le cose necessarie a esprimere i particolari affari di cui vuol parlare. Tale ritrovato sarebbe stato accolto senz'altro con gran vantaggio della comodità e della pubblica salute, se le donne, d'accordo con il volgo e gli illetterati, non avessero minacciato una rivolta rivendicando la libertà di parlar con la lingua al modo dei loro padri: il volgo è sempre stato nemico irriducibile della scienza. Tuttavia parecchi fra i più dotti e i più saggi hanno aderito a questo nuovo modo di esprimersi attraverso le cose; unico suo inconveniente è che, se dobbiamo trattare affari complessi e di vario genere, siamo costretti a portarci sulla schiena una montagna di oggetti, a meno che non si possa disporre di due gagliardi servitori che ci aiutino ... Altro gran vantaggio è che l'invenzione può servire come linguaggio universale, che può esser capito in tutte le nazioni civili le quali usano in genere suppellettili

Vincenzo Padiglione

e utensili dello stesso genere o molto simili, così che facilmente si può capire il loro significato”.

Nel bandire la voce e nel mettere ai margini la parola scritta, nel ritenere entrambe delle intruse, il museo sembra essere stato pensato da e per gli abitanti di Luputa, gente impratica e massimamente intellettualizzata che popola l'isola volante descritta da Jonathan Swift nei *Viaggi di Gulliver* (1726). Vi è alle sorgenti del fare museale una sperimentazione semiotica (comunicare attraverso oggetti) e, ad un tempo, un fondamentalismo visualista che porta a creare mondi sociali basati su una lingua utopica: l'ostensione degli oggetti, un codice che vorrebbe fare a meno del parlare e dello scrivere, un linguaggio che si immagina universale o perché ricorre a referenti concreti, oggettivi, o perché rivolto a quell'élite ritenuta in grado di cogliere ciò che sarebbe sommamente universale, come la vera arte. Si è spesso presupposto che l'artefatto, il bene, una volta scarnificato dai discorsi, ritroverebbe autenticità, valore intrinseco; la comunicazione, una volta non contaminata da linguaggi e cornici testuali fatalmente storiche e culturali, verrebbe a guadagnare purezza, forza espressiva.

Sottoposto a questa lente antropologica il mostrare nel museo rivela un'indubbia genealogia religiosa, in quanto appare concesiuto in mimesi rispetto alle esperienze e ai linguaggi del sacro, debitore proprio nella centralità dell'ostensione, alle forme della liturgia cattolica: l'esibizione ai fedeli di reliquie, oggetti sacri od ostie consacrate.

Mi sembra però riduttivo appiattare all'esperienza religiosa e liquidare nella maniera del reciproco evitamento il rapporto tra scrittura testuale e museo. Un più articolato ragionamento merita mettere in campo. Soprattutto è necessario aspettarsi che entrino storia, logiche culturali, tipologie di musei. A tal riguardo la gran parte dei “piccoli etnografici musei” sono luoghi spesso chiassosi, zeppi di schede e pizzini e dove si svolgono molteplici attività. Non di rado cene, corsi di artigianato, sonore cantate. Qui l'ostensione, a differenza di Laputa, stimola il conversare. In presenza dell'oggetto prendono alimento memorie e storie, veicolate da collezionisti e guide, o sempre più oggi da media elettronici incaricati di mettere in scena beni immateriali.

## 2. Scrittura come progetto

*[Progetto = insieme di segni, disegni, calcoli che costituiscono lo studio preparatorio di un'opera]*

Possiamo tentare di ribaltare in parte quanto asserito sinora immaginando la scrittura come l'orizzonte culturale che ci pervade, all'interno del quale noi moderni siamo fatalmente situati, anche se non ne abbiamo facile consapevolezza. Margini inediti di interpretazione si aprono se sottoponiamo ad esame l'atto stesso dello scrivere e ne facciamo la metafora grazie alla quale altre pratiche sociali, compreso il museo stesso, si rendono intelligibili nei loro livelli di coerenza interna, nei legami che intrattengono con il contesto storico culturale.

Nel concepire lo scrivere come “una pratica mitica moderna” Michel de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* gli riconosce il potere di uniformare e riorganizzare, a livello simbolico, contesti eterogenei, o meglio “tutti i campi in cui si estendeva

l'ambizione occidentale di fare la propria storia e in questo modo, di fare la storia" (2001: 198). La modernità viene a prefigurare la società come testo, come progetto ex novo che si costituisce nella volontà di distinguersi dal discorso ricevuto, dall'oralità, "dal mondo magico delle voci e della tradizione ... Sui frontoni della modernità — scrive de Certeau — potremmo perciò leggere iscrizioni quali: «Qui lavorare significa scrivere» o «Qui si comprende solo ciò che è scritto». Questa è la legge interna di ciò che è costituito come occidentale" (de Certeau 2001: 198). Se "nel cosmo tradizionale ... il soggetto rimaneva posseduto dalle voci del mondo" ora davanti ad uno spazio proprio, la pagina bianca, si fa padrone, organizza e rende oggetto il suo fare. "Davanti alla pagina bianca, ogni bambino viene già posto nella posizione dell'industriale, dell'urbanista o del filosofo cartesiano; si predispose a gestire lo spazio, autonomo e distinto, in cui mettere in opera una volontà propria ... Il modello di una ragione produttiva si iscrive nel non-luogo [è stato dunque de Certeau ad inventare questo termine poi ripreso da Marc Augé] della carta. E mediante molteplici forme il testo costruito sullo spazio proprio è l'utopia fondamentale e generalizzata dell'Occidente moderno" (de Certeau 2001: 198-200).

In apparenza, il museo sembrerebbe nei suoi modi e nei suoi contenuti refrattario alla scrittura e alla modernità, sbilanciato come è a favore dell'ostensione, orientato come è ad attivare processi comunicativi apparentemente primari e non mediati, mettendo in mostra oggetti del passato. Ma se applichiamo l'antropologia simbolica di de Certeau (sentendovi anche l'eco delle tesi di Derrida), cogliamo altro: percepiamo la centralità della scrittura nella pratica museale di rileggere il passato, di riscrivere la storia, e soprattutto di decontestualizzare e risignificare oggetti, di ridisegnare ambienti, di ridefinire luoghi, come se fossero pagine bianche su cui imprimere progetti, inedite volontà. Constatiamo in sostanza la pervasiva risonanza del modello scritturale, il partecipare dei musei alla stessa logica culturale che caratterizza l'esperienza moderna. Quel progettare, che con de Certeau abbiamo visto vivere di nesso e omologia con lo scrivere, è del resto in sé un gesto scrittorio per eccellenza in quanto messa in forma visibile di idee e concetti; trasposizione concreta e rileggibile che qualifica il museo moderno rispetto ai suoi antecedenti. Secondo Jean Davallon (1986) ogni fase nella realizzazione di una mostra o di un museo aprirebbe ad una diversa pertinenza semiotica. Nel processo che porta ad esporre un patrimonio si passa da una logica centrata su testi (la scrittura dell'ideazione e del messaggio da trasmettere, l'elaborazione del progetto) ad una logica spaziale (la messa in scena dei concetti e degli oggetti come riorganizzazione di un luogo), per giungere infine, con la fruizione da parte dei visitatori, ad una logica gestuale, dove il primato passa ai corpi e al loro movimento. La proposta di Davallon è "una buona caratterizzazione che ci aiuta a pensare in modo «evolutivo», «biografico» il museo come oggetto - evento da realizzare. Ma sarebbe semplificante ritenere queste tre fasi non interconnesse o meglio presupporre le logiche di riferimento non ibridate tra di loro. Ne sortirebbe il deviante effetto che i corpi sono solo quelli dei visitatori mentre ai progettisti e curatori spetterebbe l'identificazione con competenze e facoltà «più alte» e rarefatte. Di fatto tutti noi siamo anche corpi desideranti e continuamente ripensiamo, rinegoziamo socialmente fino all'ultimo minuto prima dell'inaugurazione, attraverso forme diverse

di scritte, il senso, — tutt'altro che definito una volta per tutte — che quel progetto nella realizzazione sta avendo” (Padiglione 2001b: 177).

Se la scrittura è progetto e, come tale, orizzonte culturale moderno che tutto pervade compreso il museo, c'è ora da chiedersi se i “piccoli etnografici musei” si siano collocati all'interno o ai margini di questo cuore caldo della modernità e dell'occidente. Carenti come sono stati in molti casi della messa in forma scritta del progetto, forse individuano esperienze museali pre paradigmatiche, ovvero, da un ben diverso punto di vista, ostentano di fatto una non euforia verso il progresso, danno rappresentazione a modernità incompiute e zoppe, mostrano laceranti affetti verso mondi di tradizione ormai in declino. Non abbagliati dalle eccessive luci, colgono meglio di altri le ombre del presente. In quanto inattuali, sono di fatto — meglio di tanti altri musei — “contemporanei” nel senso nicciano, di recente ripreso da Giorgio Agamben (2008).

### 3. Scrittura come esplicazione

*[Esplicazione = spiegazione, individuazione delle cause, chiarimento]*

Un ruolo centrale svolge la scrittura nei musei scientifici e storici che costruiscono con il visitatore un contratto informativo, nel senso che suscitano in lui un'attesa di tipo razionale relativamente al ricevere nozioni specifiche e specialistiche attraverso pannelli, didascalie, disegni tecnici e altre scritte della contestualizzazione esplicativa. In questi casi l'esposizione stessa sembra essere centrata sul testo nel senso che ha nel libro illustrato, nelle pagine di un'enciclopedia, la sua matrice privilegiata. L'autorità è costruita mediante documentazione e la sua voce è usualmente impersonale e monologica. Il museo si definisce di fatto come luogo dell'apprendimento cognitivo.

All'interno dell'antropologia italiana Alberto Mario Cirese (1977) è stato il teorizzatore di una museografia razionalista che ha con ampio merito spostato il fulcro di interesse dalla collezione al discorso scientifico. Al centro della scena museale, è necessario collocare il risultato della ricerca pura che il museo, partner dell'università, svolge, ovvero l'esplicitazione delle cause sottese, quale ricostruzione di quell'ordine tutt'altro che evidente di relazioni significative a cui gli oggetti partecipavano quando erano in uso.

All'interno della museografia razionalista il pannello con l'iscrizione di testi, schemi, grafici (ma anche disegni tecnici, foto e genealogie) viene così a svolgere un ruolo eroico, incaricato come è di donare autorevolezza scientifica e culturale ad un allestimento altrimenti — proprio in quanto configurazione visiva — ambiguo, ovvero fatalmente riduttivo rispetto alla chiarezza e densità analitica che si ritiene apporterebbe il libro. Il pannello testuale in questi casi dovrebbe confermare al visitatore quel procedere scientifico che propone come netta, chirurgica, la separazione del fattuale dall'allegorico, dell'empirico dall'interpretativo, dell'analitico dal figurale. Così che si possa epurare ogni ambiguità e vaghezza e pervenire ad un linguaggio scientifico del tutto denotativo. Questa concezione negli anni '70 e '80 sarà sottoposta a dura critica e ritenuta illusoria da interpretativi e postmoderni. Ma quanta filosofia, quanto pensiero scientifico coltivano ancora oggi un largo sospetto nei confronti del museo,

proprio in virtù dell'impossibile primato del testuale, della comunicazione ibrida, della rilevanza della visione e della azione, e dunque della centralità del corpo.

Riportando il discorso al settore etnografico, vi è da dire che lo stile nomotetico o semplicemente informativo mi sembra che sia presente in modo marginale. Una qualche consistenza si può cogliere nei musei della città e del territorio e in alcuni di nuova generazione. Assenti sono poi esempi limpidi della museografia razionalista proposta da Cirese (il Museo della Mezzadria di Buonconvento lo è solo in parte) che aveva assunto a modello il saggio e la ricerca pura, e che piegava l'apparato illustrativo e i congegni didattici a compiti di spiegazione, paventando ricostruzioni di ambiente, definite errori logici, e tanto meno prevedendo scenografie, considerate un cedimento all'estetica.

Per la verità è proprio la combinazione di intenti esplicativi e didattici che mi sembra difficile da armonizzare nel settore etnografico e, in generale, storico culturale, come se giocando in binomio fosse più facile per la scienza lasciarsi corrompere dalle semplificazioni, dalle forti valenze e ricadute politiche. Ribadisco pertanto quanto ho espresso altrove (*cf. Riflessivo dicesi di museo* in *Antropologia museale* n. 14 "Culture vivise"); ovvero diffidenza nei confronti della riduzione del museo a luogo della divulgazione perché la storia si fa spesso perentoria, veicola metanarrazioni senza dubbi (progresso, scienza, identità, ecc.), un sapere monologico e disincarnato con un linguaggio impersonale, istituzionale e pacificato. Perché di sovente con la scusa della chiarezza si rischia facilmente di infantilizzare il pubblico senza neppure alimentare quel senso del meraviglioso e dell'altrove da cui discende la possibilità di ridefinire lo sguardo e il senso comune.

Esempi di buon uso della scrittura ad uso di informazione / chiarificazione sono pannelli di missione che compaiono all'ingresso in alcuni musei etnografici di nuova generazione e invitano a prendere distanza da effetti di reificazione, generalizzazioni fallaci e sguardi olistici.

#### 4. Scrittura come doppia descrizione

*[Doppia descrizione = "diversi generi ... che vanno dalla visione binoculare all'effetto combinato dei «grandi» processi stocastici e all'effetto combinato della «calibrazione» e della «retroazione». Chiamiamoli anche «rigore e immaginazione» o «pensiero e azione» ... «struttura e processo». Gregory Bateson in *Mente e Natura*]*

Suggerisce Bateson due occhi vedono meglio di uno, più prospettive, più mediazioni, tanto più se provenienti da tipi di punti di vista assai diversi (paradossi, ironia, ...) hanno modo di arricchire la nostra conoscenza dei sistemi osservati, e dunque anche dei patrimoni (Sobrero 1999). Epistemologia della complessità e approcci interpretativi sembrano destinati a giocare un ruolo di primo piano nei nuovi allestimenti dei piccoli etnografici musei.

Il ricorso alla parola scritta, non più sottomesso a vincoli esplicativi, può meglio abbracciare intenti conoscitivi e varietà espressiva proprie dell'etnografia. Possiamo anzi affermare con forza che l'etnografia, quale scienza dell'osservato e dell'osservatore, traduzione di una cultura nelle categorie di un'altra, messa in scrittura di una

ricerca intensiva improntata all'osservazione partecipante, appunto questa etnografia era stata sino ad un decennio fa assente come prospettiva nei musei, che pur esibivano collezioni dette etnografiche, in quanto provenienti da culture esotiche o non egemoniche (Padiglione 1995). Ora l'etnografia incomincia anche in Italia, anche nei musei, a vedersi riconosciuto il suo statuto prospettico di scrittura variegata, interpretativa e riflessiva del vivere quotidiano, quel trarre vantaggio per la conoscenza dal buon uso della vicinanza e della distanza culturale, della de familiarizzazione come dai processi simpatetici e di incorporazione: ciò che appunto qui — come ho fatto altrove (Padiglione 1998) — chiamo doppia descrizione e che è senza dubbio stato un dispositivo della conoscenza che l'etnografia, in sintonia con letteratura ed arte contemporanea, ha donato al Novecento.

Esempi di spiazzamento etnografico dello sguardo sono visibili ad esempio in musei DemoEtnoAntropologici, toscani (es. Museo del Bosco o della Montagna pistoiese), dove si sono dati esperimenti precoci di sovrapposizioni di memorie (personali e collettive) ad esposizioni di attrezzi o a scenografie di pratiche lavorative, pannelli di testimonianze scritte in funzione di contro altare rispetto alla rappresentazione di tecniche agropastorali. Ormai, questa giustapposizione della parola scritta (talora anche ascoltabile) agli oggetti in esposizione costituisce un paesaggio museale DEA sempre più consueto ed i vantaggi sono a mio avviso maggiori quando non si forzano a rigida coerenza i due piani, ma si lascia che il visitatore operi convergenze e integrazioni tra i due sistemi di comunicazione, tra i due ordini di senso.

Ad alimentare questo indirizzo sono intervenute negli anni '90 le teorizzazioni antropologiche di Pietro Clemente (Clemente 1996; Clemente-Rossi, 1999). Segnalo due rivendicazioni in particolare, entrambe a favore degli utenti e della loro possibilità di riconoscersi in quanto esposto. La prima porta in scena gli "oggetti di affezione" che, investiti di vissuti e memorie, hanno diritto come gli "oggetti esemplari" ad una ribalta pubblica in esposizioni che trattano il mondo del quotidiano. La seconda, più in generale, richiede al museo di aprire un dialogo con l'immaginario dei visitatori, intercettare fantasie e aspirazioni, non solo dubbi conoscitivi. Ne è emersa la proposta di una museografia estetica, perché centrata sulla comunicazione e in grado di far uso di codici e linguaggi diversi, così da produrre esperienze de familiarizzanti, effetti di conoscenza non previsti. La stessa scrittura viene a cambiare ruolo e contenuti. Acquista rilevanza e si riempie di storie. Mi sembra che Clemente abbia inteso mettere a profitto una risorsa specifica della scrittura dell'etnografia: la sua maggiore capacità di accogliere e trasporre in chiave soprattutto narrativa l'eterogeneità del vivere quotidiano rispetto alla rigidità espulsivistica del sapere scientifico: "la forma narrativa — scriveva Lyotard —, a differenza del sapere in forme discorsive sviluppate, accoglie una pluralità di giochi linguistici: nel racconto sono tranquillamente ammessi enunciati denotativi, deontici, interrogativi" (1994: 40).

Il recupero della narrazione non si limita ad inscrivere memorie personali e collettive; a fianco degli oggetti, presenta fronti radicali di sperimentazione, tra cui la configurazione del percorso stesso espositivo come racconto. Il caso che ho meglio presente riguarda il Museo del Brigantaggio di Cellere, curato da Fulvia Caruso e dal sottoscritto, dove un reportage del 1893 diventa perno dell'allestimento, struttura che

connette storie locali e metanarrazioni allora egemoni (Progresso, Storia, Scienza positiva), dispositivo generatore di storie ulteriori, di digressioni, di inviti a focalizzare e a operare analisi e contestualizzazioni.

Bene però ricordare che una descrizione è doppia se non si lascia ricondurre a un punto di vista unitario (Padiglione 2001a). Se alimenta l'idea buona da pensare che non vi sia un unico identico referente ma due realtà distinte e che queste siano in qualche modo il prodotto delle diverse descrizioni così che il loro entrare in tensione ci porta ad evidenziare somiglianze e differenze, commensurabilità e incommensurabilità. Sempre stimolando curiosità, sempre percependo assenze, lacune, ombre, fratture. Mai ricomponendo totalità. Mai adagiandoci su certezze. E allora vorrei segnalare che la presenza più audace di questo dispositivo etnografico è data quando si fa antidoto all'interno dei musei contro le idealizzazioni e le egemonie culturali del pittorico e del pittoresco, contro la sopravvalutazione della capacità di rappresentazione di alcuni media contemporanei (i video e l'informatica); antidoto contro la delegittimazione dell'esperienza sociale di gruppi non privilegiati. Infine, la doppia descrizione può felicemente correggere gli effetti perversi delle politiche identitarie nei musei, affiancando un punto di vista straniero, spaesante, appunto etnografico, ad una tendenza in atto all'auto-definizione, all'essentialismo (Padiglione 1998). In ciò l'etnografia ha una sua tradizionale competenza il cui motto potrebbe essere sintetizzato da Walter Benjamin quando scriveva: "È ben utile consigliare alla gente di guardarsi il proprio paese su di una carta geografica redatta dagli stati confinanti". Così ad esempio presso l'EtnoMuseo Monti Lepini sono in visione e in ascolto i blasoni popolari, le caratterizzazioni spesso malevole che la gente dei paesi vicini attribuisce con poca simpatia al paese messo in mostra nel museo.

## 5. Scrittura come palinsesto

*[Palinsesto = una pagina manoscritta, rotolo di pergamena o libro, che è stato scritto, cancellato e scritto nuovamente]*

Un diverso statuto per la scrittura nei musei può essere segnalato. Si tratta di una scrittura non più relegata ai bordi, nei pannelli, in sofferenza e a margine rispetto a ciò che più onorevolmente ha diritto ad essere in mostra. Al contrario si tratta di scritte che acquistano dignità e visibilità di vedette. Si potrebbero anche definire parole concrete, evocando una sperimentazione poetica e tipografica del Novecento, ovvero estetiche visive della scrittura come quelle a noi più contemporanee espresse dall'arte concettuale. I segni alfabetici presentano una dimensione visiva e formale che può essere valorizzata ed assumere una centralità maggiore rispetto al significato originario delle parole. Tutti i grafici questo lo fanno e la crescente rilevanza di questi artisti applicati è del tutto percepibile in mostre e musei. Qui interessa però segnalare un fenomeno contiguo che riguarda più i musei e le collezioni etnografiche. Si prenda la scritta "il museo è qui" redatta a mano da Ettore Guatelli sul portone di ingresso (cfr. figura 4 a pag. 29) e lasciata a mo' di icona del museo da quanti ne hanno inteso raccogliere l'eredità, continuare l'impresa.

Quella scritta è segno di autore, concrezione di una collezione, traccia di una poetica che patrimonializza senza imbalsamare, senza creare distanza; che comunica anche sulla soglia quei modi diretti dei contadini, quel mondo della quotidianità essenziale, quell'ingegnosità diffusa, che trova innumerevoli presenze all'interno della collezione (Clemente e Guatelli 1996).

In altri casi le scritture, che stanno in mostra, vanno a formare un paesaggio composito, il centro puntiforme, precario e cangiante di una scenografia, il *punctum* mobile di un'installazione multimaterica a *collage*. Si può appercepire l'insieme e, al tempo stesso, accostarsi ad un dettaglio. L'effetto ricercato è che le disperse scritture stimolino curiosità, invitino ad avvicinarsi e a consultare.

Indagine storica e ricerca antropologica, quando sono fatte bene, producono fatalmente un *corpus* documentario incredibilmente vasto e vario che di solito viene negato al visitatore, per essere nascosto in uffici e archivi. Ciò che ha diritto a comparire nei pannelli sono i soli risultati e solo dopo che il testo abbia subito un trattamento di semplificazione e di forte strutturazione logica che ne esalti la chiarezza e la concisione — doti tanto sbandierate dalla letteratura museologica. Ma siamo sicuri che in campo museale queste ultime siano sempre virtù desiderate? Che talora non sia opportuno lasciar che il visitatore si esponga a testi densi, sopra limiti, si perda in labirinti anche di scritture uscendo dal museo con la percezione di non aver tutto sotto controllo? La storia del sapere scientifico ha da tempo riconosciuto che l'opacità e il malinteso non sono sempre impedimento alla comunicazione e alla conoscenza. Possono tramutarsi, come l'ermeneutica insegna, in risorse, in dispositivi riflessivi, per potenziare prospettive perspicue, per contenere illusioni di onnipotenza, per forzare limiti e potenzialità storico culturali. La storia della grafica ha conosciuto un geniale texano dal nome di David Carson, il quale ha ribaltato le regole di composizione, infranto "il calice di cristallo", metafora aurea della forma e della trasparenza tipografica (cfr. Castellacci e Sanvitale 2004), mostrando come l'illeggibilità (scritte che si sovrappongono o a rovescio, corpi diversi su una stessa riga, tondini scuri, ecc.) possa accordare in talune circostanze un vantaggio al testo. Ne accresce l'impatto visivo e rende meno scontato, e forse più desiderabile, esporsi all'avventura di comprendere il messaggio.

Qualcosa di simile compare in mostre e in nuovi musei dove l'allestimento cita il bazar del rigattiere, il disordine "creativo" di camerette di giovani, o gli studioli / archivi di intellettuali "impegnati", il caos dei magazzini e discariche, per evocare complessità e precarietà ma anche suggerire al visitatore senso di familiarità e impegno eroico. Da questa prospettiva carte e cartellini, quaderni e foglietti sparsi, improbabili pannelli scritti a mano o a macchina, così diffusi nelle case museo di collezionisti, come in altri musei DEA, divengono presenze da non banalizzare e tanto meno da considerare errori espositivi. Spesso comunicano, nell'insieme come nel dettaglio, storie ed emozioni situate socialmente (quanti maestri tra i collezionisti e i fondatori di musei), impegni etico politici, euforie e fatali disastri, irrequietezze e ambizioni da intellettuali e da gruppi locali di un'Italia dei tanti paesi.

Un paesaggio di scritture che rinvia al palinsesto in quanto molteplice al suo interno, e soprattutto precario, mutevole, sensibile alle relazioni del pubblico. In molti "piccoli etnografici musei" il visitatore percepisce un'incompletezza che lo spinge a

contribuire con proprie informazioni all'allestimento, aggiungendo testo a didascalie, lasciando e talora applicando foglietti con nomi, storie e proverbi a fianco di oggetti e strumenti. È significativo evidenziare che in questo modo alcuni musei DemoEtnoAntropologici convergono con le esposizioni di arte contemporanea e con i *children museum* nel promuovere il protagonismo del pubblico considerando che le pratiche di fruizione completino l'installazione, anzi rendano l'opera una *performance*, un evento in continua necessaria trasformazione. Specialmente in musei di nuova generazione l'invito all'uso di post-it — per lasciare commenti e valutazioni proprio a ridosso di installazioni — segnala un nuovo statuto della scrittura museale meno satura di testi istituzionali.

Mi capita di ricordare ancora oggi la sorpresa e l'interesse provati per l'irruzione all'interno di esposizioni museali di scritture personali. All'*Exploratorium*, Museo della Scienza di San Francisco, tra i post-it lasciati sul vetro di un terrario, contenente il cadaverino di un insetto, un foglietto non affrontava temi scientifici o culturali, segnalava un'impressione, un disagio molto condivisi: *I'm so sorry* (mi dispiace assai). Al *Victoria and Albert Museum*, museo storico culturale di Londra, proprio a fianco di opere e pannelli che illustravano l'attività di collezionisti del Settecento, in evidenza si poteva leggere un appassionato elenco di bizzarre e attualissime collezioni redatto da giovani e meno giovani visitatori.

Semberebbe così che anche queste scritture minori svolgano un ruolo di mediazione culturale tra il museo e il pubblico, da una parte, avvicinando all'esperienza dei contemporanei le opere esposte, e dall'altra, lasciando aperto un orizzonte inedito di curiosità e meraviglia che il museo fa un gran bene ad evocare.

## Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Che cosa è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008
- Gregory Bateson, *Mente e Natura*, trad. G. Longo, Milano, Adelphi, [1979] 1984
- Pietro Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon Editori Toscani, 1996
- Pietro Clemente e Ettore Guatelli (a cura di), *Il bosco delle cose*, Parma, Guanda, 1996
- Claudio Castellacci e Patrizia Sanvitale, *Il tipografo mestiere d'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2004
- Pietro Clemente e Emanuela Rossi, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, Carocci
- Alberto Mario Cirese, *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1971
- Jean Davallon, Claquemurer, *Pour Ainsi Dire, Tout L'univers: La Mise En Exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986
- Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. M. Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 (ed. orig. 1990)
- Jean-Francois Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, (1994 (ed. orig. 1979)
- Vincenzo Padiglione, *Per una centralità dell'etnografia nei musei*, "Etnoantropologia", 3-4, 1995, pp. 238-247
- Vincenzo Padiglione, *L'effetto cornice. Le mediazioni del patrimonio e la competenza antropologica*, "Etnoantropologia", 6-7, 1998, pp. 137-154
- Vincenzo Padiglione, *Due paradossi e un autore: Bateson e la svolta riflessiva*, in Anna Cotugno e Giovanni Di Cesare (a cura di), *Territorio Bateson*, Roma, Meltemi, 2001°, pp. 88-118
- Vincenzo Padiglione, *Ma chi mai aveva visto niente. Il Novecento, una comunità, molti racconti*, Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini, Roma, Kappa 2001b
- Alberto M. Sobrero, *L'antropologia dopo l'antropologia*, Roma, Meltemi, 1999
- Jonathan Swift, *I Viaggi di Gulliver*, prima trad. it completa A. Valori, Roma, Formiggini, 1913 (ed. orig. 1726)

## Parole non scritte nel museo d'arte antica e contemporanea

Al titolo di questo incontro - *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia* -, dove l'accento cade sul significato civile e politico di una comunicazione chiara, e insieme densa, pregnante del museo come può essere quella della parola scritta, provo a reagire con una domanda: siamo proprio sicuri che il linguaggio della parola scritta sia veramente il più accessibile e quindi il più democratico? E non è proprio accompagnando il visitatore con chiavi di lettura affidate non soltanto ai dati identificativi delle opere e dei reperti sui cartellini, apparentemente indispensabili, quanto ai testi di pannelli più o meno lunghi, o di schede dattiloscritte asportabili e non, che il museo rischia di imporre più o meno consapevolmente - autoritariamente? - una interpretazione, sottopone il visitatore impreparato allo sforzo di affrontare un sapere che non gli è proprio (il caso dei musei archeologici, di solito iperscritti, è emblematico, da quando sono diventati musei della cultura materiale, non più d'arte antica), gli chiede la fatica di adeguarsi a una cultura alta e altra, mentre abbandona la sfida di coinvolgerlo attraverso il *suo* peculiare linguaggio e metalinguaggio (Alberto Cirese (Cirese 1977) insegna ancora) ?

Non ho mai condiviso quella semplicistica definizione di museo – lontana dalla complessità della definizione ben nota di ICOM, in cui l'accento cade sulla sua natura di spazio culturale e istituzionale - dicevo, ho sempre preso le distanze da chi vorrebbe banalmente definire il museo come la sintesi di tre componenti: una architettura, le collezioni che ospita, il pubblico. La terza componente del museo non è il pubblico, che ad evidenza non può avere alcuna parte attiva nel progetto del museo se non come destinatario, ma è l'insieme degli elementi visibili e invisibili attraverso cui il museo comunica con il pubblico, lo attrae o lo respinge, isti-

Marisa Dalai Emiliani



tuendo relazioni significative tra gli spazi architettonici e le collezioni e tenendo conto della storia degli uni e delle altre. Questi elementi fondamentali di mediazione sono, da un lato il progetto culturale, scientifico e critico del museo, da cui dipende l'ordinamento delle opere e manufatti nelle sale e quindi la logica del percorso di visita; dall'altro, l'allestimento, l'insieme dei dispositivi ostensivi che costituiscono l'immagine, o meglio la forma del museo. Ordinamento e allestimento, i due cardini dell'identità dialogante del museo, mettono in gioco due competenze: quella del museologo – archeologo, storico dell'arte, antropologo, naturalista - portatore di un sapere disciplinare omogeneo alla natura delle collezioni -, e quella del museografo, cioè dell'architetto allestitore (o dello scenografo, dell'artista,

di chi utilizza creativamente le nuove tecnologie). La leggibilità del museo – come del resto di una mostra -, la sua forza d'attrazione dipendono in primis da questa doppia regia, dal dialogo equilibrato, o squilibrato, tra i due interpreti della missione dell'istituzione.



L'angolazione da cui osservo e parlo è quella dello storico dell'arte, consapevole del fatto che di tutte le tipologie di museo, è forse quella della tradizionale grande pinacoteca d'arte antica la più in crisi, pur con le rare eccezionifeticcio come il Louvre o, in Italia, gli Uffizi o la Galleria Borghese, ma non per esempio Brera o la Sabauda di Torino, che stentano ad avere un pubblico, come tante altre raccolte d'arte minori del territorio, mentre certe mostre-spettacolo

lo, mostre-evento sostenute da una generosa e costosa pubblicità riescono viceversa a catturare un pubblico di massa: a Roma, Giambellino *docet* in queste settimane, come già Antonello da Messina. La crisi delle pinacoteche, che fa dire, l'ho sentito più volte, a certi colleghi "la forma museo è morta", è a mio avviso lo specchio della crisi della nostra disciplina, della nostra stessa figura sociale, raddoppianti televisivi a parte. Resta il fatto comunque che non c'è tipologia di museo più tetragona alla parola scritta di una pinacoteca. Non diversa la condizione dei musei d'arte contemporanea, che hanno sempre programmaticamente rifiutato di comunicare attraverso messaggi verbali, ma che soffrono oggi di un'altra malattia: la completa subordinazione delle collezioni, delle opere all'architettura. È l'architettura a proporsi essa stessa come opera d'arte, come grande scultura nello spazio urbano, progettata il più delle volte ignorando, o addirittura, in assenza di una collezione, prima della sua formazione. È il caso paradossale del MAXXI di Zaha Hadid a Roma, ma naturalmente la strada era stata aperta da Frank O.Gehry con i suoi musei affascinanti di fuori, insignificanti, anodini, non funzionali negli interni.

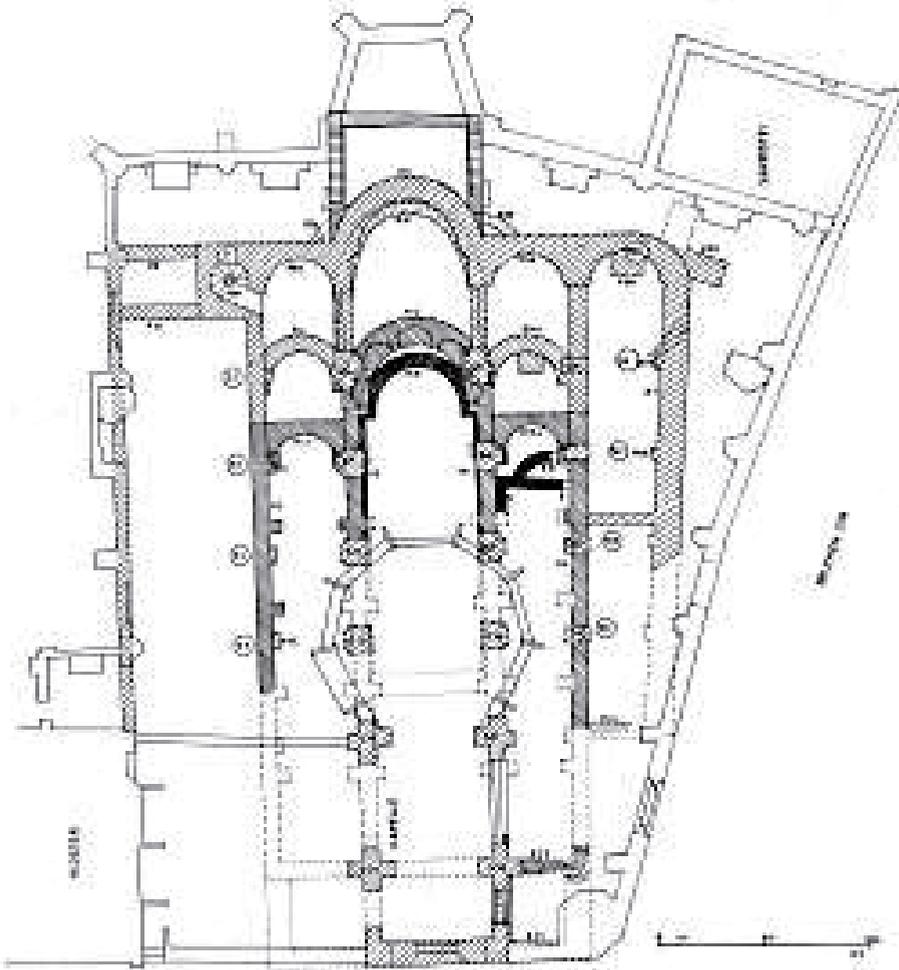
Si è inaugurato il settembre scorso a Colonia in Germania un museo che a me pare configuri una proposta alternativa, una delle più poetiche ma insieme problematiche di questi anni: un museo a programma, che intende sgominare l'inimicizia tra museo d'arte e uomo contemporaneo. Unico e irripetibile come ogni capolavoro – così lo percepisco -, è al tempo stesso museo d'arte antica, specialmente medievale, museo delle arti applicate e di arte contemporanea, radicato nel cuore di un sito archeologico al centro della città. È un museo d'autore, disegnato dal grande architetto svizzero Peter Zumthor (Zumthor 2006), il suo primo progetto importante per un museo. Alcune scelte radicali lo con-

notano, tra cui la messa al bando di qualsiasi parola scritta, persino dei cartellini. Con il biglietto d'ingresso, viene consegnato al visitatore un libriccino grigio, in carta riciclata, in cui chi vuole può trovare, ambiente per ambiente, le schede tecniche identificative delle opere, ma anche suggerimenti di lettura critica. Lungo il percorso, un piccolo luogo accogliente foderato di sughero per garantire il silenzio, consentirà pause per meditare dopo aver contemplato, per consultare altri libri di approfondimento, non



soltanto di carattere storico- artistico, disponibili e a portata di mano. Uno spazio e un tempo per “capire quello che gli occhi pensano”, citando le parole di Cézanne scelte come *leitmotiv* del museo, che è stato concepito e viene proposto come “luogo della lentezza, della concentrazione, dell’analisi creativa individuale”, come paesaggio sorprendentemente non familiare, composto da cose “mai viste prima in questo modo”. Un luogo che condensa duemila anni di storia della città –Köln fu colonia romana, come è noto, devastata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, sulle cui visibili rovine il museo è costruito - e, insieme, duemila anni di storia della cultura artistica occidentale.

Non posso ricordarne qui che alcuni tratti salienti. Il nome: *Kolumba*, da Santa Colomba, la chiesa a pochi passi dal Duomo, costruita sui resti di alcune *domus* romane dapprima in forme caroline, nel IX secolo, poi romaniche, infine gotiche nel XV, come si può leggere nella planimetria stratificata (fig. 1) del sito, che conserva le fondamenta e i lacerti di quelle architetture sacre, ridotte a rovine nel secondo



conflitto mondiale (fig. 2). Sopra questo sito Zumthor, dopo aver vinto un concorso internazionale, ha arditamente innalzato la sua fortezza (fig. 3), le sue torri destinate ad accogliere le collezioni del museo d'arte sacra - fondi oro e sculture lignee, preziosi reliquiari e arredi liturgici, codici miniati e vessilli processionali - , fondato come *Museo cristiano* nel 1853 e di proprietà dell'Arcivescovo di Colonia, che è dunque il committente anche della struttura attuale.

Il terzo protagonista del progetto è il direttore storico dell'arte, Joachim M. Plotzke. Sua l'idea cruciale di esporre nello spazio continuo e ascensionale creato da Zumthor, nel quale luce, tenebre, ombra e penombra si alternano - l'edificio è quasi senza finestre; alla cortina traforata in mattoni sottili di una speciale argilla chiara, che circonda il vuoto del sito archeologico, prima meta del percorso di visita, seguono mura impenetrabili, in cui si aprono soltanto, a grandi intervalli, vetrate attraverso le quali irrompe, sorprendendo il visitatore, l'immagine della città - , l'idea cruciale, dicevo, di Plotzke è stata di non esporre mai l'opera singola, l'oggetto, il frammento isolato, caro alla museografia poetica degli anni cinquanta del Novecento, ma di proporre esclusivamente opere in dialogo. Tre grandi tele di Andy Warhol, *Croci* del 1982, interrogano l'*Uomo di dolori* scolpito del XVI secolo. *Tragedia civile*, installazione di Jannis Kounellis del 1991, si misura con l'*Ecce Homo* policromo del Quattrocento. *Sommersi e salvati*, la potente scultura in ferro che evoca l'olocausto, di Richard Serra, si iscrive tra le rovine dell'antica sagrestia gotica (fig.4). Ma come, esplorando da una passerella in legno il sito archeologico, noi non abbiamo la sensazione di sprofondare negli abissi del tempo, piuttosto di possederlo simultaneamente nel nostro sguardo, così le parole poetiche, i segni del passato, messi a confronto con i linguaggi contemporanei, sprigionano imprevedibili significati.

*Kolumba* attraversa sfere lontane dalla mia razionalità laica, ma devo prendere atto che l'esperienza di visita riattualizza le parole di Argan: *Collocando una Madonna di Giotto nel museo, cioè in un apparato che rende attiva la comunicazione sul piano estetico, mettiamo tra parentesi il significato che aveva il quadro nella cultura del suo tempo ed in evidenza il significato che ha nella cultura del nostro. Lo diamo, in altri termini, come contemporaneo. Ma allora il modello ideale del museo non è il museo d'arte antica, bensì il museo d'arte contemporanea*" (1968).

Spazio e tempo, nel museo di Zumthor e di Plotzke, non sono più le categorie a priori dell'esperienza sensibile, come teorizzava Kant: la loro natura è quella esperibile nella post-modernità.

## Bibliografia

Alberto Mario Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977  
Peter Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basilea, Birkhäuser, 2006



## Strategie comunicative per un sistema culturale multitematico: il caso del Parco della Biodiversità Mediterranea

Per chi si occupa quotidianamente di comunicazione scritta, il noto aforisma secondo cui un linguaggio diverso è una diversa visione della vita costituisce uno stimolo costante alla rielaborazione del messaggio, nella consapevolezza che la scrittura può essere modulata e rimodulata continuamente, in relazione alle varie forme comunicative prescelte.

Se è vero poi che *obiettivo e destinatario* sono sempre fattori cruciali nel processo comunicativo, nello specifico della comunicazione museale la messa a fuoco di risposte adeguate alle questioni “a quale scopo?” e “a quale tipo di pubblico?” costituisce un nodo problematico della fase di progettazione. La comunicazione museale, infatti, comporta una serie di difficoltà legate alle diverse istanze che la caratterizzano: da una parte il contenuto specialistico del messaggio che veicola, dall'altra l'intrinseca vocazione ad una fruizione democratica del messaggio stesso. È dunque un tipo di comunicazione in cui l'aspetto scientifico è bilanciato dalle necessità divulgative di apertura al pubblico. Così – ed è una differenza da non sottovalutare – da una parte, in quanto comunicazione specialistica, la comunicazione museale presupporrebbe un lettore attento e volontario, dall'altra, in quanto comunicazione per così dire pubblica, essa si rivolge ad un lettore che non ha un motivo particolare per prestare attenzione a ciò che gli si racconta: la sua attenzione deve essere, dunque, conquistata.

Per questo motivo, parafrasando una espressione di Giovanni Carrada, comunicare in maniera efficace la realtà museale significa saperla trasformare in una *storia* instaurando un rapporto emotivo ed empatico con il destinatario: un compito naturalmente più arduo nel momento in cui ci si trova a dover raccontare realtà museali complesse e non direttamente riconducibili a tipologie

Daniela Pietragalla



ben definite. È questo il caso del Parco della Biodiversità Mediterranea, un sistema museale multitematico di rilevante interesse naturalistico e culturale. Situato nel cuore della città di Catanzaro, il bioparco rappresenta per molti versi un *unicum* rispetto agli standard urbanistici del meridione d'Italia. Frutto non solo dell'ordinario recupero di un'area degradata, bensì di una radicale riqualificazione del territorio, il Parco, inaugurato nel 2004, è oggi un polmone verde di oltre 60 ettari, caratterizzato da un suggestivo connubio di natura e cultura.

In esso, infatti, si passa senza soluzione di continuità da una fruizione degli aspetti più propriamente naturalistici del paesaggio al contatto con una dimensione culturale di ampio respiro in cui l'arte bilancia perfettamente l'elemento naturale con quello architettonico.

Infatti, soltanto per citare alcune peculiarità, il bioparco è caratterizzato da una ricca varietà floristica e faunistica rappresentativa dell'area mediterranea, soprattutto nella vasta zona della Valle dei Mulini che, con i suoi panoramici sentieri in fondo naturale, è la parte più selvaggia del Parco, quella che con i suoi 48 ettari di foreste di essenze mediterranee, tra le gole di un torrente, consente l'immersione silenziosa nell'equilibrio ecologico di un paesaggio incontaminato dove hanno trovato ricetto famiglie di cervi e di daini.

Allo stesso tempo, dislocate tra gli alberi e le distese verdi, preziose opere di famosi artisti contemporanei, provenienti dalle varie edizioni della mostra "Intersezioni" che dal 2005 si tiene nel vicino sito archeologico di *Scolacium*, costituiscono un vero e proprio museo all'aperto: le suggestive installazioni di Cragg, Fabre, Paladino, Gormley, Quinn, Delvoye e Balkenhol indicano la capacità della materia, nelle sue infinite trasformazioni, di rappresentare la complessità dell'essere umano in un rimesscolamento incessante tra architettura, atmosfera e struttura geologica del paesaggio.

Inoltre, in fondo ad uno dei giardini all'italiana del Parco, si trova un museo storico militare, il MUSMI, che custodisce importanti cimeli di guerra, dall'Ottocento alla Seconda guerra mondiale, distribuiti su due piani, e che di recente si è arricchito di un'area permanente del Museo Storico della Guardia di Finanza di Roma.



Appare dunque evidente che la comunicazione di un sistema così articolato ed eterogeneo comporta il riconoscimento di un delicato *problem solving*, soprattutto se si tiene conto della crescente difficoltà, nel tempo, di consolidare una immagine omogenea e unitaria delle due differenti aree del bioparco (una attrezzata, l'altra più selvaggia ed estesa).

Affrontare tale problema comunicativo significa mettere in atto strategie mirate e di volta in volta differenti. Partendo dal presupposto dell'impossibilità di individuare una tipologia ben definita di *destinatario*, dal momento che i fruitori del parco sono cittadini di tutte le età, con gradi diversi di scolarizzazione, si è pensato in prima istanza di raccontare il Parco scegliendo una modalità di comunicazione capace di riunire più livelli di informazione, fruibili anche in momenti distinti, dall'orientamento all'approfondimento. Da notare che si tratta di una strategia comunicativa fortemente collegata anche all'*obiettivo* della comunicazione stessa: infatti, se consideriamo che il Parco è una struttura dell'Amministrazione Provinciale e che il radicale intervento di recupero di un'area abbandonata – soltanto nel 2002 ancora una desolata terra di nessuno, ridotta a bivacco di animali randagi e cumulo di immondizie – ha comportato l'impegno di fondi e la realizzazione di grandi lavori di infrastrutturazione, bonifica e rimodellamento del paesaggio, si comprenderà l'esigenza di tener presente, nell'approntare una strategia comunicativa, il vincolo istituzionale.

La realizzazione del Parco risulta, infatti, un atto di responsabilità sociale che pertanto - al di là della preminenza assegnata dagli atti di indirizzo all'interpretazione e alla comunicazione del patrimonio - deve essere compreso dal maggior numero di persone possibile. Attualmente il principale strumento di comunicazione del Parco è rappresentato da una *brochure* in cui sono stati attentamente calibrati gli aspetti logici e gli aspetti emotivi, le due direttrici preposte a muovere l'attenzione del pubblico. Nel libretto, un ruolo di rilievo è rivestito dagli elementi paratestuali, tradizionalmente il luogo privilegiato di una strategia di azione sul pubblico finalizzata a far meglio accogliere il testo e a sviluppare una lettura più pertinente: i titoli dei paragrafi, la cartina topografica, la grafica vivace e, soprattutto, le foto alle quali viene affidato il compito di fornire un primo livello di lettura offrendo immediatamente, attraverso il confronto tra il prima e il dopo, tutto il senso del lavoro di ingegneria naturalistica che è stato in poco tempo realizzato. Ad un livello macrotestuale, accentuando questo elemento diacronico, il *testo* si presenta come una storia che, utilizzando l'espedito della "piramide rovesciata", scardina la forma canonica dell'informazione scientifica scegliendo un *incipit* d'effetto, rappresentato, in questo caso, dall'evocazione dei giardini delle delizie di letteraria memoria.

Una volta stabilito un legame empatico con il potenziale lettore, la narrazione procede secondo un modello combinato di ordinamento temporale e classificatorio: dapprima, il racconto delle vicende della Scuola Agraria, antico nucleo del Parco, dello svolgimento dei lavori e l'illustrazione delle risultanze finali, poi la presentazione delle attrattive culturali, naturalistiche e ludiche dell'area, per concludere, infine, con l'immediato futuro del Parco, la nuova area in fase di completamento. Anche per la comunicazione più strettamente museale, ovvero quella relativa alla collezione di arte contemporanea e al MUSMI, si è scelto di affidarsi a delle *brochure* in cui testo e

paratesto si integrano e si potenziano a vicenda. Da un punto di vista microtestuale, poi, si è cercato di seguire le indicazioni ormai consolidate della scrittura professionale: semplicità e sintesi, in primo luogo, ovvero contenuti essenziali e forma letteraria largamente accessibile, riflessione sulla piattaforma linguistica da adoperare e sul contenimento della presenza di tecnicismi e termini astratti.

La messa a punto del processo di comunicazione scritta del Parco è oggi ancora in *itinere*: in futuro, essa sarà arricchita, rimodulata, sicuramente anche con il supporto di strumenti multimediali, un ausilio che determinerà una strategia linguistica differente considerato il peculiare carattere *scritto-parlato* dei testi delle audioguide e delle relative implicazioni diamesiche. In ogni caso, il lavoro di comunicazione di questa e, in generale, di tutte le realtà museali dovrebbe basarsi sulla necessità di eliminare l'idea di una "privatizzazione del sapere", nella consapevolezza della importanza della condivisione. Del resto, come ricorda Rosengren, noto teorico della comunicazione, l'etimologia stessa del termine "comunicare", correlato a *communis*, "comune", allude già di per sé all'essenza di questa complessa attività: la tensione verso una condivisione delle conoscenze, ovvero verso un arricchimento del "senso comune", preconditione essenziale per l'esistenza di qualsiasi comunità: tenere a mente ciò potrebbe essere un proficuo punto di partenza.

## Bibliografia

- Linda S. Flower e John R. Hayes, *Identifying the Organization of Writing Processes, in Cognitive Processes in Writing*, Lee W. Gregg, Erwin R. Steinberg (a cura di), Hillsdale-New Jersey, Laurence Erlbaum, 1980, pp. 3-30
- Roberto Lesina, *Il nuovo manuale di stile. Guida alla redazione di documenti, relazioni, articoli, manuali, tesi di laurea*, Bologna, Zanichelli, 1994
- Carl Bereiter e Marlene Scardamalia, *Psicologia della composizione scritta*, introduzione e traduzione di Dario Corno, Firenze, La Nuova Italia, 1995
- Simona Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2000
- Karl Erik Rosengren, *Introduzione allo studio della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2001
- Francesco Bruni e Tommaso Raso (a cura di), *Manuale dell'italiano professionale : teoria e didattica*, Bologna, Zanichelli, 2002
- Giovanni Carrada, *Comunicare la scienza*, Milano, Sironi, 2005
- Alberto Fiz (a cura di), *Intersezioni*, Milano, Mondadori Electa, 2005-2007
- Giuliana Pascucci, *Comunicazione museale*, Macerata, Eum, 2007
- Daniela Pietragalla, *Il Parco della Biodiversità Mediterranea e la Valle dei Mulini*, Catanzaro, Abramo Printing, 2007



## Nome, data, tecnica, proprietà: l'arte contemporanea spiegata o negata negli apparati museografici

Inizio sottolineando il fatto che l'arte contemporanea è paradigmatica circa la difficoltà di comunicazione e rappresenta, credo, uno degli esempi più complessi nel panorama delle varie tipologie di museo.

Come comunicare che anche un orinatoio può essere arte? Ovvero, dalle avanguardie in poi, gli artisti hanno progressivamente abbandonato il compito tradizionalmente affidato loro di raccontare, di coinvolgere, e si sono chiusi per svariati motivi, in una sorta di *hortus conclusus*, all'interno del quale si parla un linguaggio per addetti ai lavori. Entrare in un museo di arte contemporanea significa presupporre la conoscenza di un linguaggio particolare del quale poi si ha conferma attraverso il confronto con l'opera.

Questa è la situazione che noi operatori di musei di arte contemporanea dobbiamo tenere presente. Vedremo come due tra i più importanti musei di arte contemporanea del mondo, la Tate Modern e il MoMA di New York, affrontano, in modo molto diverso, il tema della comunicazione e quindi faremo alcuni esempi legati al Museo del Novecento di Milano di cui sono conservatore.

La Tate Modern ha un dipartimento interno di comunicazione interno coordinato da William Gompertz: la scelta dei caratteri, dei font, dei colori, anche del *merchandising*, quindi di tutti quei dettagli che fanno sì che un museo sia identificato, è studiata e coordinata in modo che il museo abbia un'identità forte e rappresentativa.

Hanno lavorato talmente bene, basandosi su una politica che loro chiamano di "*Inclusion*" ovvero di inclusione di tutti i possibili bacini di utenza, non solo degli addetti ai lavori, da ottenere un numero di visitatori molto oltre le loro stesse aspettative.

Marina Pugliese

Questo coinvolgendo, non solo i bambini e le scuole, ma anche fasce deboli della popolazione, madri *single*, carcerati, extracomunitari.

Negli anni Novanta i maggiori musei di arte contemporanea hanno abbandonato l'allestimento in successione cronologica per scegliere delle selezioni di tipo tematico.

La scelta derivava dal fatto che si presupponeva che oramai fosse data per scontata la successione, la lettura modernista della storia dell'arte, che quindi si potesse coinvolgere il pubblico offrendo chiavi di lettura di tipo diacronico e dunque accostando opere lontane tra loro cronologicamente.

Mentre il MoMA e il Pompidou hanno poi abbastanza velocemente fatto dietrofront rispetto a questo tipo di politica, la Tate la mantiene.

Quella diacronica è una impostazione particolarmente complessa perché si presuppone che nel museo di arte contemporanea il fruitore abbia una conoscenza quantomeno dei rudimenti di un linguaggio decisamente complesso. La conoscenza di questi rudimenti generalmente si basa sul libro di testo e sulla narrazione modernista secondo cui l'arte del Novecento inizia con *Les Femmes d'Alger* di Picasso e prosegue con tutti che guardano a Picasso per passaggi successivi e consequenziali.

La Tate invece accosta opere lontane fra loro.

Per fare questo, la comunicazione deve essere impostata su più livelli ed essere ineccepibile.

Vedete ad esempio che all'ingresso delle sezioni ci sono le firme di tutti gli artisti, per offrire ancora prima di entrare una panoramica su cosa si vedrà (Figura 1). Vediamo quindi come vengono spiegate le opere.

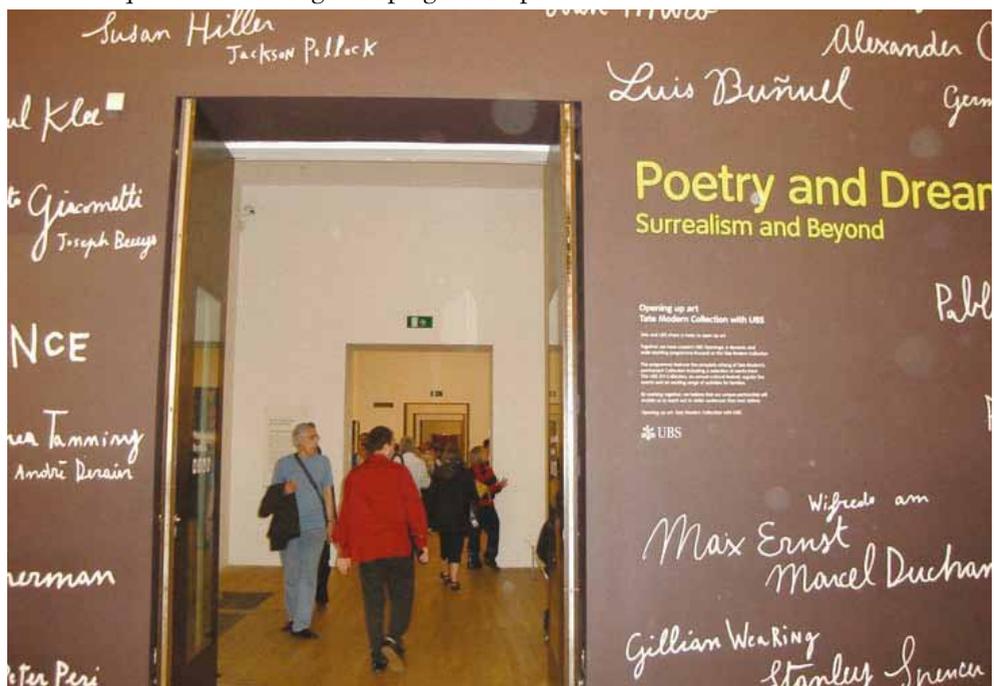


Figura 1: ingresso di sezione della Tate Modern

Figure 2 e 3: Renè Magritte, “Le dormeur téméraire”, e sua didascalia, Tate Modern



La comunicazione avviene su vari livelli: da un lato ci sono le didascalie e sono didascalie semplici, grosse, leggibili. Nella didascalia del quadro di Magritte (Figura 3) sono presenti dei simboli che rimandano alla guida multimediale, distribuita gratuitamente all'ingresso. La guida permette di avere delle letture delle opere specificatamente studiate a seconda del tipo di fruitore, per i bambini, per gli adulti, per le famiglie. Inoltre c'è una lettura delle opere fatte da artisti, idea geniale, perché avvicina il mondo di chi crea a quello di chi fruisce (Figura 4).

Ogni sala, ovviamente, ha un pannello dove viene spiegata in sintesi la scelta di tipo allestitivo, perché e come le opere sono accostate. Altro elemento: nella comunicazione delle sale c'è sempre una pianta che indica dove ci si trova. Questo è un dettaglio non da poco, perché a volte la dimensione dei grossi musei può essere prevaricante rispetto al fruitore che non sa quanto ci sia ancora da vedere e quindi le risorse da investire per arrivare alla fine del percorso (Figura 5).

Figura 4: La guida multimediale della Tate Modern

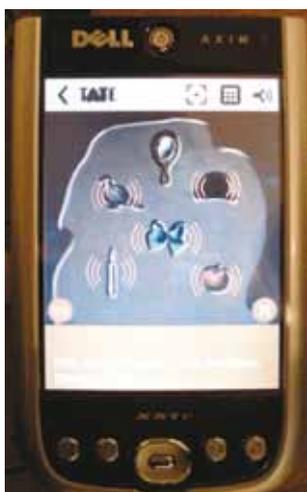


Figura 5: Didascalia con localizzazione del visitatore



Tra una sala e l'altra, vi sono, delle illustrazioni con le "linee del tempo" ovvero una cronologia generale dell'arte, nonché dei filmati che si ricollegano alle altre forme artistiche, dei video di approfondimento nonché dei giochi per vedere se si ricorda e si è capito quanto visto (Figura 6).

Infine, ogni dettaglio è studiato e coordinato, anche la comunicazione nel *packaging* del cibo (Figura 7).



Figura 6: "Linea del tempo"

Il colore verde usato nella comunicazione è talmente preponderante a livello visivo che il colore ha assunto in gergo tecnico il nome del museo (si parla di verde Tate). Al MoMA colpisce invece l'essenzialità delle informazioni date. Ad esempio, un capolavoro complesso come *Les Femmes d'Alger* di Picasso ha una semplice didascalia lunga e nulla più. *Forme uniche della continuità dello spazio* di Boccioni è indicata con circa la metà delle informazioni che sono date nella didascalia della analoga scultura conservata presso la Tate.

Anche le possibilità di lettura all'interno del lettore multimediale che è presente al MoMA sono molto più scarse che alla Tate (Figure 8 e 9).

Figura 7: Packaging del cibo della Tate Modern



Cosa viene da pensare rispetto a questo? *La Mission* del MoMA dichiara la volontà di essere museo di arte contemporanea più importante del mondo. Quasi tutte le opere presenti nelle collezioni sono opere pubblicate nei libri di storia dell'arte del Novecento

Ovvero, la storia dell'arte del XX secolo è stata sostanzialmente costruita sulla collezione del MoMA.

Dunque, il fatto che si possano permettere di mettere una comunicazione minima, corrisponde all'idea che il loro museo oramai è un libro, ovvero si presuppone che i visitatori che entrano abbiano una chiave minima di accesso sulle opere esposte.

Adesso passo brevemente ad esempi nostri: non si tratta di allestimenti museali, perché il Museo del Novecento aprirà nel 2010 nell'edificio dell'Arengario in Piazza Duomo a Milano, bensì di allestimenti temporanei e mostre nei quali però la comunicazione ha occupato un rilievo importante.

Nel 2007 si è aperto uno spazio espositivo all'interno dell'aeroporto milanese di Malpensa dove abbiamo esposto la *Femme nue* di Picasso, un'opera che fa parte del ciclo realizzato dall'artista per *Les Femmes d'Alger*, specificamente un *d'après* di una delle due figure di destra. Il pubblico di Malpensa è un pubblico assolutamente indifferenziato: italiani, stranieri, viaggiatori d'affari, vacanzieri.

Abbiamo quindi deciso di esporre l'opera in fondo allo spazio, come fosse una pala d'altare, per restituire un'aura di sacralità. Il dipinto non era accostato



Figure 8 e 9: Scultura di Umberto Boccioni al MoMA e riferimenti al lettore multimediale nella didascalia



a nessuna didascalia: abbiamo invece collocato tutta la comunicazione ai lati della sala, scrivendo testi sintetici e semplici ma al contempo rigorosi.

Abbiamo quindi illustrato la successione dei vari passaggi esecutivi, spiegando anche il capolavoro del MoMA. La mostra era sponsorizzata da Toshiba e grazie a questo la comunicazione era inserita in un dispositivo che permetteva di stampare i testi in svariate lingue, compreso il giapponese (Figure 10 e 11).



*Figure 10 e 11: Esposizione della Femme nue di Picasso all'interno dell'aeroporto milanese di Malpensa*



“Alice nel castello delle meraviglie” è invece un allestimento del 2006 che partiva dalla considerazione del fatto che i visitatori non si aspettano di trovare l’arte del Novecento negli spazi del Castello Sforzesco di Milano. L’anno prima avevamo fatto un altro allestimento cronologico, “Riti di passaggio” molto apprezzato dagli addetti ai lavori, ma non visitato dal pubblico generico. Allora, considerando che la maggior parte dei visitatori del castello sono i bambini con le scuole, abbiamo pensato di fare un allestimento che li coinvolgesse. Abbiamo utilizzato l’*Alice* di Lewis Carroll come metafora per introdurre il tema delle dimensioni e del tempo in arte ovvero le dimensioni *extra large* opposte al formato piccolo da collezionismo, e il tempo accelerato opposto al tempo che non passa.

Per fare questo anche le didascalie sono state impostate a seconda del racconto che volevamo fare. Quella nella Figura 12 è la sala *dell’extra large*, con opere di grosse dimensioni: le didascalie, come potete vedere nell’immagine, erano enormi.

La sala successiva ospitava invece opere di formato minimo, e le didascalie erano piccolissime e veniva fornita una lente, per cui il visitatore le poteva vedere ingrandite (Figura 13).

Questo è un tipo di sperimentazione che è possibile fare nell’ambito di una mostra, ma che evidentemente sarebbe eccessiva all’interno di un museo.

Alla fine infatti spiegare troppo equivale a semplificare togliendo magia, però essere allusivi può allontanare dall’oggettività. “Alice nel castello delle meraviglie” viceversa è piaciuta tantissimo ai visitatori ma è stata molto criticata dagli addetti ai lavori, proprio perché siamo stati accusati di aver spettacolarizzato le opere.

Infine un accenno alla comunicazione dell’arte pubblica.



Figura 12: “Alice nel castello delle meraviglie”, allestimento del 2006 sull’arte del Novecento negli spazi del Castello Sforzesco di Milano

Figura 13: “Alice nel castello delle meraviglie”, allestimento del 2006 sull’arte del Novecento negli spazi del Castello Sforzesco di Milano



Questa (Figura 14) è un'opera di Paola Di Bello, che andava sulla copertura del cantiere per il restauro dell'orologio nel cortile di Brera. L'artista ha fotografato la statua di Napoleone di Canova, sovrapponendo l'esposizione diurna con quella notturna: la statua infatti ha due ombre. L'opera è stata prodotta nell'ambito di un'iniziativa intitolata "In alto, arte sui ponteggi", ovvero immagini prodotte da artisti stampate sulle coperture dei ponteggi di palazzi o di opere in ristrutturazione.

L'opera di Paola Di Bello è stata la prima del ciclo; come vedete, abbiamo fatto l'errore di inserire sotto l'immagine la spiegazione dell'operazione. Nel caso dell'arte pubblica infatti non si devono associare in modo immediato spiegazioni e didascalie. Esporre un'immagine straniante con la spiegazione sotto uccide l'effetto magico che serve a spezzare la continuità della vita nella città.



*Figura 14: Un'opera di Paola Di Bello sulla copertura del cantiere per il restauro dell'orologio nel cortile di Brera*

Poiché infatti il potere evocativo è dato proprio dall'effetto straniante, il passante vede un'immagine che non capisce e si ferma a pensare, come invece è successo con l'opera di Sarah Ciraci a Porta Nuova, priva di didascalia (Figura 15). Quindi, nel caso dell'arte pubblica, la comunicazione può confliggere con l'opera. Comunicare l'arte contemporanea è una sfida. È una lingua nuova con una struttura in continuo cambiamento. Quindi, come comunicare che ancora si tratta di arte? Provoca, intriga, stupisce, e questi sono i valori aggiunti di cui disponiamo per comunicare l'arte contemporanea.

Il museo non è un libro, ma deve integrarsi al libro, non è un parco giochi, ma non deve essere punitivo.



*Figura 15: Un'opera di Sarah Ciraci a Porta Nuova*

## **Riscrivere i dinosauri: l'avvio di un'esperienza di scrittura di qualità al museo di Calci**

### **Introduzione**

Lo scopo di questo intervento è mostrare la fisionomia linguistica di una scrittura di qualità in ambito museale; una scrittura che ambisce alle doti della chiarezza e della comprensibilità, senza rinunciare alla precisione e all'economia del linguaggio specialistico. L'oggetto del contributo è l'illustrazione di alcuni esempi di revisione linguistica del testo scritto che compare sui pannelli del cortile dei dinosauri del Museo di storia naturale della Certosa di Calci (Pisa). La prima parte dell'intervento descrive il contesto in cui è avvenuta la revisione linguistica; la parte centrale, più ampia, discute alcuni esempi di riformulazione: il confronto tra i brani dei testi originali e le rispettive versioni riformulate mira a evidenziare l'efficacia comunicativa delle scelte operate. La terza parte, infine, definisce le caratteristiche di una lingua scritta semplice e di qualità. La tesi sostenuta è che il linguista, sensibile ai meccanismi della lingua e della comunicazione al di là dei contenuti, è in grado di produrre un testo scritto più semplice e chiaro, dotato a parità di densità informativa di maggiore comprensibilità per qualsiasi tipo di pubblico; di conferire, cioè, alla lingua scritta del museo le qualità di accessibilità e democrazia promosse in questo convegno.

### **1. La situazione comunicativa**

La scrittura oggetto della revisione linguistica di seguito descritta ha come autori un gruppo di esperti del Museo di Storia Naturale, paleontologi e grafici, che hanno elaborato un messaggio scritto accompagnato da immagini, da collocare negli spazi espositivi della Certosa di Calci (Pisa) dedicati ai dinosauri.

**M. Cristina  
Del Fiorentino**

Si tratta di grandi pannelli di 2 metri per 1,30 o di 1,60 per 1,20. Destinatari di questa comunicazione sono i visitatori delle sale. Con la revisione della scrittura il linguista modifica il messaggio, interferendo con il flusso di comunicazione che nello schema classico di Jakobson si rappresenta con una freccia orientata dall'autore verso il destinatario. Chi riscrive deve tener conto che ogni suo cambiamento si inserisce in questa cornice comunicativa. Intervenire sulla lingua del messaggio comporta per il linguista di far proprio lo scopo dell'autore, ma i ruoli devono restare ben distinti. Le responsabilità autoriali della selezione delle informazioni, dell'ordine delle informazioni, la scelta stessa di avvalersi della scrittura come anche le variazioni di registro competono all'esperto, in questo caso al paleontologo. L'esperto di lingua interviene sulla scrittura aiutando l'esperto della materia a migliorare l'efficacia dei propri testi. Si instaura un rapporto di affiancamento.

L'esperto della materia rischia infatti di eccedere nella quantità di informazione, quanto la carenza ai fini della comprensione, e di non avere la percezione della difficoltà del linguaggio specialistico, di cui egli è abituato a beneficiare in termini di precisione, economia e neutralità emotiva (vantaggi di monoreferenzialità, denotatività e pregnanza semantica). Operativamente il lavoro di revisione ha visto uno scambio via mail di indicazioni di correzione tra me e i paleontologi di Calci: io modificavo il loro testo, loro valutavano i cambiamenti, accettandoli oppure rimandando a me il testo annotato. È opportuno chiarire che, dal mio punto di vista, rivedere la scrittura dei testi non è stato correggere: è addirittura assurdo pensare di correggere il contenuto di testi scritti da specialisti della materia. Solo l'esperto può decidere se una certa formulazione è corretta e anche piccole modifiche, apparentemente solo stilistiche, possono condurre a banalizzazioni o addirittura ad errori di contenuto.



Figura 1: La Certosa di Calci

Il destinatario della scrittura dei pannelli è il visitatore delle sale dei dinosauri. Tracciare l'identikit del visitatore - tipo dei musei - è difficile e per i musei dei dinosauri lo è ancor di più perché annoverano appassionati di ogni età. Occorre poi immaginare questa comunicazione all'interno del Museo di Storia Naturale di Calci.

Di per sé la Certosa di Calci comunica una grande emozione: un anfiteatro di collina toscana aperto verso il mare, un sito già sede dei Benedettini trasformato dai Certosini in un gioiello di raffinatezza settecentesca. In questo contesto si trovano oggi i dinosauri: un accostamento ardito che amplifica le emozioni di ogni visitatore.

Calchi di veri dinosauri a grandezza naturale, reperti originali, un laboratorio paleontologico. Come un vero *limes*, il portale del cortile della Certosa introduce in un altro mondo, un'altra dimensione storica e geografica.

I dinosauri sono attraenti per molti motivi, ma il linguaggio della paleontologia è difficile. È un linguaggio che può spaventare e respingere: Carnotauro, Amargasauo, diplodocidi, teropodi, mesozoico, cretaceo, Laurasia... Occorrono nuovi riferimenti cronologici, geografici, climatici: le Ere si misurano in milioni di anni, esiste dapprima un solo continente, poi due, eccetera, i climi toccano estremi opposti. Gli abituali schemi di comprensione del mondo naturale funzionano a fatica, ma soprattutto manca il punto di vista dal quale tutti sono abituati a leggere il mondo: manca l'uomo. Manca il punto di vista antropologico, perché l'uomo non c'era. Trovo addirittura entusiasmante il modo in cui il percorso narrativo scelto a Calci supera questa difficoltà.



Figura 2: Due animali in lotta: il Carnotauro, il carnivoro, attacca l'Amargasauo (a sinistra nella foto)

Appena varcata la soglia, appaiono due animali in lotta: il Carnotauro, il carnivoro, attacca l'Amargasauo (a sinistra nella foto), che reagisce difendendosi con le lunghe spine. Sullo sfondo una scena di vita quotidiana: gli erbivori adulti che custodiscono i nidi con le uova, sono attratti da una femmina di carnivoro che si avvicina pericolosamente. Il diversivo permette al cucciolo del predatore di raggiungere indisturbato i nidi e di cibarsi delle uova. Ogni mamma si preoccupa del suo piccolo. È la vita, per chi preda e per chi è predato e il visitatore vi si identifica pienamente.

Alla scrittura spetta il compito di sfruttare questa condizione emotiva favorevole, di non distogliere il visitatore dalla voglia di conoscere. Quando si trova a passare davanti al pannello, il visitatore è portato a leggerlo, ma nella maggior parte dei casi non compie un gesto intenzionale: non ha preso in mano una brochure, non ha comprato un libro sui dinosauri. Per di più il contenuto informativo del pannello non è in rapporto diretto con quello che egli vede, non è il cartellino accanto a un'opera d'arte.

Spetta alla scrittura non respingere il lettore, ma anzi raccogliere la sfida di suscitare in lui curiosità e interesse con poche battute. Come per il navigatore sulla pagina Web, la permanenza del lettore sul pannello si decide in pochi secondi.

Tuttavia il tempo nel museo può assumere una connotazione particolare: il tempo della visita è un tempo breve, ma nelle condizioni di coinvolgimento emotivo in cui è vissuto può diventare l'occasione di un incontro. Il tempo, pur breve, dell'inesorabile *Kronos* può diventare il tempo soggettivo dell'occasione, il *Kairòs*, il tempo dell'incontro che fa nascere interrogativi e attiva, poi, a distanza di tempo, processi originali di ricerca (Balboni Brizza 2006).

## 2. La revisione linguistica

Nell'esempio che segue, la sfida a trattenere il lettore è raccolta fin dall'*incipit*, il luogo testuale dove con più probabilità inizia la lettura.

Esempio 1	
1 testo originale	2 testo riformulato
Anche se la Patagonia è una delle aree di maggior interesse a livello mondiale per la ricerca dei dinosauri, questi rettili, nel corso dell'Era mesozoica, invasero tutti i continenti. Il loro dominio era incontrastato, dal circolo polare artico a quello antartico.	La Patagonia è oggi una delle aree di maggior interesse a livello mondiale per la ricerca dei dinosauri; in realtà questi rettili nel corso dell'Era mesozoica abitarono tutti i continenti. Dal circolo polare artico a quello antartico, il loro dominio era incontrastato.

Se si confrontano i due *incipit*: “Anche se la Patagonia è ...” oppure “La Patagonia è ...”, è più efficace iniziare con il secondo “La Patagonia ...”.

“Anche se” marca un'informazione secondaria; è un inizio che autorizza, metaforicamente, a saltare alla fine della subordinata per cercare l'informazione più interessante. Iniziare, invece, con “La Patagonia è ...” colpisce l'attenzione perché parte da un elemento inatteso. Il visitatore sa bene che tutta la comunicazione ruota intorno ai dinosauri, il “dato”, perciò è attratto da un *incipit* che si propone come “nuovo”.

Il testo di partenza ha un andamento discorsivo, da libro, ha le caratteristiche di un testo destinato alla lettura sequenziale.

Il cambiamento proposto [La Patagonia è...] però non è solo di impatto, perché dall'originale al testo riscritto cambiano i rapporti logici tra le proposizioni.

Da parte dell'esperto che scrive cominciare con "Anche se la Patagonia oggi è una delle aree di maggior interesse per la ricerca dei dinosauri" tende a prevenire un possibile errore di inferenziazione del lettore. Dal fatto che oggi vi si trovino molti resti, chi legge potrebbe infatti inferire che nel Mesozoico la Patagonia ospitasse una popolazione particolarmente abbondante di dinosauri o addirittura tutti i dinosauri. In realtà che il lettore incorra in questo errore è assai improbabile. Se è un lettore esperto, sa che i dinosauri erano diffusi ovunque. Se invece è un destinatario non esperto, sia le informazioni sulla Patagonia di oggi sia quelle sulla diffusione dei dinosauri gli sono ignote ed egli, nell'acquisirle, è disponibile a instaurare fra loro la relazione logica suggerita da chi scrive.

La nuova versione dunque evita al lettore una inutile processazione dell'informazione, un percorso inferenziale che lo allontana dalla comprensione del testo. Testo che nella nuova versione risulta più esplicito, cioè semanticamente meno ambiguo.

In un testo sequenziale l'acquisizione dell'informazione procede secondo l'ordine stabilito, dall'inizio alla fine. Di fronte al pannello, invece, come di fronte alla pagina Web, la lettura può iniziare da uno qualsiasi dei molti punti di attacco dei paragrafi. È importante perciò che i contenuti siano espliciti e i paragrafi autonomi.

Esempio 2	
1 testo originale	2 testo riformulato
<b>Dinosauri "nani"</b>	<b>Dinosauri "nani"</b>
Se alcuni dinosauri sono giustamente famosi per le loro imponenti dimensioni, non mancano tra loro curiose forme "ridotte". Si tratta di dinosauri "rinchiusi" in ambienti insulari che, per la scarsa disponibilità di spazio e di cibo, per sopravvivere hanno ridotto drasticamente le loro dimensioni.	Molti dinosauri sono giustamente famosi per le loro imponenti dimensioni, ma non mancano tra loro curiose forme "ridotte". Si tratta di alcuni dinosauri che, per sopravvivere in ambienti insulari, con poco spazio e poco cibo a disposizione, hanno diminuito drasticamente le loro dimensioni.

Il periodo [sono... forme "ridotte". Si tratta di dinosauri "rinchiusi" in ambienti insulari che, per la scarsa disponibilità di spazio e di cibo, per sopravvivere hanno ridotto drasticamente le loro dimensioni.] risulta sintatticamente pesante: la subordinata di primo grado, relativa, è spezzata da una subordinata di secondo grado con valore finale, a sua volta anticipata da un sintagma nominale, un complemento di causa. Inoltre il vocabolo "disponibilità" esprime in termini astratti un contenuto molto concreto: c'era poco spazio e poco cibo.

Nella riscrittura [per sopravvivere in ambienti insulari, con poco spazio e poco cibo a disposizione] "con poco spazio e poco cibo a disposizione" diventa un'apposizione del sintagma "ambienti insulari" e viene collegata logicamente al problema della sopravvivenza.

Il nuovo ordine delle frasi alleggerisce la sintassi dell'intero periodo: avvicina il pronome relativo all'antecedente [dinosauri che], avvicina lo stesso relativo al proprio

verbo [hanno ridotto] separandoli con un unico inciso (la finale implicita), diminuisce le subordinate eliminando il participio congiunto [rinchiusi].

Altre modifiche investono sia il piano lessicale che quello sintattico. “Si tratta di dinosauri «rinchiusi» in ambienti insulari” è diventato “Si tratta di dinosauri che, per sopravvivere in ambienti insulari ...”. Il significato di “rinchiusi” risulta inglobato nella proposizione “per sopravvivere in ambienti insulari”: se i dinosauri dovevano adeguarsi a sopravvivere lì, è perché non potevano uscire da quell’ambiente.

Il sintagma “ambienti insulari”, espressione del linguaggio tecnico, è rimasto nella versione rivista. “Ambiente insulare” infatti non è la versione di registro elevato di “isola”; nel linguaggio scientifico un ambiente insulare ha le caratteristiche di isolamento di un’isola, ma non coincide necessariamente con una terra circondata dall’acqua.

In un’altra sezione del pannello “conquistarono l’ambiente aereo” è diventato “conquistarono il cielo” (*sky* nella traduzione inglese a fianco). I casi sono analoghi solo in apparenza: in uno il termine del linguaggio comune “cielo” è semanticamente identico e anzi più elegante; nell’altro “isola” avrebbe costituito un errore di banalizzazione.

Nel testo di partenza “rinchiusi” è tra virgolette, come anche “ridotte” nel sintagma “curiose forme ridotte”. La differenza di significato attribuita nei due casi allo stesso segnale interpuntivo non è piccola. Mettere ridotte tra virgolette significa evidenziare consapevolmente la parola, attribuirle un significato pregnante. Il concetto di riduzione delle dimensioni infatti è molto poco consueto nel mondo dei dinosauri! Nel caso di “rinchiusi”, invece, le virgolette sono la spia testuale dell’insoddisfazione dell’autore che avverte la distanza tra ciò che voleva dire e il modo in cui l’ha espresso: semanticamente “rinchiusi” è un elemento irrinunciabile, dal punto di vista logico-sintattico il costruito è poco chiaro.

Esempio 3	
1 testo originale	2 testo riformulato
Casi significativi si trovano in Europa orientale ma il più famoso è certamente il piccolo dinosauro italiano <i>Scypionix samniticus</i> ritrovato a Pietraroja (Benevento) e comunemente noto come <i>Ciro</i> . <i>Ciro</i> era un bipede Teropode, che per la sua lunghezza di poco superiore ai 20 cm può essere considerato il più piccolo dinosauro del mondo.	Il più famoso è il piccolo dinosauro italiano <i>Scypionix samniticus</i> , ritrovato a Pietraroja (Benevento) e comunemente noto come <i>Ciro</i> . <i>Ciro</i> era un bipede Teropode, <b>poco più lungo di 20 centimetri</b> : il più piccolo dinosauro del mondo!

Nell’originale “per la sua lunghezza di poco superiore ai 20 cm può essere considerato il più piccolo dinosauro del mondo”, la parola “lunghezza” fa pensare che *Ciro* sia interessante per quella dimensione, invece è il contrario, *Ciro* è interessante per la sua “cortezza”! Il cambiamento proposto nella riscrittura non è rilevante sul piano sintattico, era un costruito nominale e tale rimane, ma porta all’esplicitzza semantica. “Poco più lungo di 20 centimetri” è un’espressione concreta. 20 centimetri sono una misura comune, tangibile, che trasmette un’idea ben precisa: *Ciro* era davvero piccolissimo.

L'unità di misura è espressa per esteso (cm = centimetri) come di regola nei testi informativi e per evitare le abbreviazioni che rendono più difficile la comprensione; il passivo “può essere considerato” è stato tolto perché allungava inutilmente il periodo senza apportare informazione significativa: il periodo ne guadagna in scorrevolezza e espressività.

Esempio 4	
1 testo originale	2 testo riformulato
<b>Dinosauri del Nord e del Sud</b>	<b>Dinosauri del Nord e del Sud</b>
<p>Nelle terre meridionali (Africa, Sudamerica, Australia, ecc.) il mondo degli erbivori era dominato dai giganteschi Titanosauri, mentre tra i predatori i più efficienti erano gli Abelisauridi.</p> <p>Dinosauri carro armato (Ankylosauri) e dinosauri a becco d'anatra (Adrosauri), tipici delle aree settentrionali, erano scarsi. Tra questi ultimi il <i>Kritosaurus</i>, uno degli Adrosauri meglio conosciuti, rappresenta un tipo di erbivoro molto evoluto della fine del Mesozoico.</p> <p>Le aree settentrionali erano invece terre di caccia dei Tirannosauridi, mentre gli erbivori erano rappresentati dai grandi Diplodocidi e dai dinosauri “mucca” (Ceratopsidi).</p>	<p>Le aree settentrionali (Laurasia) erano terre di caccia dei Tirannosauridi, mentre gli erbivori vi erano rappresentati dai grandi Diplodocidi e dai dinosauri “mucca” (Ceratopsidi).</p> <p>Nelle aree meridionali (Gondwana) il mondo degli erbivori era dominato dai giganteschi Titanosauri, mentre i predatori più efficienti erano gli Abelisauridi.</p> <p>I dinosauri carro armato (Ankylosauri) e i dinosauri a becco d'anatra (Adrosauri), tipici delle aree settentrionali, erano scarsi in quelle meridionali. Proprio in queste zone viveva invece uno tra gli Adrosauri meglio conosciuti, il <i>Kritosaurus</i>, un tipo di erbivoro molto evoluto della fine del Mesozoico.</p>

Nel testo originale l'ordine dei paragrafi contraddice il titolo: “Dinosauri del nord e del sud” è il titolo, invece il primo paragrafo inizia con “Nelle terre meridionali”. Nella riscrittura si trova prima settentrione, poi meridione e infine le zone con caratteristiche intermedie. È la regola fondamentale del paragrafo per enumerazione: quello che si è annunciato nella frase regista, viene rispettato nei periodi che seguono.

Particolare attenzione merita nell'originale il tratto di testo relativo al *Kritosaurus*: c'è in quel punto un nodo, un avvitamento delle strutture semantiche difficile da comprendere.

Nella versione originale si dice che i dinosauri a becco d'anatra, chiamati Adrosauri, erano tipici del nord e scarsi nel sud, ma che ce n'è uno, il *Kritosaurus*, che era abbastanza diffuso al sud ed è interessante perché era fra i più evoluti del Mesozoico ed è oggi ben conosciuto. L'ordine delle informazioni dell'originale induce a credere che il *Kritosaurus*, dal momento che appartiene agli Adrosauri, non fosse presente al sud come gli altri: per questo suona contraddittorio attribuirgli importanza. Il lettore del pannello non può che rimanerne sconcertato.

Nella riformulazione il connettivo “invece”, usato all’interno del paragrafo, chiarisce la posizione avversativa delle informazioni date sul Kritosauro rispetto all’insieme di quelle attribuite agli Adrosauro in generale.

<b>Esempio 5</b>	
1 testo originale	2 testo riformulato
<b>La Terra al tempo dei dinosauri</b>	<b>La Terra al tempo dei dinosauri</b>
	<i>L'era dei rettili</i>
<p>Il Mesozoico (da 251 a 65 milioni di anni fa) è l’Era geologica in cui si svolge l’intera storia dei dinosauri: dalla loro comparsa, circa 235 milioni di anni fa, alla loro estinzione 65 milioni di anni fa.</p> <p>È una storia lunga 170 milioni di anni, durante i quali i dinosauri raggiunsero tutti gli angoli della Terra, diventandone i dominatori. È una storia tanto lunga da vedere i continenti spostarsi, il clima cambiare e gli stessi dinosauri trasformarsi da piccoli predatori ad erbivori giganteschi e infine a leggere creature piumate.</p> <p>È una storia tanto importante da cambiare il nome stesso dell’Era, nota anche come Era dei Rettili.</p> <p>Questa storia è scandita in tre parti: i tre grandi periodi di tempo in cui è diviso il Mesozoico.</p>	<p>Il Mesozoico è l’Era geologica in cui si svolge l’intera storia dei dinosauri: dalla loro comparsa, circa 235 milioni di anni fa, alla loro estinzione, 65 milioni di anni fa</p> <p>170 milioni di anni, durante i quali i dinosauri raggiunsero tutti gli angoli della Terra, diventandone i dominatori.</p> <p>È una storia tanto lunga da vedere nuovi continenti formarsi dalla frammentazione del supercontinente Pangea, il clima cambiare e gli stessi dinosauri trasformarsi in un numero elevato di specie con prede e predatori piccoli, grandi e... giganteschi.</p> <p>È una storia tanto importante da influenzare il nome stesso dell’Era, nota anche come Era dei Rettili.</p> <p>Questa storia attraversa i tre lunghi periodi in cui è diviso il Mesozoico: il Triassico, il Giurassico e il Cretaceo.</p>

Rispetto all’originale è interessante sottolineare che il testo riformulato nell’esempio 5 è scandito in paragrafi, graficamente separati, caratterizzati dall’anafora [è una storia] ripetuta tre volte e poi ripresa con una variante [questa storia] nel paragrafo conclusivo. L’anafora è un richiamo intertestuale fra i diversi paragrafi che si coglie solo in una lettura sequenziale. Ho usato in via eccezionale questo mezzo perché ho considerato il testo una sequenza narrativa. Nell’insieme della revisione invece ho cercato di ridurre il più possibile l’intertestualità interna e di abolire quella esterna: in nessun pannello ci sono richiami ad altri pannelli.

Il titolo della sezione è inserito per analogia con le altre parti del pannello.

Nel paragrafo centrale è stato migliorato il trattamento delle cifre. Un testo con molti numeri o con cifre alte, che propone relazioni logiche di tipo matematico (addizionare, sottrarre, fare la media o la percentuale) è spesso un testo che respinge il lettore.

Il paragrafo finale riformulato anticipa i titoli dei paragrafi successivi, mentre l’originale faceva riferimento a conoscenze pregresse, parlando in generale di “periodi

in cui è diviso il Mesozoico”. I nomi dei periodi sono stati invece esplicitati, messi in evidenza col grassetto e col colore e richiamati con lo stesso colore nelle sezioni testuali a fianco. Con questi elementi di ricorsività il testo guadagna in compattezza e il lettore si orienta con più facilità.

I paragrafi risultano autonomi e auto consistenti e, avendo rinunciato alla sequenzialità e ai suoi marcatori, sfruttano a fondo gli altri mezzi di coesione, come per esempio la grafica.

### 3. La lingua semplice nel museo

La lingua scritta dei testi riformulati dal linguista risulta più semplice, più chiara e più fruibile dal pubblico per precisi motivi linguistici:

- l'ordine logico delle informazioni
- l'esplicitezza dei contenuti e dei nessi logici
- la ricorsività delle strutture
- la coesione sintattica
- la preferenza per l'ordine non marcato nelle proposizioni
- il lessico sorvegliato

Una lingua con queste caratteristiche si ottiene impiegando appropriate tecniche di scrittura.

Il testo rivisto, pur stringato, risulta più scorrevole e più comprensibile, la comprensione è facilitata perché le informazioni e i nessi logici sono espliciti e le inferenze non richiedono conoscenze non fornite dal testo stesso. Lo sforzo della comprensione non è disperso in inutili processazioni dell'informazione, ma è il più possibile rivolto all'acquisizione delle conoscenze.

In altre parole l'aspirazione alla semplicità e all'eleganza della lingua è stata perseguita soprattutto attraverso la costante esplicitazione dei contenuti e il rafforzamento della coerenza logico-sintattica tra le informazioni.

Nell'operazione di riscrittura l'apporto del linguista ha potuto conferire al testo un valore aggiunto sia sul piano dell'espressione linguistica sia sul piano della capacità comunicativa, perché il linguista è sensibile ai meccanismi della lingua al di là del contenuto.

Il linguista è sensibile alla progressione dell'informazione, all'implicitezza dei costrutti e all'ambiguità semantica delle formulazioni, e ha a disposizione una pluralità di mezzi linguistici per ovviare a ciascuno di questi inconvenienti. Sa riformulare, a parità di contenuto, privilegiando l'ordine sintattico non marcato e il nuovo nella dinamica dato-nuovo così da mantenere viva l'attenzione del lettore.

Il linguista è sensibile ai meccanismi della comunicazione al di là del contenuto ed è capace di gestire le informazioni all'interno della dinamica autore-destinatario rispettando le esigenze di entrambi i ruoli in tutte le dimensioni di variazione linguistica.

Agendo sui meccanismi linguistici, l'apporto del linguista si realizza dunque a prescindere dalla materia trattata.

È stato così che a Calci noi, linguisti e paleontologi dell'università di Pisa, abbiamo inteso dar vita a una lingua scritta dotata delle qualità di accessibilità e democrazia promosse in questo convegno.

### **Bibliografia**

- M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo*, Jaca Book, 2006
- R. A. de Beaugrande – W. U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, 1984
- F. Bruni, T. Raso (a cura di), *Manuale dell'italiano professionale*. Teoria e didattica, Zanichelli, 2002
- G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, 1987
- D. Corno, *Scrivere e comunicare*, Paravia, 1999
- S. Covino (a c. di), *La scrittura professionale*. Ricerca, prassi, insegnamento. Atti del convegno di studi, Perugia 23-25 ottobre 2000, Leo Olschki Editore, 2001
- C. Lavinio, *Comunicazione e linguaggi disciplinari*, Carocci, 2004
- C. Pontecorvo (a c. di), *Manuale di psicologia dell'educazione*, Il Mulino, 1999
- L. Serianni, *Italiani scritti*, Il Mulino, 2003
- A. Sobrero (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo, I Le strutture, II Le variazioni e gli usi*, Laterza, 1993

## La leggibilità dei testi : consapevolezza e progetti

### I concetti di riferimento

Questo contributo affronterà principalmente quattro concetti: quello di “leggibile” e, conseguentemente, di “leggibilità”, di “accessibilità” e di “usabilità”. E’ bene, pertanto, esplicitare chiaramente il loro significato, riportando la definizione che dei primi tre termini dà il vocabolario Devoto Oli:

- Leggibile: scritto in modo chiaro e intellegibile da chiunque.
- Leggibilità: intellegibilità.
- Accessibilità: la facoltà o la possibilità di accedere a un luogo o a una risorsa. – Comprensibilità.

Per il termine di “usabilità”, invece, ci riferiamo alla norma ISO 9241:

- Usabilità: l’usabilità è il “grado in cui un prodotto può essere usato da particolari utenti per raggiungere certi obiettivi con efficacia, efficienza e soddisfazione in uno specifico contesto d’uso”.

È interessante sottolineare come in tutte le definizioni si faccia riferimento sia alla *presentazione* dei testi che al loro *significato*: scrivere chiaramente, ad esempio, vuol dire rispettare regole grammaticali e sintattiche, ma anche utilizzare una grafia intellegibile agli altri (si pensi al caso paradigmatico delle ricette mediche, che, per qualche misteriosa affinità professionale, solo il farmacista riesce a interpretare).

Poter accedere ad un servizio significa avere diritto ad usufruirlo, ma anche riuscire fisicamente a raggiungerlo, senza dover aggirare barriere architettoniche di tutti i generi. E’ necessario, inoltre, che, una volta entrati, la segnaletica consenta di orientarsi.

Un elettrodomestico, per dirsi usabile, deve poter essere azionato in modo intuitivo e avere risultati congruenti con le aspettative per dirsi “usabile”.

Silvia Bruni

## Il Cesvot e l'accessibilità

Il Cesvot (Centro servizi volontariato Toscana) si occupa da qualche anno di accessibilità. In particolare ha partecipato a due progetti finanziati dal Consorzio Esprit: Fidia e Xenia, dai quali sono nate le omonime cooperative. Fidia (Formazione d'impresa rivolta a persone Disabili sul tema dell'Accessibilità del Web, nata nel 2005) era composta e gestita esclusivamente da persone con disabilità fisiche. Nel 2009 la cooperativa si è sciolta e i suoi componenti operano come liberi professionisti.

Svolgono principalmente servizi di consulenza e di realizzazione di siti internet *privi di "barriere virtuali"* e che, tuttavia, non siano trascurati da un punto di vista aspetto grafico ed estetico. Xenia (nata nel 2008) è composta da persone ipovedenti. La cooperativa opera per l'abbattimento delle "barriere visive e percettive" ovvero tutti quegli ostacoli, che impediscono la visibilità e l'orientamento in un ambiente, la possibilità di leggere.

Lo spirito di entrambi i progetti è quello di considerare chi vive una situazione di disagio, non soltanto il destinatario di iniziative di miglioramento della vivibilità dei luoghi, ma anche portatore di competenze: chi meglio di un disabile visivo può identificare gli innumerevoli ostacoli ad una chiara leggibilità? Un disabile motorio, abituato ad utilizzare ausili informatici, non può forse trasformare questa esperienza in competenza (anche competenza professionale)?

Si rovescia così la logica: eliminare le barriere, percettive o digitali che siano, significa considerare l'accessibilità come diritto di cittadinanza e miglioramento della qualità della fruizione di luoghi e servizi per tutti e non per un gruppo di soggetti cosiddetti svantaggiati.

Anche questo contributo nasce da una riflessione condivisa con alcuni partecipanti ai progetti Fidia e Xenia fatta con alcuni membri delle due cooperative. Più che parlare di aspetti teorici era interessante proporre casi di studio e problemi concreti. Per questo abbiamo scelto due esempi:

- la **Galleria degli Uffizi**, perché è un museo simbolo.
- Il **Museo nazionale Alinari** della fotografia, perché al suo interno è stato creato un percorso tattile per non vedenti. Ci sembrava quindi interessante capire se si era lavorato anche sull'accessibilità *tout court*.

Un piccolo inciso, a questo proposito, riguarda la pratica, ormai diffusa, di creare percorsi di accesso per utenti "particolari" (più frequentemente disabili della vista). Dato che si parla molto di recuperare un approccio anche emozionale alle opere d'arte, l'esistenza in un museo di "traduzioni tattili" delle opere, rappresenta anche per i vedenti, l'occasione di fare un'esperienza di visita, che mette in moto altri sensi, oltre la vista (ad esempio il tatto) e di sperimentare una mediazione tra l'opera e chi ne fruisce non solo a carico della parola.

Tornando alla costruzione di questa presentazione, abbiamo deciso di suddividerci così i compiti: il gruppo dei disabili motori ha testato i siti Web; con gli ipovedenti abbiamo fatto una visita nei musei. Io, oltre a presentare i risultati del lavoro, ho coordinato le attività e ho portato il mio punto di vista di persona senza disabilità visive o motorie.

## Problemi di barriere visive riscontrati

Prima di entrare nel merito, elencherò brevemente i fattori che condizionano la leggibilità (Questioni di leggibilità 2005):

- dimensione del carattere;
- contrasto;
- interferenza con lo sfondo;
- tipo di carattere;
- testo tutto maiuscolo;
- spaziatura del testo e organizzazione della pagina;
- supporti.

### *Dimensione del carattere*

E' nell'esperienza di tutti il doversi sforzare per leggere una pagina di un libro, un elenco telefonico, l'orario di un autobus, un cartellino in un museo, ecc.

Chiaramente non è possibile dare l'indicazione di una dimensione del carattere ideale, dato che questa è strettamente connessa ad altri fattori, come la posizione del testo, l'altezza da terra, le modalità di lettura (ad esempio se il supporto può essere o meno avvicinato o allontanato, come nel caso di un libro, ecc.).

### *Il contrasto*

Il contrasto è determinato dalla differenza di luminosità tra i caratteri e lo sfondo. E' uno dei fattori che maggiormente incidono sulla leggibilità di un testo scritto nonché sul riconoscimento, in vari contesti, di informazioni basate su segnali visivi. Tendenzialmente il contrasto migliore è quello dato da testo nero su fondo bianco o, viceversa. Volendo utilizzare altre combinazioni di colore, è comunque importante che la scelta sia fatta mantenendo un'abbondante differenza di luminosità tra testo e sfondo.

### *Interferenza con lo sfondo*

L'interferenza si determina quando si sovrappone un testo ad un'immagine e questa ostacola la lettura.

### *Tipo di carattere*

I caratteri tipografici si dividono in due insiemi: "con grazie", ovvero trattini a chiusura delle aste, e "senza grazie", semplici bastoni.

Generalmente si ritiene che caratteri senza grazie siano più leggibili singolarmente o in frasi brevi, mentre i caratteri con le grazie risultano più leggibili per testi lunghi.

### *Testo tutto maiuscolo*

Il maiuscolo ostacola la lettura di testi, specie se lunghi. In questi casi la scrittura maiuscolo/minuscolo è senz'altro da preferire.

### *Spaziatura del testo e organizzazione della pagina*

Un ridotto spazio tra le parole crea un fastidioso effetto "macchia". Per la leg-

gibilità di un testo è fondamentale l'uso di salti di riga, rientri all'inizio dei paragrafi, interlinea non troppo ridotti, l'organizzazione in colonne. Ovviamente la scelta deve tenere conto della funzione del testo stesso (nel caso di un museo, ad esempio, cartellino, pannello illustrativo, ecc.).

### *Supporti*

Una carta eccessivamente lucida e brillante o una superficie riflettente, un supporto cartaceo sottile, che crea effetti di trasparenza, sono alcuni esempi di supporto che ostacola la leggibilità. Ovviamente ognuno degli elementi elencati potenzia il suo effetto negativo se combinato con uno o più degli altri.

Abbiamo svolto una verifica della presenza o meno di questi ostacoli al **Museo nazionale Alinari della fotografia** e alla **Galleria degli Uffizi**. I risultati sono riportati nelle tabelle che seguono.

Tabella 1 – Barriere visive riscontrate al Museo nazionale Alinari della fotografia

Dimensione	Contrasto	Interferenza	Carattere	Maiuscolo	Spaziatura	Supporto
Caratteri generalmente piccoli su tutti i supporti (pannelli e cartellini).	Indicazione della toilette: in nero su sfondo nero. Antiscivolo. In certi punti del pavimento, il contrasto è ridotto (grigio su grigio).	Pannelli esplicativi: sfondo con logo Alinari.	Nessun problema riscontrato.	Nessun problema riscontrato.	Pannelli esplicativi: interlinea singolo.	Supporto lucido, argentato o su vetro, materiali che producono riflessi.  Nella sezione Album, l'esperienza di sfogliare gli album di fotografie digitalmente è ostacolata dalla copertura in vetro riflettente.
	Numero di riferimento per audioguida: rosso su bianco, (a cui si aggiungono caratteri piccoli, posizione alta, scarsa illuminazione).					
	Il passaggio da una sezione all'altra è segnato da una scritta molto grande ma poco contrastata (grigio su nero).					

Si elencano di seguito altri problemi riscontrati, che ostacolano la leggibilità dei supporti esplicativi e dell'ambiente:

- **Scarsa illuminazione** in genere: la sezione Le origini della fotografia è praticamente al buio. Anche i punti "strategici" (vano scale, ascensore, ecc.) sono in penombra.

Per lo stesso motivo, la scritta “La fotografia in contesti insoliti” viene letta da una persona ipovedente: GRA...CONTESTI.

- **I continui sbalzi di luce** rendono faticoso l’adattamento dell’occhio.
- **I cartelli di orientamento interni** sono pochi e i servizi (toilette, ascensore) sono scarsamente segnalati.
- Anche **nelle opere** possono essere presenti alcuni elementi la cui leggibilità risulta significativa. Quando abbiamo visitato il museo (ottobre 2008) era in corso una mostra di fotografie di John Philips. In particolare un’immagine era intitolata: “Il colonnello William J. Donovan, capo dei servizi segreti americani”. Il colonnello legge, nella foto, *Madame Bovary*. Non è facile leggere il titolo sulla costola del libro potrebbe invece essere un elemento di interesse da inserire nella descrizione della foto sul cartellino.
- **L’audioguida** non dà informazioni di orientamento nel museo e localizzazione delle opere descritte, potrebbe invece rappresentare un utile supporto.

Tabella 2 – Barriere visive riscontrate alla Galleria degli Uffizi

Dimensione	Contrasto	Interferenza	Carattere	Maiuscolo	Spaziatura	Supporto
Caratteri generalmente piccoli, soprattutto quelli dei cartellini.	Nei cartelli di orientamento le indicazioni relative al piano a cui ci si trova sono in bianco su nero. Quelle degli altri piani in grigio su nero. Questo può creare problemi di immediatezza di comprensione oltretutto di visibilità e di distinzione.	Pannelli esplicativi della mostra temporanea “La Tribuna come la torre dei venti”: sfondo con disegno che interferisce con il testo.	Nessun problema riscontrato.	Spesso viene utilizzato il testo tutto in maiuscolo, che in certi casi inficia l’ottima scelta di testi nero su bianco.	Uso frequente dell’interlinea singolo.	Pannelli esplicativi coperti da vetro.

Anche nel caso degli Uffizi abbiamo individuato altre problematiche:

- la mostra “*L’eredità di Giotto*” (in corso quando abbiamo effettuato la visita nell’ottobre 2008) era **allestita al buio** con le opere illuminate. **I pannelli e le didascalie erano illuminati da dietro**. Questo favoriva la leggibilità dei testi, ma sarebbe stata necessaria la manutenzione delle lampadine fulminate, che quel giorno non erano poche.
- Il buio dell’allestimento poteva ostacolare **l’orientamento nell’ambiente**. Ad esempio, un piedistallo nero che sosteneva una statua policroma di una Madonna con il Bambino, al buio era praticamente invisibile.
- In generale si è riscontrata una **scarsa uniformità grafica nella cartellonistica**, che rende necessario un continuo adattamento nella lettura dei testi.

## Accessibilità dei siti Web

Per definire l'accessibilità del Web utilizziamo la definizione che ne dà la **Legge 9 gennaio 2004, n. 4** "*Disposizioni per favorire l'accesso dei soggetti disabili agli strumenti informatici*": «*accessibilità*»: la capacità dei sistemi informatici, nelle forme e nei limiti consentiti dalle conoscenze tecnologiche, di erogare servizi e fornire informazioni fruibili, senza discriminazioni, anche da parte di coloro che a causa di disabilità necessitano di tecnologie assistive o configurazioni particolari [...]" (articolo 1).

E ancora all'articolo 2:

*"Criteri e principi generali per l'accessibilità"*

1. Sono accessibili i servizi realizzati tramite sistemi informatici che presentano i seguenti requisiti:

- a) **accessibilità al contenuto** del servizio da parte dell'utente;
- b) **fruibilità delle informazioni** offerte, caratterizzata anche da:
  1. **facilità e semplicità d'uso**, assicurando, fra l'altro, che le azioni da compiere per ottenere servizi e informazioni siano sempre uniformi tra loro;
  2. **efficienza nell'uso**, assicurando, fra l'altro, la separazione tra contenuto, presentazione e modalità di funzionamento delle interfacce, nonché la possibilità di rendere disponibile l'informazione attraverso differenti canali sensoriali;
  3. **efficacia nell'uso e rispondenza alle esigenze dell'utente**, assicurando, fra l'altro, che le azioni da compiere per ottenere in modo corretto servizi e informazioni siano indipendenti dal dispositivo utilizzato per l'accesso;
  4. **soddisfazione nell'uso**, assicurando, fra l'altro, l'accesso al servizio e all'informazione senza ingiustificati disagi o vincoli per l'utente [...]"

Le linee guida del W3C (World Wide Web Consortium) per garantire l'accessibilità del Web sono indicazioni metodologiche per sviluppare siti Web accessibili.

Se ne elencano alcune:

- fornire un contenuto che, una volta presentato all'utente, svolga essenzialmente la stessa funzione o raggiunga lo stesso scopo del contenuto visivo o acustico;
- assicurarsi che il testo e la parte grafica siano comprensibili se consultati senza il colore;
- assicurarsi che le pagine rimangano accessibili anche quando le tecnologie più recenti non sono supportate o sono disattivate;
- fornire informazioni di contesto e orientamento per aiutare gli utenti a comprendere pagine o elementi complessi;
- garantire che i documenti siano chiari e semplici.

Ad ogni indicazione è attribuito un livello di priorità, identificato con la lettera "A", che ne definisce l'importanza:

- **Priorità 1**. Norme che devono essere rispettate da tutti, pena l'impossibilità per alcuni gruppi di utenti di accedere alle informazioni (livello A di adesione).
- **Priorità 2**. Norme che dovrebbero essere soddisfatte, pena una difficoltà di accesso ad alcune informazioni da parte di uno o più gruppi di utenti (livello AA)
- **Priorità 3**. Norme che potrebbero essere soddisfatte, con l'obiettivo di rendere ancora migliore l'accesso a uno o più gruppi di utenti (livello AAA). (World Wide Web Consortium 1999)

Un secondo aspetto di fondamentale importanza è legato al concetto di usabilità del Web, definito all'inizio. Perché un sito sia navigabile in modo efficace dall'utente, in modo da raggiungere nel minor tempo possibile e con la massima soddisfazione l'obiettivo che si è proposto, è necessario che in fase di progettazione si sia tenuto conto del pubblico a cui ci si rivolge e quali difficoltà possa incontrare nel muoversi all'interno del sito.

Dal punto di vista della scrittura si sintetizzano alcune indicazioni di base:

- **i concetti più importanti in cima.**
- **Scrivere in maniera giornalistica**, con l'esposizione della conclusione o della notizia. I dettagli vanno aggiunti in seguito. Se la lettura viene troncata a metà, l'utente deve aver già incontrato i concetti principali.
- **Le prime frasi devono essere le più importanti** non solo per l'intero testo, ma anche per i singoli paragrafi.
- **Dedicare un periodo ad un solo concetto.**
- **Dominare il contenuto**, cambiando disposizione ai concetti, per cercare quella più efficace.
- **Essere brillanti.**

Si possono, inoltre, adottare alcuni espedienti visivi, che favoriscono il riconoscimento visivo e l'estrazione del significato, che, a ben vedere, potrebbero adattarsi benissimo al testo di un pannello illustrativo di una mostra:

• **spezzare i periodi** andando frequentemente a capo. Un unico blocco di testo viene visto come un ostacolo insormontabile.

- Evidenziare le **parole chiave**.
- Non utilizzare una **colonna di testo troppo larga**.
- Utilizzare dove possibile **elenchi** numerati o puntati.
- Evitare la **lunghezza eccessiva** dei testi.
- Assicurare un buon **contrasto**.
- Utilizzare un **carattere tipografico** che favorisca la leggibilità (con grazie per testi più lunghi, senza grazie per testi più brevi) (Boscarol 2000).

## Accessibilità dei siti Web della Galleria nazionale degli Uffizi e del Museo nazionale Alinari della fotografia

I due siti: <http://www.uffizi.firenze.it> e <http://www.alinari.it/it/museo.asp> non raggiungono il primo livello di priorità "A" (considerato fondamentale). In particolare si sono riscontrate le seguenti problematiche:

1. mancanza di testo alternativo alle immagini: passando il mouse su un'immagine, infatti dovrebbe apparire un testo riquadrato in giallo che la descrive;
  2. perdita di informazioni se alcuni oggetti di programmazione sono disabilitati.
- Rispetto alla seconda problematica, che può essere di meno immediata comprensione, riportiamo un esempio relativo al sito della Galleria degli Uffizi, ma la stessa cosa accade sul sito Web Alinari.

Alcune funzionalità del sito sono ottenute utilizzando Javascript, un linguaggio di programmazione utilizzato per la scrittura di piccole funzioni integrate nella pagina

HTML. Se si confronta la Figura 1 con la Figura 2, invece, si vede come, disattivando i Javascript, si abbia una vera e propria perdita di informazioni (la parte centrale della pagina risulta completamente bianca e priva di testo e immagine):

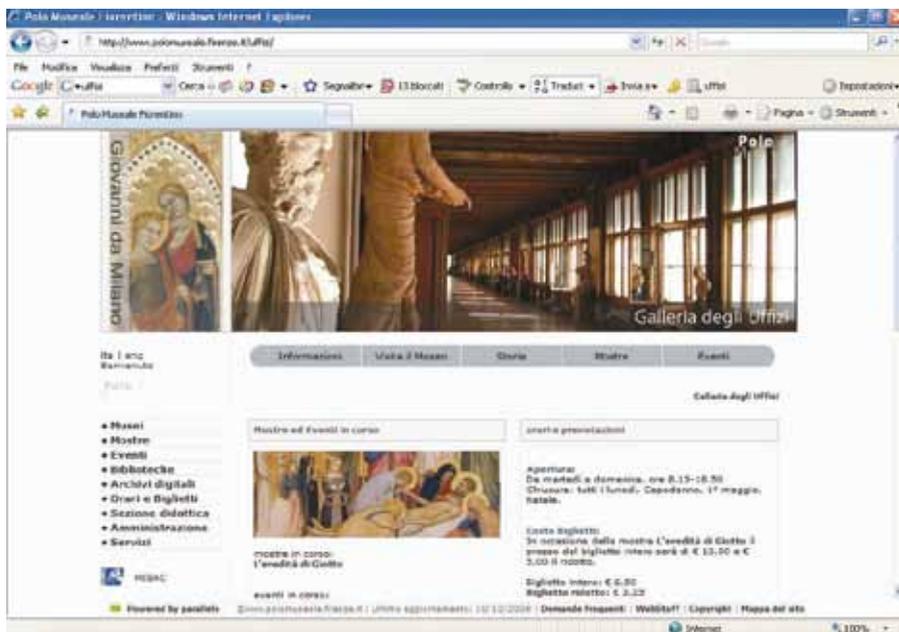


Figura 1: Sito Web con Javascript attivati

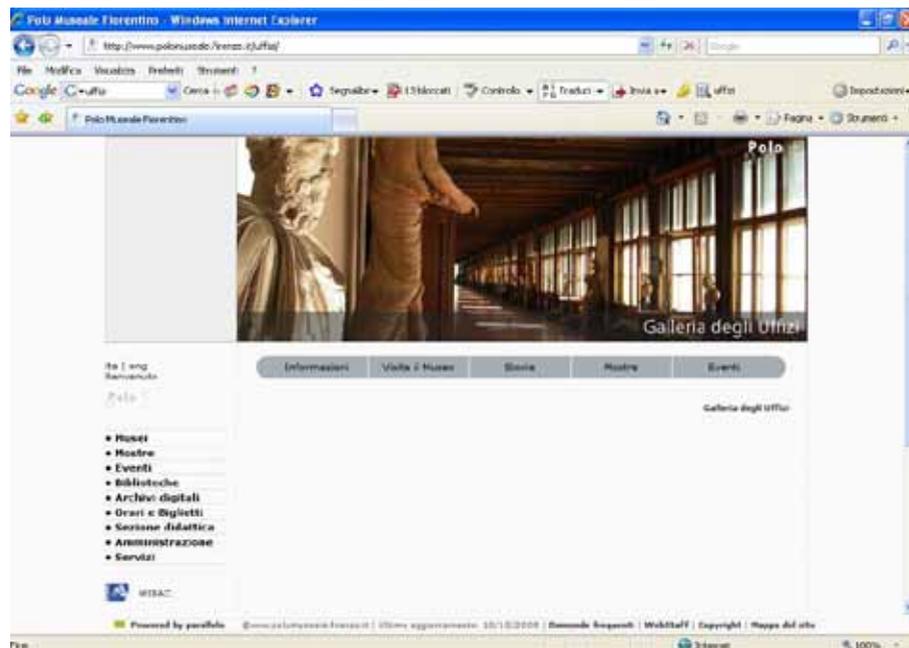


Figura 2: Sito Web con Javascript disattivati

Questo contraddice la linea guida 6 (punto di controllo 6.3 secondo la quale è necessario assicurarsi che le pagine siano utilizzabili anche con “script, applet o altri oggetti di programmazione disabilitati o non supportati” (priorità 1) altrimenti si sarebbe, eventualmente, dovuto fornire le stesse informazioni in una pagina alternativa. Nell’esempio riportato invece alcuni gruppi, non possono consultare le informazioni).

Dato che un requisito di base era assente in entrambi i siti, non abbiamo proseguito nell’analisi.

## Conclusioni

Le osservazioni nascono da una volontà assolutamente costruttiva e nella consapevolezza che le stesse criticità si sarebbero riscontrate in altri musei.

Se si pensa che la riflessione sulle barriere architettoniche ha una storia ben più lunga eppure ancora lontana da aver garantito l’accessibilità reale per tutti. È quindi già di fondamentale importanza che si inizi a confrontarsi e a sperimentare soluzioni, sui temi della leggibilità e delle barriere digitali.

Per proseguire in questo percorso alcuni presupposti sono essenziali:

1. iniziare a parlare di leggibilità e accessibilità come diritto di cittadinanza e miglioramento della qualità della fruizione di luoghi e servizi per tutti, non solo per specifici gruppi di cittadini (come i disabili). Ogni fase della progettazione e dell’allestimento di un museo o di un’esposizione ed il relativo sito Web, deve essere permeata da questo valore, altrimenti si può cadere nella contraddizione, ad esempio, di avere un percorso tattile per non vedenti e grosse barriere visive per tutti coloro che vedono più o meno bene;
2. è necessario creare una sensibilità diffusa su questi temi, anche tenendo conto del fatto che, spesso, non si tratta di prevedere costi aggiuntivi (ad esempio nella scelta del carattere e del contrasto), ma di progettare fin dall’inizio in un’ottica di accessibilità;
3. è fondamentale e imprescindibile il coinvolgimento di persone competenti sul tema per consulenze e test. I cittadini disabili esperti (come i partecipanti ai progetti cooperative Fidia e Xenia) possono dare un contributo fondamentale, anziché essere visti solo come destinatari di un servizio.

Perché allora non progettare azioni che vadano in questa direzione e, più concretamente abbiano le funzioni di:

1. sensibilizzazione rispetto ad aspetti meno conosciuti dell’accessibilità quali: le barriere percettive, con particolare riferimento alla vista, le barriere digitali (accessibilità del Web);
2. consulenza e formazione in questi ambiti rivolte ad enti pubblici e privati, con particolare attenzione al volontariato;
3. progettazione su questi temi, coinvolgendo il volontariato e gli enti locali.

Quello dei musei potrebbe essere un settore di sperimentazione. Spero se ne possa continuare a discutere anche in altre sedi con tutti gli attori coinvolti.

## **Bibliografia**

- Boscarol, Maurizio. *Scrivere per il web*. [S.l. Usabile.it], 2000. (Disponibile on line <<http://www.usabile.it/032000.htm> >)
- Giovagnoli, Francesca (a cura di). *Accessibilità all'informazione: abbattere le barriere fisiche e virtuali nelle biblioteche e nei centri di documentazione*. - [Firenze : CESVOT], 2003.
- Questione di leggibilità: *se non riesco a leggere non è solo colpa dei miei occhi*. Venezia: Progetto Lettura agevolata Comune di Venezia, c2005. (Disponibile on line < <http://www2.comune.venezia.it/letturagevolata/pagina.asp?idmenu=223> >).
- World wide web Consortium. *Linee guida per l'accessibilità ai contenuti del Web*: raccomandazione del W3C del 5 maggio 1999. [S.l. : AIB, 1999?] (Disponibile on line: <http://www.aib.it/aib/cwai/WAI-trad.htm>)

## **Un tema di lunga durata: storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682 nel ritratto di *Filippo Baldinucci* tra le *Accademie della Crusca* e del *Disegno***

La presenza del mio testo in questo volume è motivata dalla sollecitazione, avanzatami qualche anno fa da Francesco Sabatini, di ricostruire intenti programmatici e itinerario collezionistico del ritratto allegorico eseguito da Pier Dandini per l'amico Filippo Baldinucci (1625-1 gennaio 1697), storico dell'arte, conoscitore, collezionista e procacciatore di disegni e ritratti per Leopoldo de' Medici; il quadro è oggi conservato nella Sala delle Pale della Villa medicea di Castello, ufficialmente sede dell'Accademia della Crusca dal febbraio 1974.

L'intervento risponde a esigenze di carattere tradizionalmente storico-artistico e museologico piuttosto che museografico; pertanto non tratterò estesamente temi che pure rientrerebbero in quest'ultima prospettiva quali l'accessibilità attuale dell'opera, la possibile aggiunta di materiale informativo su di essa nella sala dov'è esposta, ecc.

La lettura del ritratto è per certi versi condizionata anche dall'altezza della parete su cui è posizionato: è per il momento possibile esaminare l'opera soltanto dal basso oltre che nella fotografia scattata da una posizione più ravvicinata e riprodotta a corredo di questo lavoro (Figura 1). Per le stesse ragioni, non ho potuto esaminare la tela senza la cornice né verificarne le misure, che si attesterebbero a 1,74x2,30 m.

**Floriana Conte**



Figura 1: Pier Dandini, *Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno*, Firenze, Villa medicea di Castello, Accademia della Crusca

Dopo la morte di Baldinucci si smarriscono quasi immediatamente le strettissime correlazioni tra immagine e parola suggerite dal dipinto e utili a ricostruire la storia collezionistica del quadro e l'articolato significato di esso; tale perdita va collegata, almeno in parte, alla lunghissima gestazione editoriale delle *Notizie dei Professori del Disegno*, la storia dell'arte europea con cui Baldinucci intende aggiornare e continuare le *Vite* di Vasari (la pubblicazione delle *Notizie* comincia infatti nel 1681 e termina postuma per cura del figlio, l'avvocato Francesco Saverio, e degli amici Tommaso e Roberto Marucelli e Ferrante Capponi nel 1728); influenza non trascurabile va attribuita anche all'uscita tardiva delle *Vite de' pittori* redatte da Francesco Saverio per completare l'opera paterna e alle reazioni antivasariane che motivano molta parte della letteratura artistica locale in Italia.

Oggi dunque è possibile ripristinare parzialmente il percorso e il senso del ritratto principalmente attraverso il recupero di testi letterari eterogenei (biografie, documenti d'archivio ecc.) a esso connessi, dunque della parola scritta, prodotti intorno ad artista e committente, ineludibili per un'accurata valutazione dell'opera figurativa, delle strategie promozionali di artista e richiedente e del progetto e dell'approdo espositivo originari e attuali.

Tra l'altro la Sala delle Pale della Crusca (di fatto l'ambiente più fortemente auto-rappresentativo per l'Accademia), pur non essendo ufficialmente etichettata come "museo", ha di esso tutti i presupposti e le finalità: ne è prova l'esplicita denominazione di "Museo" attribuita alla stanza che nella terzultima sede dell'Accademia in via della Dogana a Firenze esibisce molti dei cimeli oggi nella Sala delle Pale a Castello; ancora nell'aprile del 1940, il presidente dell'Accademia Guido Mazzoni giudica adeguato "all'importante e curioso Museo" il primo piano del Palazzo di Piazza dei Giudici dove sta per trasferirsi l'Accademia (che alla fine si sistemerà al secondo piano dell'edificio) in una lettera inedita rivolta al ministro Bottai conservata presso l'Archivio storico della Crusca.

La collocazione espositiva dell'effigie, pur priva di apparato didattico-illustrativo, è comunque in grado di veicolare in misura consistente le stratificazioni allegoriche, i modelli letterari e figurativi di riferimento e la pianificazione celebrativa codificati nella tela. Baldinucci difatti legittima e illustra ufficialmente nel ritratto la propria carriera professionale, proponendosi come diretto e "perfezionato" erede di Vasari, la cui *auctoritas* è fondamentale per convalidare nel dibattito critico i rinnovati criteri di valutazione delle opere figurative del passato, dopo aver conseguito l'ultimo, prestigioso riconoscimento: l'ammissione in Crusca il 3 gennaio 1682; l'oggetto tuttavia non è destinato agli Accademici (come potrebbe far credere l'attuale ubicazione), ma alla propria abitazione.

Andiamo con ordine. L'esatta attribuzione del ritratto di Baldinucci "sedente in atto di scrivere le *Notizie*" è stata recuperata solo in anni relativamente recenti in primo luogo a causa della precedente difficile accessibilità della biografia di Pier Dandini di mano di Francesco Saverio e grazie alla sistematica ripresa d'interesse per la cultura figurativa e letteraria fiorentina secentesca. Francesco Saverio attesta l'autografia di Dandini già pochi anni dopo la realizzazione del quadro, che egli eredita e custodisce nella propria casa almeno fino a circa dieci anni prima della morte, avvenuta nel 1738: difatti, l'avvocato Baldinucci è menzionato come prestatore dell'opera nei cataloghi delle due Esposizioni d'Arte fiorentina allestite dall'Accademia del Disegno presso la chiesa della SS.ma Annunziata nel 1705 e nel 1729. In particolare il ritratto assume un ruolo predominante nella mostra del 1705, quando gli Accademici del Disegno collocano il quadro all'inizio del percorso espositivo in omaggio al Baldinucci stesso, scomparso da nove anni; la didascalia corrispondente nel catalogo specifica il soggetto dell'opera: "*Ritratto di Filippo Baldinucci Scrittore delle vite de' Professori del Disegno, effigiati anco l'Accademia del Disegno e della Crusca*".

Lo stimolo più pressante, per quanto rimasto senza seguito fino a ora, alla ricognizione di tutte le informazioni ancora disponibili sull'opera si manifesta al momento della stabilizzazione museografica di essa, in coincidenza con il suo recupero materiale e visuale nel Novecento. Nel 1977 Silvia Meloni segnala che il quadro era "posseduto dall'Accademia della Crusca" nel dicembre 1974, offrendo indirettamente un terminus per ricostruirne le vicende materiali. In una comunicazione verbale dell'ottobre 2007, la stessa studiosa ha confermato che il quadro, rinvenuto da Mina Gregori, era visibile già nella penultima sede della Crusca al secondo piano di Palazzo Castellani in Piazza dei Giudici. Ancora nel 1976 l'autore e il soggetto del dipinto appaiono

ignoti, a giudicare dalla Scheda redatta per la Soprintendenza da Francesca Petrucci mentre l'Accademia trasloca nella Villa di Castello: la difficoltà dell'identificazione è causata proprio dal mancato ricorso alla risolutiva biografia di Pier Dandini, rimasta manoscritta fino al 1975 (e riedita nel 1981), e credo anche all'assenza di un apparato illustrativo nei due contributi di Fabia Borroni Salvadori, che costituiscono fino al 1977 gli unici riferimenti bibliografici relativi al quadro, seppur aniconici e privi di nessi con la fonte biografica suddetta utile all'identificazione.

In mancanza di notizie sulla sorte della tela dopo la scomparsa di Francesco Saverio (che resta celibe e senza figli, né fino a ora è stato possibile reperire notizie sui beni eventualmente ereditati dagli altri due fratelli sopravvissuti) è possibile avanzare in merito soltanto supposizioni che tengano anche conto degli eventi noti e documentati occorsi alla parte più consistente del lascito di Filippo. Sarebbe infatti verosimile ipotizzare che il *Ritratto* sia stato donato da Francesco Saverio Baldinucci all'Accademia del Disegno dopo l'ultima esposizione, che aveva reso adeguata visibilità al quadro e al ritrattato. Se così fosse, l'opera potrebbe dunque essere stata "dimenticata" presso l'Accademia del Disegno magari fino ai primi anni Quaranta del Novecento al momento del trasferimento in Piazza dei Giudici e in qualche modo essere passata all'Accademia della Crusca (che all'Accademia del Disegno dà in deposito diversi arredi antichi in cambio di contributi al restauro) a partire dal 1974: intorno a quell'anno, a detta della Borroni Salvadori, il ritratto era collocato "nella sede dell'Accademia del Disegno, nello studio del Presidente". In mancanza di altre attestazioni l'affermazione della studiosa andrà verificata attraverso una ricerca nei fondi manoscritti e fotografici, ancora inesplorati in tal senso, relativi alla storia dell'Accademia del Disegno conservati presso l'Accademia stessa e presso l'Archivio di Stato di Firenze. Perfino gli anni più recenti paiono avvolti nell'incertezza: infatti nella fotografia della Sala delle Pale, divulgata dalla stessa Accademia a partire dal 2002, il *Ritratto* non compare esposto sulla parete dove chi parla (insieme a Francesco Sabatini e a buona parte del personale scientifico e tecnico della Crusca) lo ricorda almeno da quell'anno.

Proviamo ora a ricostruire l'itinerario collezionistico del quadro tra il 1729, quando è documentata l'ultima esposizione dell'opera, la morte di Francesco Saverio, ultimo proprietario noto, e infine l'approdo alla Crusca.

La preziosa collezione di disegni appartenuta a Filippo, oggi al Louvre, viene venduta da Francesco Saverio Baldinucci a Pandolfo Pandolfini entro il 1731, quando questi muore. A mia conoscenza, non esistono notizie di un'eventuale cessione del ritratto all'acquirente da parte di Francesco Saverio in quella occasione. In aggiunta, se Pandolfini avesse acquisito anche il *Ritratto*, esso sarebbe passato ai suoi eredi, pervenendo infine a Filippo Strozzi, vedovo di Anna Eleonora Pandolfini, morta prematuramente nel 1802 e ultima discendente del ramo dei Pandolfini che aveva acquisito i disegni di Baldinucci. Difatti nessuna notizia sull'eventuale appartenenza del *Ritratto* alla famiglia Strozzi emerge dagli inventari dei beni presenti nel palazzo dei Pandolfini-Strozzi di via San Gallo né dagli inventari e dalle altre carte relative alla vendita dei quattro album baldinucciani conclusa da Filippo Strozzi nel 1806 con Vivant Denon per il Musée Napoleon. Del resto, il quadro non avrebbe potuto soddisfare convenientemente il gusto dei compratori francesi per via della scarsa valuta-

zione della pittura fiorentina di questa epoca riscontrabile nella critica e nella pratica collezionistica tra la seconda metà del Settecento e l'inizio del Novecento: era più frequente l'apprezzamento per l'arte italiana anteriore a Raffaello. Anche se il Ritratto fosse passato dai Pandolfini agli Strozzi e da questi ultimi a un membro della Crusca, attratto magari dall'indubbio rilievo assunto dall'Accademia nel quadro, non è stato possibile verificare questa ipotesi per via documentaria perché la Crusca ha avuto sedi itineranti in momenti di non eccelsa fortuna, coabitando anche con altre istituzioni. A tale "irregolare" gestione corrispondono lacune documentarie e informazioni elusive nell'Archivio dell'Accademia che impediscono di indagare a fondo su diverse fasi dell'istituzione (in mancanza del *Diario accademico* dal 1663 al 1696) e addirittura fino agli ultimi trasferimenti novecenteschi a Palazzo Castellani, in coabitazione con il Museo di Storia della Scienza, e nell'attuale sede definitiva.

Se purtroppo le carenze documentarie posteriori alla morte di Francesco Saverio non consentono di risalire ai luoghi che hanno conservato l'opera e nello stesso tempo la hanno di fatto occultata fino agli anni Settanta del Novecento, si può almeno ricostruirne la fortuna visiva attraverso la messa in serie delle riproduzioni di essa semplificate e poi integrali, prevalentemente affidate all'incisione.

Poco dopo il suo compimento, il ritratto dipinto da Dandini rappresenta l'unico documento figurativo approvato dall'effigiato al quale fare ricorso per rappresentarne le sembianze in età matura. Al ritratto allude molto presto, pur se con un'ovvia sforbiciatura, il disegno che fungeva da antiporta (credibilmente per iniziativa di Francesco Saverio) del primo dei quattro volumi di disegni della collezione di Filippo, fino al momento dell'approdo di essi al Louvre. Baldinucci compare in un taglio visuale ridotto nella veste di conoscitore di grafica. Nel 1726, quando il quadro è ancora in casa Baldinucci, Pietro Rotari ne ricava le sembianze di Filippo per l'antiporta del terzo volume postumo delle *Notizie*, uscito nel 1728; il medesimo tipo visuale, ormai iconizzato e indipendente dalla matrice figurativa principale, è riproposto nel 1767 nell'antiporta di Ferdinando Gregori per l'edizione delle *Notizie* accresciuta da Mani. Le ultime due repliche a me note sono incise rispettivamente da Antonio Baratti, all'inizio del primo volume della ristampa torinese aggiornata delle *Notizie* del 1768, e da Giuseppe Benaglia, per l'antiporta del primo volume delle *Opere* baldinucciane uscito nel 1808: quest'ultima derivazione è in controparte, con un Baldinucci decisamente "ringiovanito" dall'appiattimento dell'immagine-stereotipo nella catena della riproduzione. Dopodiché, la circolazione a stampa del ritratto di Baldinucci, pur in questo duplicato indipendente, abbreviato e stereotipato, cade in un prolungato oblio visivo interrotto parzialmente soltanto nel 1974, come si è detto all'inizio, quando il modello originale viene ricordato per la prima volta in una pubblicazione scientifica moderna e ne viene recuperata l'esatta autografia grazie alla riesumazione del catalogo della mostra in cui è esposto. Risale infine al 1977 la prima fotoriproduzione integrale del Ritratto (in verità sacrificato da un bianco e nero di scarsa risoluzione e dall'impaginazione su due fogli) allegata alla rapida menzione della Meloni.

Il Ritratto è poi ricomparso, a scopo eminentemente illustrativo/evocativo, come corredo di lavori scientifici collegati direttamente a Baldinucci: nella maggior parte dei casi, l'immagine è ovviamente "rimodellata" sulla forma del libro al quale

introduce, assumendo di nuovo la funzione di antiporta che aveva nelle prime riproduzioni calcografiche.

Per tracciare adeguatamente la storia e il significato del quadro, è opportuno fare riferimento alla descrizione di esso offerta da Francesco Saverio Baldinucci nella biografia di Pier Dandini. Secondo Francesco Saverio, la tela è il *pendant* del perduto *Ritratto dei cinque fratelli Baldinucci sullo sfondo della villa di Botinaccio*, raffigurante Giovanni Filippo, Ignazio, Francesco Saverio, Isidoro e Antonio al ritorno dalla caccia nella campagna di San Casciano in Val di Pesa. La scelta di riprodurre i soli figli dell'amico rappresenta tuttavia per Dandini un ripiego, poiché Filippo è restio a lasciarsi ritrarre; questi è però parte attiva nella concezione del non banale ritratto di famiglia, finalizzato prevalentemente a mostrare al meglio la versatilità di Dandini: le fonti insistono difatti sull'autonoma capacità del pittore di innovare con dettagli inconsueti, ideati grazie a letture solide e approfondite, le composizioni allegoriche commissionategli, senza ricorrere alla consulenza dei letterati. Il notevole e prolungato consenso riscosso dal ritratto consente a Dandini, coadiuvato da amici molto vicini anche a Baldinucci ma non identificabili, di convincere finalmente quest'ultimo a posare per una nuova opera delle stesse, notevoli dimensioni da affiancare alla precedente:

“Non andò molto poi che avendo contratta il nostro Pietro stretta amicizia con Filippo Baldinucci, nostro padre, desiderò assai di farne il ritratto, ma non avendo mai esso voluto acconsentire, s'offerse di fargli i ritratti de' figliuoli di lui; di che contentandosi, e preso il pensiero dal med(esimo), espresse in un gran quadro un bellissimo paese colla veduta in lontananza della sua villa di Botinaccio e fingendo che d(ett) i figliuoli, tornati da caccia, si fossero tutti insieme radunati intorno ad un macigno, non tanto per prender qualche riposo, ma eziandio per comunicarsi scambievolm(en)te la loro preda, fecevi al naturale i d(etti) fratelli appoggiati in varie positure, e con diversi e succinti abiti vestiti, e con varie armi da caccia alla mano; e mentre pare che fra loro la discorrono, cava ogni uno dalla sua carniera quantità di varij uccelli predati, e negligentem(en)te buttati sopra d(ett)o masso alla presenza di tutti. E perché il terzo di essi fratelli, cioè Francesco Saverio, che mai si diletto di vedere né praticare la caccia, vedesi questi giunto al riscontro degl'altri, con un servitore vestito da guattero di cucina, che porgendogli un gran paniere pieno di diversi commestibili, il tutto ivi presentato agl'altri fratelli posandolo su d(ett)o masso.

Il primo di essi e il secondo, posti nella parte superiore, tengono con diversa attitudine l'archibuso, il quarto tiene la balestra in braccio, stando appoggiato alle ginocchia di lui, un bellissimo e gran cane di pelo ricciuto e di color castagno e bianco, tanto bravam(en)te dipinto al naturale e tanto bene, che arreca meraviglia. Siede poi a piè di d(ett)o masso, il quinto figliuolo, che è quello che dell'anno 1717 morì religioso in concetto di gran santità nella Compagnia di Gesù, il quale tenendo una gabbia con la civetta in una mano, coll'altra le porge un uccelletto pelato per ristorarla. A piedi di questo vi è un grosso gufo, uccello di rapina, ritratto anch'esso al naturale, e tanto bene, che sembra veram(en)te vero e di rilievo. È stato veduto questo quadro e ammirato in tal forma da Giordano, da Baciccio, dal Morandi, dal Volterrano e da molti eccellenti pittori, che tutti, oltre all'averlo concordem(en)te lodato, a prima vista

l'anno creduto d'un qualche altro famoso pittore lombardo, dicendo inoltre essere un quadro in cui vedesi espresso perfettam(en)te quanto può farsi col pennello in ogni genere di cose; che in verità non altro fu il pensiero del Baldinucci che l'ordinò, che di far vedere in esso quanto fosse universale il pittore che lo dipinse. Questo quadro dopo alcuni anni diede motivo, col pretesto di accompagnarlo, ad alcuni amici molto affezionati allo stesso Filippo, di persuaderlo a lasciarsi ritrarre. Il che, finalmente acconsentendo, fu eseguito dal nostro Dandini con figurare in altra simile tela Filippo sedente in atto di scrivere le sue *Notizie*, assistito da due femmine rappresentanti l'una l'Accademia della Crusca che gl'addita il suo Vocabolario, e l'altra l'Accademia del Disegno che gli mostra, con alcuni naturali di diverse tinte che tiene in mano, la materia del suo scrivere; poco lungi da queste vi si vede un grazioso gruppo di tre femminette figurate per le tre bell'arti della Pittura, Scultura e Architettura e in piè di esse i simboli delle med(esim)e in una dipinta battaglia, in più tronchi di statue, e in più frammenti d'architettura, i quali servono d'un vago finim(en)to e d'un bell'ornamento di tutta l'opera”.

Nella calibrata ecfraasi del dittico familiare, Francesco Saverio affida ad alcuni tra i maggiori rappresentanti della pittura barocca contemporanea l'apprezzamento topico convalidante lo statuto anticonvenzionale del ritratto multiplo realizzato per primo che, per esplicita volontà del committente, travalica i generi “bassi” del ritratto, della pittura di paesaggio e di nature morte e vive, fondendoli tutti con una presa di posizione critica coerente con quanto emerge nella parallela elaborazione storiografica e precettistica. La vasariana “universalità” del pittore può dunque essere adeguatamente conseguita attraverso la pratica di tutta quella produzione figurativa svalutata da almeno un secolo dalla trattatistica. La necessità di concentrarsi sulla figura umana in azione è pretestuale all'inserzione, non completamente ovvia, di cibi, armi, animali,

“varie armi da caccia [...], varij uccelli predati [...], un gran paniere pieno di diversi commestibili (puntualmente enumerati nel rigo espunto nel manoscritto: «salumi, uova e altra sorte di freddi accompagnati da pane e vino»), [...], l'archibuso [...], la balestra [...], un bellissimo e gran cane di pelo ricciuto e di color castagno e bianco, tanto bravam(en)te dipinto al naturale e tanto bene, che arreca meraviglia [...], una gabbia con la civetta [...], un uccelletto pelato per ristorarla [...], un grosso gufo, uccello di rapina, ritratto anch'esso al naturale, e tanto bene, che sembra veram(en)te vero e di rilievo”,

rappresentati con totale aderenza mimetica al dato reale; i precedenti figurativi sono identificabili nel ripensamento della trafila Passarotti-Campi-Carracci-Empoli e nelle ostensioni di “cucine”, carni, pesci, scene di mercato e di caccia accostanti animali vivi e abbattuti filtrate dagli esempi tedeschi e fiamminghi molto apprezzate dal collezionismo fiorentino. La consapevole eredità lombardo-emiliana nella maniera di Dandini, da intendersi sia con riferimento al dato di stile che alla pratica nel genere peculiare, è sottolineata per via aneddotica da Francesco Saverio attraverso l'equivoco attributivo del quale sono vittime i colleghi di Dandini, toscani e no: la sovrapposibilità mimetica delle maniere è tarata significativamente sull'alterità geografica.

La successiva allegoria che completa la biografia familiare sarebbe, secondo il

figlio, esclusivamente legata alla domestichezza di Baldinucci con Dandini e con i comuni amici che premono per la realizzazione di un adeguato compagno di destinazione e fruizione fondamentalmente domestica. Se l'inizio della realizzazione del ritratto fosse collocabile verosimilmente almeno al 1691-1693, quando Francesco Saverio è praticamente trentenne (essendo nato nel 1662), le sue affermazioni potrebbero ritenersi veritiere, pur se generiche. Il silenzio del figlio sull'intento apologetico determinante nel ritratto del genitore non stupisce, data la destinazione privata dell'opera e anche perché lo stesso scrivente, coinvolto in prima persona nella trasposizione figurativa della realtà autobiografica elaborata accanto all'espressione della soggettività familiare, ha probabilmente rispettato l'abitudine all'understatement del padre.

Filippo ritiene probabilmente opportuno commissionare un proprio ritratto, per giunta autocelebrativo, soltanto dopo aver consolidato completamente la propria posizione professionale e sociale anche grazie all'ingresso nella Crusca: così egli, abbigliato sobriamente e circondato dalle prosopopee delle onorificenze meritate grazie alla polifonica attività professionale, consegna la propria fama alla storia degli artefici che sta completando con la convalida delle due maggiori istituzioni accademiche contemporanee nei settori linguistico e storico-artistico. Nella minuziosa elaborazione illustrativa, in cui si allude attraverso espedienti compendiali mnemotecnici agli accessori della conoscenza enciclopedica e delle tre arti che accomunano Antichi e Moderni, a Baldinucci non sfugge la possibilità di ribadire la posizione sostenuta nel dibattito regionalistico sulla preminenza dell'arte fiorentina: egli rivendica infatti la centralità di Firenze dal Medioevo all'età contemporanea, non solo attraverso l'allusione topica al precursore Giotto e all'ancora più chiarificatrice veduta di Firenze posta sullo sfondo della raffigurazione dell'Albero delle maniere, ma anche attraverso la scelta non proprio ordinaria (per un committente e collezionista fiorentino che è anche storico e critico) di far rappresentare a Dandini una scena di genere, in asse non casuale con l'Albero, come *exemplum* di pittura contemporanea (pure questa riconducibile all'ambito fiorentino come vedremo). Vale la pena di sottolineare che l'immagine dell'albero della genealogia artistica universale è l'unica riproduzione parziale nota del perduto schema su carta di grandi dimensioni, cominciato da Baldinucci almeno dalla prima metà degli anni Settanta, responsabile dell'impianto delle Notizie. L'eccellenza di Firenze in campo umanistico è inoltre riaffermata per mezzo dell'assoluta preminenza conferita all'istituzione accademica che aveva codificato il primato del volgare fiorentino e contribuito alla sua diffusione proprio grazie al Vocabolario e che ora legittima anche l'affidabilità linguistica della prima storia delle arti figurative di aspirazione europea.

L'adeguata decifrazione delle tematiche complesse orchestrate da Baldinucci ed eseguite da Dandini, che sarebbe stato più convenzionale affidare a un'antiporta di apertura delle Notizie, era sicuramente agevole per gli originari destinatari privilegiati dell'opera, frequentatori della dimora di Baldinucci e dunque certamente smaliziati, oltre che dalla consuetudine intellettuale con il padrone di casa, anche da inevitabili letture vasariane. La composizione ribadisce infatti il legame di continuità di intenti instaurato da Baldinucci tra le *Vite* di Vasari e le *Notizie*: gli elementi principali dell'allegoria sono riconducibili direttamente all'armamentario figurativo di cui si è

servito Vasari nella decorazione di alcuni ambienti complessi e nelle *Vite* per illustrare il rapporto tra l'artista, le opere d'arte e la Storia. Farebbe a prima vista eccezione, nella fedeltà alla semantica simbolica vasariana, l'introduzione delle personificazioni delle Accademie della Crusca e del Disegno, ma a ben vedere si tratta di uno spigliato ammodernamento di allegorie consuete nelle immagini metaforiche vasariane di riferimento qui incastrate sul paradigma di Ercole al bivio tra il Vizio e la Virtù, rinnovata rispetto alla divulgazione figurativa più recente di Annibale Carracci, secondo una consuetudine riscontrabile spesso nelle variazioni sul tema, spesso ricondotte alla topica professionale, tra Sei e Settecento in Europa (Figura 2).



Figura 2: Gérard de Laresse, *Ercole tra il Vizio e la Virtù*, Paris, Musée du Louvre, 1685 ca.

Baldinucci appare in primo piano in mezzo alle due figure lievemente sbilanciate per accentuare la tensione dialettica tra gli ambiti disciplinari che rappresentano e alludere al peso differente ma complementare assunto dalle istituzioni che segnatamente personificano in relazione alla sua fatica storiografica. La necessità di riunire in uno spazio senza soluzione di continuità due episodi distinti, ma complementari e inscindibili, obbliga il pittore a ordinare gli elementi in una tripartizione legata dalla comune collocazione sul basamento.

Le tre figure principali sono ritmicamente organizzate secondo uno schema triangolare; a esse fanno da contrappunto le tre a sinistra, che comunicano animatamente intorno all'Albero genealogico delle maniere e che sono decifrabili con certezza per mezzo dell'ecfrasi di Francesco Saverio e della *vanitas* in primo piano ai loro

pedi: sotto le tre Arti del disegno, riconoscibili dagli attributi normativi, sono difatti ravvisabili un frammento architettonico, tele arrotolate, tre anticaglie e una battaglia dipinta su tela.

I primi due elementi sotto l'Architettura sono purtroppo oggi piuttosto deteriorati, mentre la testa rovesciata a terra, la coscia virile e il torso femminile (tutti e tre dalla vaga aria ellenistica) evocano in prima istanza la pratica di studiare le forme classiche servendosi anche di calchi in gesso di singole membra di sculture celebri antiche (e moderne), accessibili nelle Accademie e negli studi degli artisti.

L'Accademia della Crusca è personificata da una figura femminile, di indubbia centralità nella composizione, che indica a Baldinucci nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* i termini più appropriati per la stesura delle *Notizie*. Ai piedi dello scrittore sono ammassati quattro libri, tanto noti da non richiedere la specificazione del nome dell'autore sul dorso, a cui è appoggiata l'impresa della Crusca, solidamente tridimensionale; nella pila sono distinguibili il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, uscito dopo il 20 luglio 1681, insieme a uno dei volumi delle *Notizie*, probabilmente il primo, che vede la luce entro il giugno del 1681, identificabile nel libro al centro; sotto alla biografia di Bernini, pubblicata nell'aprile del 1682, si scorge un altro tomo del quale non è specificato il titolo (non si può stabilire se si tratti del secondo volume delle *Notizie* o del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, come spiegherò più avanti).

Alla personificazione dell'Accademia della Crusca è affiancata quella dell'Accademia del Disegno, distinguibile, se non bastasse l'ecfrasi del giovane Baldinucci, per mezzo del compasso nella mano destra, della ghirlanda d'alloro sul capo e dei disegni indicati dalla mano sinistra (evidentemente allusivi ai meriti di collezionista e conoscitore di grafica che hanno consentito l'ingresso di Filippo tra i Professori). A sinistra, la Pittura (posta non casualmente al centro del gruppo secondo l'ormai logoro canone del "paragone") indica alla Scultura il medaglione al centro dell'albero all'interno del quale è iscritto il nome di Giotto, mentre l'Architettura poco più in alto attira l'attenzione sopra un altro nome, illeggibile nella fotografia e non verificabile fino a quando non sarà possibile vedere l'opera a distanza ravvicinata. Non sarebbe sorprendente se la parte superiore dell'edificio che si scorge sopra l'Accademia del Disegno, insieme alla forma circolare dei gradini sopra i quali poggiano i due gruppi, evocasse quel simbolico Tempio della Pittura o delle Arti tanto ricorrente nei trattati teorici ed effettivamente richiamato dalla pianta centrale delle prime tre sedi fiorentine dell'Accademia del Disegno. Ad ogni modo, il dettaglio dell'edificio non è sicuramente un elemento decorativo, poiché trova riscontro nelle emblematiche raffigurazioni contemporanee di Ercole al bivio che sta per accostarsi al tempio della Virtù.

Per dare rilievo all'attività storiografica di Baldinucci, Dandini restituisce al ritratto d'autore una funzione memoriale e di riconoscimento di classe, organizzandone lo schema compositivo e l'ambientazione paesaggistica sulla traccia della peculiare tradizione fiorentina del ritratto celebrativo di personaggi storici.

L'opzione di spostare in uno scenario naturale alberato lo schema più frequente del ritratto in cui l'autore è rappresentato con la propria opera principale in un ambiente chiuso appare significativa: essa consente di rispettare sia le contingenti ne-

cessità di simmetria con il ritratto dei fratelli Baldinucci che i riferimenti al tema di Ercole al bivio, alludendo inoltre al motivo topico della Fama, garantita dalla Storia, che rende immortali gli artisti e le loro opere.

Il tema fondante delle *Vite* di Vasari era stato da questi divulgato, oltre che nelle enunciazioni di “poetica” esplicate nelle stesse *Vite*, nella variante della xilografia inserita alla fine della prima edizione e modificata sia nel frontespizio che nell’ultimo foglio (Figura 3) dell’edizione del 1568.



Figura 3: Giorgio Vasari, *La Fama, le Arti e gli artisti*, xilografia per l’ultima pagina de *Le Vite* [...], Firenze, Giunti, 1568.

Baldinucci si appropria del tema della fama artistica dal quale è inscindibile l’idea dell’azione eternatrice della parola scritta che, facendosi Storia, può sottrarre l’Arte all’oblio causato dal Tempo e dalla Morte. Non è purtroppo possibile quantificare il probabile debito che Dandini e Baldinucci hanno contratto con la dispersa rappresentazione della *Storia ch’insegna o detta al Vasari le Vite de’ Pittori*, dipinta da Livio Mehus per il cardinal Leopoldo e presente alla seconda Esposizione d’Arte fiorentina nel 1681, nella cui organizzazione Baldinucci potrebbe verosimilmente essere stato coinvolto, secondo un’ipotesi di Fabia

Borroni Salvadori, per via dell’autorità conseguita in primo luogo attraverso il lavoro svolto per il defunto mecenate. L’allegoria di Mehus è comunque ben nota a Baldinucci dato che egli nelle *Notizie* ne riferisce l’iconografia e la particolare funzione strumentale all’interno della collezione di dipinti del cardinale: “Per la gloriosa memoria del serenissimo cardinal Leopoldo di Toscana [Mehus] dipinse un quadro, che doveva servire per coprire una tavola, fatta con bello spartimento, dove devono esser notate tutte le pitture della sua real galleria”.

Il vero e proprio libro della Storia nel ritratto di Baldinucci è evocato dal manoscritto (che tale sia, e non un libro a stampa, indica l’uso della penna e conferma l’ecfrasi di Francesco Saverio) che Baldinucci tiene in grembo, continuando a stendere

l'opera non completamente terminata. In aggiunta, la scena di battaglia, il cui angolo superiore è ripiegato su sé stesso in maniera tale che si possa distinguere la trama della tela su cui è dipinta, richiama un altro tema vasariano: la precarietà del ricordo dei fatti storici se la memoria di essi è affidata alle opere figurative. L'ostensione decisa del supporto materiale della battaglia rientra inoltre nel repertorio abituale di quelle dichiarazioni dissimulatorie di merito e superiorità praticate dagli artisti che, servendosi del codificato rapporto di scambievolezza tra pittura e poesia, silenzio e parola, le esplicitano all'occorrenza anche in versi.

La pratica delle tre arti trasmette sia la fama altrui che quella degli stessi artisti: l'Arte è infatti equiparabile alle armi, alle lettere e alle scienze, attività tradizionali attraverso le quali è possibile guadagnare la fama eterna. Le occupazioni sopraindicate sono sempre accomunate dalla Virtù (ed ecco tornare la topica di Ercole al bivio nelle sue possibili variazioni) che si manifesta nella loro scelta e nel loro esercizio, come suggerito nel nostro quadro dalla posizione assunta da Baldinucci: egli è riconoscibile ora davvero quale personificazione della Storia che, attraverso la scrittura, rende fama eterna alle opere e ai nomi degli artisti (in particolare toscani) vivi e morti; la posizione privilegiata di Baldinucci in seno a entrambe le Accademie, che sintetizzano le attività virtuose immortalate nelle *Notizie*, rafforza il primato di queste ultime nella storia dell'arte europea sia per l'ambizione alla completezza delle informazioni che per gli usi linguistici.

L'inserito paesistico con l'apertura del cielo e le quinte alle due estremità della scena (un albero e la porzione superiore dell'edificio) sono anche sigle tipiche nelle opere di Dandini dell'ultimo ventennio del secolo; la resa pittorica complessivamente sommaria del ritratto, dovuta anche all'organizzazione angusta e monotona dello spazio, ha indotto a dubitare della diretta autografia dandiniana.

In realtà il livello qualitativo è molto oscillante all'interno del *corpus* noto di Dandini e condiziona già i giudizi critici sette e ottocenteschi, secondo i quali l'imbarazzante discrasia stilistica e qualitativa tra opere coeve dell'artista si spiega con l'eccesso di commissioni accettate: il pittore disponeva dunque, secondo un uso passato da tempo in *cliché* di "pennelli da tutti i prezzi".

Una più precisa datazione del *Ritratto*, fino a ora collocato sulla base esclusivamente di elementi stilistici tra le opere realizzate dal pittore "tra la fine degli anni Ottanta del Seicento e l'inizio del secolo successivo", può venire sia dal raffronto con la coeva produzione di Dandini che dai dati emergenti dall'analisi di alcuni elementi iconografici del dipinto e dalla biografia di Baldinucci in relazione ai suoi rapporti documentati con l'Accademia della Crusca; le relazioni di Baldinucci con l'Accademia del Disegno sono infatti più antiche (egli viene ammesso tra i "Professori" il 13 dicembre 1648) e si intrecciano a quelle instaurate con la Crusca poco prima dell'ammissione all'interno di essa.

Sono da considerarsi elementi *post quem* per la datazione: la stampa della terza edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, l'elezione di Baldinucci ad Accademico e le date di realizzazione di alcune opere di genere da parte di Dandini in Toscana; la morte di Baldinucci è, ovviamente, il sicuro *terminus ante quem* per la chiusura definitiva del ritratto, che si potrebbe dunque collocare dopo il 1691, precisamente tra la metà del 1693 e, al più tardi, la fine del 1696.

Se si assegna alla tela rappresentata in basso a sinistra non solo l'immediata funzione di attributo "esplicativo" della Pittura sotto la quale è posta, è possibile qualificare alcuni elementi iconografici riconoscibili nella *Battaglia* (scena per altri versi piuttosto banale a queste date in Toscana) come citazioni meta-pittoriche della produzione di genere di Dandini. La *Battaglia* potrebbe alludere in tal caso ad alcune opere di carattere pubblico e/o di grande formato realizzate da Dandini proprio tra gli anni Ottanta e Novanta: in particolare, le quinte rappresentate dall'albero che si scorge in alto a destra e dalla fortificazione terminante in un mastio sormontato da uno stendardo paiono alludere alla sezione centrale dell'affresco (Figura 4) nel quale Dandini ha rappresentato la *Presa di Gerusalemme da parte dei Cavalieri di Santo Stefano durante la prima Crociata il 15 luglio 1099* nella Sala delle Baleari del Palazzo Gambacorti a Pisa (attuale sede del Comune) a partire dall'aprile 1693.

L'inserzione di una *Presa di Gerusalemme* in asse con la veduta di Firenze visibile nella parte inferiore dell'Albero delle maniere, sorretto dall'Architettura, oltre a qualificarsi come una palese autocitazione, assumerebbe anche l'ormai acquisita funzione celebrativo-nostalgica delle imprese contro gli infedeli in un passato lontano, elaborata in Toscana da parte medicea nel folto corredo epico-celebrativo finalizzato alla regolarizzazione dinastica e sollecitata dai recenti eventi della vittoria di Vienna del 1683 (rappresentata dallo stesso Dandini almeno tre volte in tele non rintracciate) che pone fine alle guerre austro-turche. Ad ogni modo, il *terminus post quem* costituito dalla citazione dell'affresco pisano non cambia anche se si propende per un più generico *mélange* delle numerose scene simili realizzate dal pittore tra gli anni Ottanta e Novanta con un impianto iconografico piuttosto fedele a quello dell'affresco di Pisa e a quello citato nel *Ritratto*.



Figura 4: Pier Dandini, *Presa di Gerusalemme da parte dei Cavalieri di Santo Stefano durante la prima Crociata il 15 luglio 1099*, Pisa, Palazzo Gambacorti, Sala delle Baleari (part.)

Secondo Francesco Saverio Baldinucci, il *Ritratto* precede la perduta *Allegoria della Toscana e delle Arti* realizzata da Dandini per Cosimo III nella Sala degli Autoritratti dei pittori agli Uffizi. Si è pensato che l'affresco potesse essere concluso entro il 1691, anno di morte di Livio Mehus, che avrebbe molto apprezzato l'opera quasi terminata :

“La fama che si sparse per la città di pitture, sì pubbliche che private, fu causa che, dovendosi dipignere il nobile sfondo della famosa stanza de' ritratti dei pittori della celeste galleria, volle la Reale Altezza di Cosimo Terzo, che Piero lo dipignesse di tutta sua invenzione; onde fecevi a buon fresco il trionfo della Toscana coronata dalla virtù con molte arti e scienze appresso che la corteggiano come loro regina e madre; opera veramente sì bella in tutte le sue parti, che al parere dei più eccellenti professori e dilettranti, sì forestieri che nazionali, che del continuo vi concorrono per vederla viene giudicata tale, che appena la migliore da alcuno altro grande professore non sia stata mai fatta né possa farsi in avvenire in quel genere. Fra quelli che tale la giudicarono, uno fu il famoso pittore Livio Mehus il quale, essendo a caso entrato in d(ett)a stanza, senza sapere che vi dipignesse il Dandini, alzando gl'occhi vedde, da un traforo del Castello parte della pittura, e, ivi fermatosi a considerarla, domandò chi fosse quel gran pittore, che sopra dipigneva; e dettogli che era il Dandini si rallegrò con esso, con dire ad alta voce: «O che bella pittura, o che gran pittore»”.

Tuttavia l'aneddoto che coinvolge Dandini e Mehus non sfugge alla topica ben nota secondo la quale l'artista affermato convalida con la sua lode, a seguito di un'agnizione casuale, una delle realizzazioni più prestigiose di un più giovane collega; unito al tema (qui proporzionato alla gerarchia dei generi) dell'irripetibilità dell'opera d'arte, non costringe a valutare dunque le parole del biografo alla stregua di un preciso dato storico; data l'assenza di elementi concreti che provino il contrario, l'*Allegoria* medicea perduta potrebbe essere posticipata di qualche anno dopo la morte di Mehus e l'aneddoto baldinucciano non impedirebbe di considerare la battaglia raffigurata da Dandini nel *Ritratto* un'allusione concreta all'affresco pisano cominciato solo nel 1693.

Se nel *Ritratto* compare anche l'edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (presenza dal valore eminentemente allusivo/simbolico) bisognerebbe propendere per la terza edizione, uscita a Firenze nel 1691 (ma stampata, come da convenzione negli usi tipografici del tempo, frammentariamente e senza seguire l'ordine alfabetico delle voci, a partire almeno dalla metà di maggio del 1683), redatta anche con la decisiva collaborazione del cardinal Leopoldo, che aveva raccolto i termini tecnici delle arti e dei mestieri. Se si propende per una datazione del ritratto tra la metà del 1693 e la fine del 1696, non sarebbe a rigore possibile ipotizzare che in esso sia rappresentata la quarta edizione del *Vocabolario*, pubblicata dopo la morte di Baldinucci e Dandini, pur se pianificata ufficialmente dagli Accademici a partire dall'inizio del 1697. L'assenza di rilegatura del *Vocabolario* sul quale l'Accademia della Crusca guida il lavoro di Baldinucci potrebbe perfino evocare l'auspicio di quest'ultimo di vedere incluse le *Notizie* nello spoglio per la quarta edizione, nella quale alla fine tuttavia si darà conto solo delle definizioni dei tecnicismi del *Vocabolario toscano*.

In tal caso, Dandini avrebbe ricevuto l'incarico di rappresentare tutti gli scritti dell'amico approvati dalla Crusca (il primo volume delle *Notizie*, il *Vocabolario toscano* e la *Vita* di Bernini), uniti ai due tomi delle *Notizie* usciti dopo l'ingresso in Accademia e raffigurati compendiariamente in un unico volume; il libro privo di titolo potrebbe così accennare sia al *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (la storia dell'incisione pubblicata nel 1686) che, magari altrettanto sensatamente, alla *Lezione* riguardante temi storico-artistici tenuta in Crusca da Filippo nel 1692 e subito pubblicata. Nel manoscritto aperto sopra le ginocchia, Baldinucci starebbe dunque terminando di scrivere i decennali usciti postumi dal 1702.

La ricostruzione delle vicende del ritratto ha evidenziato una volta di più che l'opera storiografica e precettistica di Baldinucci attende una considerazione non ancora convenientemente elargita, "tanto più che [...] è fra i testi di lingua «toscana» anche se i letterati non lo rileggono e i linguisti non lo «spogliano»", come lamentava Longhi nel 1960. Oggi le cose stanno diversamente almeno nel settore specifico della lessicografia: sia il *Vocabolario* che le *Notizie* entrano infatti nell'*Indice degli autori citati* allegato al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Battaglia e Bàrberi Squarotti a partire dal vol. VIII uscito nel 1972, mentre il *Vocabolario toscano* è presente nel *Supplemento bibliografico* del 1991 al *Lessico etimologico italiano [LEI]* (manca invece nella precedente edizione dello stesso *Supplemento bibliografico* datata 1979). Ad ogni modo, se per Pier Dandini l'inesistenza di un'anamnesi definitiva e tradizionale che dia conto di biografia, catalogo delle opere, fortuna critica, documenti, è ancora parzialmente giustificata dall'inaccessibilità di un *corpus* il cui recupero sia completo e di autografia certa, le iniziative riguardanti la gestazione manoscritta ed editoriale delle *Notizie* e i tempi e i modi del loro reale impatto nel contesto della storiografia artistica sei-settecentesca appaiono ormai ineludibili.

L'intera produzione di Baldinucci, e le *Notizie* in particolare, necessiterebbe per prima cosa di un'adeguata edizione critica, in grado di stabilire in modo soddisfacente la successione cronologica del processo redazionale e le stratificazioni interne ai testi.

Anche la recente pubblicazione postuma dell'indice che Philip Pouncey aveva redatto come privato strumento di orientamento tematico, onomastico e toponomastico all'interno delle *Notizie*, ribadisce implicitamente la ricchezza multiforme di esse, insieme alla necessità di accedere a un unico testo definitivo di riferimento (la medesima esigenza si avverte del resto per molta parte della letteratura artistica). Si eviterebbe una volta per tutte l'inevitabile (ma destabilizzante) libertà con la quale ogni studioso è costretto a citare dalle diverse ristampe ed edizioni aggiornate o dalle trascrizioni complessive o parziali, anche in funzione della reperibilità occasionale di ognuna di esse.

## Bibliografia

### Fonti manoscritte

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Tordi, mss. 405, 443, 485, 487, 488, 489

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 565 Francesco Saverio Baldinucci, *Vite de' Pittori*, II, cc. 83r-91v:

Firenze, Archivio Storico dell'Accademia della Crusca, Fascetta 959, Fascicolo I

### Fonti a stampa

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, ristampa anastatica dell'edizione Firenze 1845-1847 con nuove annotazioni e supplementi per cura di Ferdinando Ranalli, a cura di Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1974-1975 (è in corso la digitalizzazione del testo nella banca dati della *Fondazione Memofonte. Studio per l'Elaborazione Informatica delle Fonti Storico Artistiche*, per la cura della stessa Paola Barocchi, in [http://www.memofonte.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=19&Itemid=337](http://www.memofonte.it/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=337))

Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, ristampa anastatica dell'edizione Firenze 1681, con nota critica di Severina Parodi, Firenze, S.P.E.S., 1975 (consultabile anche nell'edizione elettronica coordinata scientificamente da Paola Barocchi e Giovanni Nencioni presso la Scuola Normale Superiore di Pisa in <http://baldinucci.biblio.cribecu.sns.it/baldinucci/html/>)

*Vita di Gian Lorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci, con l'inedita vita del Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio*, studio e note di Sergio Samek Ludovici, Milano, Edizioni del Milione, 1948

Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice Palatino 565; trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di Anna Matteoli, Roma, De Luca, 1975

*Zibaldone baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Bernardo De Dominicis, Giovanni Camillo Sagrestani e altri*, Nota critica e indici a cura di Bruno Santi, Firenze, S.P.E.S., 1981

### Studi

Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (1930), mit einem Nachwort zur Neuauflage von Dieter Wuttke, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997

Fabia Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII, 1974, n. 1, p. 1-166

Fabia Borroni Salvadori, *L'esposizione del 1705 a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIX, 1975, n. 3, p. 393-402

Silvia Meloni Trkulja, *I due primi cataloghi di mostre fiorentine*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto, Milano, Electa, 1977, II, pp. 571-578; II, pp. 579-585

*Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di Laura Corti, Margaret Daly Davis, Charles Davis, Julian Kliemann, Firenze, Edam, 1981

Evelina Borea, s. v. *Dandini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XXXII, 1986, pp. 425-429

Sandro Bellesi, *Una Vita inedita di Pier Dandini*, «Rivista d'Arte», s. IV, VII, anno XLIII, 1991, pp. 89-188

Anna Matteoli, s. v. *Dandini, Pietro*, in *Allgemeines Künstlerlexicon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXIV, München-Leipzig, Saur, 2000, pp. 87-89

Floriana Conte, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, «Studi secenteschi», L, 2009, pp. 171-207

## L'onestà delle parole

Nel 1978 Primo Levi scrive il testo che dovrebbe accogliere il visitatore del Memoriale che sarà allestito per iniziativa dell'Associazione nazionale ex deportati al blocco 21 di Auschwitz. Nel testo l'autore condensa, con un mirabile equilibrio di contenuti e di parole, le origini, la storia e il senso dei campi di sterminio. Non vi appare mai la parola razziale, né si nasconde l'autorialità. "Noi, figli cristiani ed ebrei (ma non amiamo queste distinzioni...)", scrive Levi. Sappiamo che in una prima stesura le leggi antiebraiche del 1938 erano denominate "le leggi razziali di Mussolini"; una definizione che non ritroviamo nell'edizione finale. Riferendosi alle origini delle tirannidi fasciste (non usa mai la parola nazismo) l'autore parla di "soffocazione del movimento operaio" e di "sabotaggio della democrazia", con termini di rara aderenza storiografica in prove del genere. Non repressione o distruzione ma "soffocazione", appunto; sottrazione dell'ossigeno necessario a vivere proprio come si fece nel 1921 con le violenze che impedivano riunioni, movimento, confronto di idee. Con "sabotaggio" si dà conto dell'essenza e della fragilità della democrazia che può essere con una certa facilità intralciata, ostacolata. Con queste due parole Levi sembra voler richiamare l'attenzione sul pericolo che corre sempre la democrazia se non è corroborata ogni giorno dalla pratica e difesa da chi vorrebbe, appunto, soffocarla o sabotarla.

"Sono gli scomparsi che vengono chiamati dal testo e prendono voce nel memoriale con le loro storie diverse e molteplici", scrive Elisabetta Ruffini che della vicenda del Memoriale ha fatto una puntualissima ricostruzione critica. "E se i primi ad essere evocati sono i partigiani e i combattenti politici, tale evocazione non copre la specificità della deportazione ad Auschwitz, che è chiaramente scandita dal paragrafo che comincia con «La maggior parte fra noi erano ebrei, né dimentica

**Claudio Rosati**

i soldati fatti prigionieri». Se una certa indulgenza nei confronti del comportamento degli italiani emerge tra le righe, d'altra parte l'invito a leggere la deportazione nel quadro storico dell'antifascismo e della Resistenza non intende fare di tutti i morti dei resistenti, riducendo la storia della deportazione alla deportazione politica».

Il 13 novembre del 1978 il testo di Levi viene discusso e approvato nella sede dell'Aned di Torino ed entra così nei materiali di progettazione dell'opera da parte dello studio di architettura BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers) che si avvale anche di un precedente lavoro del regista Nelo Risi. L'Aned tiene, intanto, i rapporti con il Ministero dell'Arte e della Cultura della Polonia e ottiene il patrocinio delle più alte autorità dello Stato italiano. Luigi Nono concede che nel Memoriale sia diffuso il suo nastro "Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz", un'opera del 1965 con voci elettronicamente modificate e coro di bambini.

La struttura verrà realizzata in Italia e allestita poi sul posto con operai italiani della ditta Quadri che la completano nell'ottobre del 1979.

Rispetto all'idea iniziale il progetto ha conosciuto molte modifiche e alcune riguardano proprio il testo di Levi. Le scritte saranno "provvisoriamente" "ridotte all'essenziale"; non vi sarà alcuna citazione e del testo verrà riportata solo l'ultima frase. Lo scritto, non utilizzato ad Auschwitz, verrà stampato, insieme ad altri testi, con il titolo "Al visitatore" in una brochure curata graficamente da Lica Steiner. In questa pubblicazione Gianfranco Maris spiega il significato di un segno italiano nel campo polacco, Lodovico Belgiojoso illustra il progetto, i curatori inseriscono, inoltre, *L'affresco* ("Auschwitz perché?") di Mario Samonà, una carta dei campi, dati statistici e alcune fotografie. Viene stampato, infine, un pieghevole che riporta, insieme a parole di presentazione dell'Aned, brani di testi della brochure.

L'opera viene inaugurata il 13 aprile del 1980.

Il ruolo di Primo Levi è stato in realtà più profondo e costitutivo dell'impresa di quanto questa necessaria sintesi faccia intravedere. Si consideri, tanto per avere un'idea dell'impegno profuso, che il testo era scandito in otto parti, che Levi insieme a Maris aveva scritto una sceneggiatura dell'intera opera, sottoposta poi all'approvazione delle autorità polacche, che sempre Levi aveva scelto le frasi che Mario Samonà avrebbe dovuto inserire come scritte nel suo affresco.

La vicenda è per molti aspetti esemplare dell'elaborazione di un testo in un progetto museografico. Ne sottolinea tutti gli aspetti e ne ripercorre ogni passaggio: dalla competenza dell'autore alla qualità dello scritto, dalla discussione del testo alle modifiche del suo impiego per un inserimento armonico nell'idea complessiva.

Non sappiamo come Levi abbia reagito allo sviluppo del lavoro che aveva accettato "con molto piacere, sperando di essere pari al compito". C'è da pensare che si sia comportato con lo stesso spirito di modestia con cui si era accinto all'impresa.

Prendiamo quella di Levi come una lezione esemplare di museografia e proviamo a ripercorrerne gli elementi costitutivi.

La competenza dell'autore. La fonte di ogni testo nel museo dovrebbe essere quella del sapere disciplinare, ma nella competenza è insita anche l'autorità a fare una cosa. La competenza non può essere eliminata né surrogata semplicemente dal potere di una bella scrittura.

La qualità del testo è data essenzialmente dal modo in cui un contenuto è espresso e trasmesso al pubblico (a un pubblico indistinto) che resta il destinatario delle parole. Si può, pertanto, essere competenti senza avere la capacità di scrivere un testo che risponda ai requisiti di comprensibilità. Nel museo occorrono entrambe le condizioni. Levi aveva, in questo caso, i due requisiti e a un livello tale da rappresentare, quasi, un'eccezione.

La chiarezza è per Levi una specie di imperativo etico; la trasparenza del linguaggio diventa una condotta quotidiana. "Scrivere è trasmettere, come spesso Primo Levi ripete, e se il lettore di buona volontà non comprende il testo, la colpa è dell'autore; colpa senza conseguenze nel caso di *opere dell'immaginazione*, ma molto grave quando si intende testimoniare", annota, a questo proposito Françoise Carasso.

Ma l'esemplarità del percorso che abbiamo preso come una lezione di museografia non è solo nelle sue scansioni. E' anche nella qualità del comportamento del suo protagonista. Nonostante il suo status l'autore si sottopone alla lettura del testo da parte di altri, partecipa alla discussione fino a condividere tagli e un diverso impiego del suo lavoro. Non si tratta solo di un caso di intelligente modestia, ma di un passaggio metodologico obbligato. Un metodo che spesso non è compreso né seguito, come dovrebbe, e non solo nei musei. Un editore includeva tra le pene di una grande operazione editoriale per una nuova enciclopedia proprio quella del rapporto con gli autori italiani, in genere, riottosi, a differenza dei colleghi stranieri, a sottoporre i loro testi all'esame di redattori che avrebbero suggerito modifiche formali. Levi sottopone, invece, come abbiamo visto, il suo lavoro al giudizio di altre persone.

Il primo insegnamento che ci viene da questa esperienza è quello di evitare la supponenza dell'autonomia, la volontà di "fare da soli", l'autoreferenzialità che sono connaturate, in misura che varia certo da soggetto a soggetto, con ogni persona.

Per incrinare questa certezza di sapienza comunicativa basta pensare che l'oscurità del linguaggio non è una prerogativa degli intellettuali. "Il letterato – scrive Tullio De Mauro – può non capire il linguaggio specialistico del meccanico. Il meccanico può non capire certe parole del letterato. Ma una lingua non è fatta a compartimenti stagni. E può venire il momento in cui categorie lontane, magari nemiche, devono fare i conti con la necessità di trovare il modo di capirsi a parole". Uno di questi momenti è rappresentato dal museo perché la sua missione è universale, deve essere cioè in grado di parlare a tutti. I musei archeologici sono certamente quelli che maggiormente dimostrano come questo conflitto tra colui che sa e colui che non sa non sia sanato. Spesso si dà così per scontato che termini specialistici (dromos, klinai, bucchero, etc.) siano conosciuti da tutti i visitatori. Una condizione che non è comunque esclusiva dei musei archeologici. In un ottimo testo che ha accompagnato un'attività rivolta ai ragazzi nell'unico museo di proprietà della Regione Toscana, nonostante ogni attenzione, è sfuggita, ad esempio, una "sala madornale" che, senza alcuna spiegazione, non è certo un termine di comune comprensione.

Di un'attenzione particolare alla scrittura testimonia, invece, Primarosa Pia che ha collaborato con il Bundesministerium Für Inneres della Repubblica Austriaca nella traduzione di testi per il Mauthausen Memorial. Pia racconta le discussioni con gli storici austriaci che prima di accettare un'espressione hanno voluto essere sicuri che

il significato delle parole non si prestasse a equivoci interpretativi. Le parole *deportato*, *prigioniero*, *detenuto* e, soprattutto, *giustiziato* sono state così oggetto di accurata disamina. Gli storici austriaci hanno infine accettato la proposta della traduttrice di scrivere con la lettera iniziale maiuscola Campo di concentramento-sterminio nazista per distinguerlo da una possibile genericità del luogo.

Soprattutto spesso non si considera come i bagagli linguistici siano assai differenziati e come i deficit riguardino ogni categoria.

Nel 2007 sono stati pubblicati i risultati di una ricerca svolta dall'Istituto per la programmazione economica della Toscana e dall'Accademia della Crusca su analfabetismo e deprivazione culturale dei cittadini toscani. La ricerca, che ha esplorato il mondo dell'analfabetismo, del semianalfabetismo, dell'analfabetismo di ritorno e di quello dei "poveri di cultura", illumina un campo forse oscuro per molti estensori di didascalie e pannelli. Il 50% per cento circa di un campione di studenti universitari e dell'ultimo anno della scuola secondaria non ha "mai sentito" le parole *pedemonte* e *gruppettaro*. La risposta è significativa perché ci dice come l'ignoranza possa essere non solo di parole appartenenti a un lessico specialistico ma anche di parole gergali, come "gruppettaro", ancora vive nel patrimonio linguistico di tante persone. Solo un terzo degli intervistati conosce il significato di *reazionario*, mentre la parola meno conosciuta in assoluto è *preterintenzionale*.

De Mauro ricorda a questo proposito il vecchio adagio tedesco che vuole che in fatto di lingua Kant cammini insieme alla vecchia contadina della Pomeriana. "Il più semplice, il meno istruito degli abitanti d'una regione agricola tedesca e il più grande filosofo dell'epoca moderna, Immanuel Kant (1724-1804), possono trovare nelle parole e con le parole un comune terreno d'intesa, i materiali per costruire un discorso comune". Ma anche la chiarezza o la semplicità di per sé non sono sufficienti se queste non sono aderenti alla realtà. A Firenze si è polemizzato con il titolo della mostra *Cézanne a Firenze* che avrebbe soverchiato il sottotitolo *due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo nel 1910* portando a credere che si trattasse di una rassegna di opere del maestro francese e non di un particolare periodo della sua vicenda artistica.

Il primo passo da compiere è, quindi, quello dell'acquisizione di una consapevolezza. Il museo dovrebbe percepire come una menomazione della sua qualità il non riuscire ad essere ampiamente compreso. Possiamo anche ritenere che sia impossibile raggiungere pienamente l'obiettivo, ma dobbiamo prima dimostrare che si è fatto ragionevolmente di tutto per raggiungerlo. Spesso la parola sembra concorrere invece a rafforzare quella armatura di specialismo che fa sì che il museo sia visto come luogo esclusivo ed elitario. La parola, che appartiene al primo patrimonio culturale, quello della lingua, dovrebbe invece svolgere quella funzione di ancora materna che ha avuto nelle prime fasi della nostra vita.

La comitiva che nella novella di Zola entra per la prima volta al Louvre, a seguito di un improvviso temporale che ha rovinato un banchetto di matrimonio, si appiglia subito nella visita agli elementi che riconosce dalla vita quotidiana come il grande e lucido parquet. Dovrebbe succedere ugualmente con la parola. Il riconoscimento della parola e l'identificarsi con questa possono favorire uno stato di benessere in un ambiente che non ci è familiare.

Se è vero che nominare le cose è il primo controllo sul nostro mondo, le parole nominate dovrebbero farci sentir bene con il mondo e non escluderci da questo.

E' solo dopo questa consapevolezza del dovere di farsi comprendere che viene la tecnica di scrittura. A proposito di tecnica, in sintesi, si può operativamente pensare a due procedure.

La prima – documentata in questo volume dalle relazioni degli autori dell'Università di Pisa - è quella del ricorso a competenze specialistiche per rivedere i testi scritti da chi ha la competenza della materia. La seconda, che può aggiungersi alla prima o, se non è possibile, sostituirla del tutto, è quella di sottoporre il testo alla lettura di un campione di potenziali visitatori del museo per rilevarne gli aspetti critici, secondo il principio fondamentale che vuole che se non si ascolta non si comunica.

In ogni caso non si tratta mai di una semplice riscrittura. Anche delle asperità della parafrasi bisogna essere ben coscienti. L'idea che la parafrasi sia una pratica linguistica inferiore è profondamente errata; “il parafrasare ( in sé e in quanto esponente della classe delle attività traspositive) – scrive Raffaele Simone – è un'attività linguistica di tipo avanzato, in quanto è una delle chiavi per cogliere il nesso tra linguaggio e comprensione”.

Infine, la parola in sé che concorre, insieme ad altri elementi, a dare forma al museo. Nel Memoriale di Auschwitz, come si è detto, il testo iniziale di Levi fu usato assai parzialmente anche se ha ispirato di fatto l'intera operazione, perché si è ritenuto necessario che dovesse avere solo quello spazio. In una visione armonica dell'allestimento la parola scritta deve avere uno spazio coerente con l'idea complessiva di museo che si manifesta tramite il complesso dei linguaggi impiegati. E' forse questa la convinzione comune a tutti i saggi raccolti nel volume. Non esiste una misura standard per l'impiego dello scritto nel museo; la parola scritta si inserisce sempre in un contesto di volta in volta diverso ed è con questa specificità che deve interagire. Tutto sommato la soluzione condivisa dagli autori sembra quella di un ragionevole equilibrio di linguaggi che può, talvolta, fare anche a meno della parola, almeno, nel primo orizzonte di chi esplora un museo.

Senza escludere, allo stesso tempo, che in alcuni casi possa essere affidato solo alla parola il compito di una comunicazione museale. Si pensi – anche se si tratta di un caso limite, ma in qualche modo contiguo al nostro tema – alle installazioni di arte contemporanea di Jenny Holzer che proietta parole luminose su pareti di edifici storici. Un caso in cui alla parola è assegnata una funzione predominante è, ad esempio, quello del Museo del carbone a Carbonia nella sezione progettata da Paola Atzeni. Qui lo sbilanciamento tra i diversi linguaggi del museo e la parola è spostato fortemente a favore di quest'ultima. Lo scritto colma in questo caso comprensibili vuoti di rappresentazione nella vita in miniera – vuoti che, a loro volta, alimentano una poetica e un'estetica dell'assenza – e arricchisce di valore informativo i pochi oggetti esposti. Ma la predominanza non è data semplicemente dall'estensione del testo rispetto al complesso del panorama espositivo, quanto dal ruolo di guida che questo svolge. La parola forma infatti tassonomie interpretative.

Le lampade, le medaglie, le buste paga, il corredo dei minatori, sono presentati così come “oggetti di identità”.

La frase “Le docce. I corpi assenti. I corpi presenti”, propone una lettura meno immediata di questo spazio particolare della miniera. Talvolta l’uso del sardo accresce la densità semantica di quello che si vuole comunicare: “Su tempus. Fare il tempo. Fare in tempo. Tempo di lavoro e tempo di vita. Governo del tempo nell’accensione della miccia”. Nell’impianto grafico il lettering contribuisce, ovviamente, a dare una gerarchia logica alle frasi.

Alla conclusione di questa postfazione possiamo tener presente con Nietzsche come ammonimento generale, per non escludere alcuna ipotesi, che la parola può essere anche un mezzo che resiste alla conoscenza. Una considerazione che, forse, hanno fatta propria i curatori della mostra *Upside down. Les Arctiques* presentata senza alcuna didascalia alla Galleria Giardino del Musée du Quai Branly.

“Mi limito a una osservazione”, ha scritto, a proposito della mostra, Antonio Aimi immaginandosi di replicare a quelli che definisce i *talebani della contestualizzazione*: “perché per ammirare i capolavori degli eschimesi gli integralisti non accettano anche l’esperienza della sola percezione estetica, quando i giapponesi possono godersi la Pietà di Michelangelo senza sapere nulla della teologia cattolica?”.

Come si vede, il discorso resta aperto. Per questo è bene cercare di assumere un’etica che si fondi sul principio dell’onestà delle parole come della loro assenza. Come scelta di responsabilità, ancora una volta dobbiamo esserne certi, verso il pubblico perché, come voleva Levi, se il lettore di buona volontà non comprende il testo, e possiamo aggiungere, il museo, la colpa è sempre dell’autore.

## Bibliografia

Antonio Aimi, *Il giardino degli eschimesi*, “Il Giornale dell’Arte”, ottobre 2008

Françoise Carasso, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Torino, Einaudi, 2009

Tullio De Mauro, *Guida all’uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 2007

Elisabetta Ruffini, Auschwitz. *L’eredità di un memoriale da difendere*, febbraio 2008 [reperibile su <http://users.libero.it/isrecbg/> in data 23 giugno 2009]

Elisabetta Ruffini, Sandro Scarrocchia, *Il Blocco 21 di Auschwitz. Un cantiere di riflessione e di lavoro attivato da Isrec- Scuola di Restauro dell’Accademia di Brera* [reperibile su <http://users.libero.it/isrecbg/> in data 23 giugno 2009]

Raffaele Simone, *Scrivere, leggere e capire*, “Quaderni storici”, n.38, 1978



meno Notizio disegno secondo logica forme poi  
 soprattutto primo lettura Stato tanto fraite visite  
 opere molto Saverio leggere viene perenne culturale  
 storia modo invece infatti significato scritti Firenze scritte grande gruppo  
 visitatore casi parte fare altri proprio alcuni elementi Rispetto museum  
 testo puo' informazioni prima senza caso visita  
 de comunicazione museale percorso stesso libro  
 pubblico attraverso tre particolare punto dinosauro Baldinucci  
 visitatori essere esempio oggetti tipo solo fa  
 poco contenuto ecc Filippo parole ritratto lingua parola  
 tempo testi spazio sempre Francesco sala quindi vedere oggetto  
 mostra altre quando senso sembra possono caratters oggetto  
 ancora avere ben mal quasi tutte volta  
 ricerca maglie  
 due ruolo scrittura pinnelli  
 Crusca possibile leggibilità insieme diversi  
 lettore forma anni infine