

19. Allestimento, un dialogo tra stranieri

di *Andrea Perin*

Eravamo di fronte alla vetrina che avrebbe ospitato gli oggetti del funerale bororo¹ e ci accingevamo a collocare la cesta *aroe j'aro* (che nel rito avrebbe dovuto contenere le ossa del defunto ornate di piume per la seconda sepoltura) e gli otto *powari* (strumenti musicali a fiato che rappresentano l'anima del defunto), uno per ognuno degli otto clan. La mostra *Io sono Bororo – Un popolo indigeno del Brasile tra riti e futebol*² era stata concepita e realizzata insieme alla comunità di Meruri, in Mato Grosso, la quale aveva anche prodotto appositamente parte degli oggetti e realizzato materiale di accompagnamento ed era presente con cinque persone alle fasi di allestimento³.

Uno di loro, Gerson, propose di collocare il cesto al centro e gli otto *powari* in due semicerchi ai lati. Si trattava di una astrazione lucida che forse non mi sarei mai azzardato a fare: nella realtà c'è un solo *powari* vicino alla cesta, quello del clan di appartenenza del defunto; ma una disposizione del genere avrebbe riportato gli otto flauti alla morfologia del villaggio bororo, composto da otto capanne collettive attorno a un piazzale centrale, una per clan, disposte in cerchio secondo una precisa sequenza. Senza contare che nello spazio centrale viene posizionata la prima inumazione del defunto.

Il tocco finale furono la simulazione, con del cotone idrofilo, del cranio coperto di piume all'interno della cesta e, soprattutto, tre sigarette poste davanti al cesto, non comprese dal progetto, che rappresentarono una riproposizione concreta dell'offerta solitamente destinata all'inumato⁴.

I cinque Bororo rimasero qualche tempo a Genova ed ebbero più di un'occasione per raccontare al pubblico la mostra. La loro adesione era stata piena e soddisfatta, sino a interpretarla secondo modalità non previste nella progettazione: nella prima sala era rappresentato sul pavimento lo schema della struttura clanica del villaggio bororo (otto spicchi con i rispettivi colori) e ogni volta che uno di loro parlava si collocava all'interno dello spicchio che rappresentava il proprio clan.

Per noi operatori, oltre all'esperienza squisitamente umana, lavorare con i Bororo fu l'occasione per entrare in diretto contatto con i protagonisti e per poter esporre con consapevolezza non solo gli oggetti, ma anche le idee e le emozioni.

Ma fu un vero privilegio. Non è sempre possibile avere un rapporto diretto con le persone che appartengono alla società o cultura che ha prodotto o utilizzato gli oggetti in mostra. Almeno in Italia, probabilmente questa è stata fino ad ora una delle poche mostre dialogiche⁵.

Scrivono Baxandall che in un'esposizione entrano in gioco «tre elementi distinti e autonomi: chi produce gli oggetti, chi li espone e chi va a vederli quando sono esposti» (1995, p. 19). Quando i tre elementi condividono cultura ed epoca, l'esposizione dispone, almeno teoricamente, di un apparato comunicativo e simbolico omogeneo, comune a tutti. Ma il più delle volte chi ha prodotto gli oggetti appartiene a una società o a una cultura distante dalle altre due, straniera sia per geografia

¹ Il funerale bororo prevede una doppia sepoltura e numerosi riti di accompagnamento.

² Genova, Museo delle Culture del Mondo – Castello d'Albertis, 9 ottobre 2004-23 gennaio 2005, a cura di Maria Camilla De Palma con la collaborazione di Silvia Forni, Elisabetta Gatto, Andrea Perin.

³ Si veda De Palma (a cura di) (2004).

⁴ Si veda De Palma (2006a).

⁵ Per un confronto con altre esperienze museografiche di tipo collaborativo si veda il contributo di Lattanzi in questo volume [N.d.C.].

che per cronologia: spetta a chi espone farsi carico di creare un ponte tra i valori di chi ha realizzato gli oggetti e di chi va a vederli.

Il ruolo di tramite tra le due culture compete ovviamente al curatore, ma il progettista dell'allestimento ha il compito, in stretta collaborazione con il primo, di trasmettere fisicamente al pubblico i messaggi elaborati: una mediazione tra i valori che si desidera comunicare e le potenzialità espressive del progetto.

L'oggetto, come ci ricorda un'innumerevole bibliografia, è muto di per sé e lo sradicamento dal suo contesto ne accentua la possibilità di comprensione: per essere «semioforo» (Pomian, 2007), per poter informare, c'è bisogno di un apparato comunicativo.

La soluzione non può essere solo la pur fondamentale parola scritta, che in ogni caso rimane una forma opzionale di conoscenza: non tutti leggono e quasi nessuno legge tutto, anzi il solo testo veramente letto è la didascalia, la forma di espressione più sintetica e spesso più criptica. Sempre più si utilizzano mezzi audiovisivi, che il più delle volte rappresentano un'informazione praticamente autonoma.

L'allestimento invece, inteso come l'insieme degli accorgimenti fisici che colloca un oggetto nello spazio, costituisce una forma di comunicazione non verbale con la quale, nel momento in cui si osserva l'opera, chiunque entra in contatto. Non si tratta insomma di mettere in bella mostra i manufatti, ma di strutturare un linguaggio fatto di colori, materiali, posizione e accostamenti, che comunica per simbologia ed emozioni, che evoca invece di spiegare. Come una buona pietanza di cucina, nella quale non è necessario conoscere perfettamente ingredienti e tempi di cottura: l'importante è cogliere il sapore.

Nel panorama italiano, con notevole semplificazione, si può dire che in campo artistico negli allestimenti prevale soprattutto l'attenzione a una buona visibilità degli oggetti esposti, proposti come oggetti di contemplazione, secondo i canoni estetici di proporzione e armonia consolidati sin dall'antica Grecia e dal Rinascimento (l'Italia è uno dei pochi Paesi al mondo a comprendere la Storia dell'arte nei percorsi scolastici). I musei archeologici ricorrono spesso a puntigliose esposizioni tipologiche in vetrina, accompagnate da lunghi testi di approfondimento in sala; in quelli storici si sta invece assistendo ad una progressiva e per ora episodica mutazione, da percorsi di cimeli e reliquie ad allestimenti che puntano a un coinvolgimento emotivo, con l'ausilio di moderni sistemi audiovisivi.

In questi casi l'allestimento è solitamente concepito per un pubblico domestico, che si suppone abbia già nel proprio patrimonio (scolastico, esperienziale, culturale) gli strumenti per comprendere le modalità di "chi ha prodotto gli oggetti": simbologia dei colori, convenzione nei materiali, immaginario.

In campo etnografico, invece, l'allestimento è spesso affrontato con maggiore consapevolezza ed è anche sostenuto da numerose pubblicazioni specializzate: si ritiene infatti che l'alterità delle culture da esporre abbia bisogno di una comunicazione che sappia rispettare i valori di chi ha prodotto le opere e aiutare la comprensione di chi osserva.

La supposta uniformità tra le categorie di chi ha creato l'opera e chi la osserva – ovviamente anche del tramite – comincia però a scontrarsi con la progressiva globalizzazione del pubblico, sia per lo sviluppo sempre più forte del turismo internazionale, aperto a culture che non hanno i nostri stessi parametri, ma soprattutto con la progressiva mutazione della popolazione domestica stessa, ormai composta da culture differenti. Senza contare che anche all'interno del pubblico italiano vi possono essere differenze significative, per istruzione, censo, età, ecc.

Ma soprattutto «il passato è straniero per tutti» (Lowenthal, 1985) e non è scontato che valori e simbologie dei tempi antichi siano sempre comprensibili anche a chi condivide la stessa area geografica o li abbia studiati nel percorso scolastico.

Risultando improponibile strutturare un allestimento diverso a seconda delle varie componenti culturali del pubblico, maggiore dovrà essere la sua capacità di aderire consapevolmente alle modalità di chi ha fabbricato gli oggetti, di operare con una "sincerità" che gli permetta di essere un

tramite corretto verso gli osservatori. L'allestimento deve insomma riuscire a costruire un dialogo tra i tre elementi di Baxandall, spesso stranieri tra loro secondo diverse combinazioni.

Un primo esempio significativo viene dall'allestimento della mostra *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* a Milano⁶. La scultura lignea policromata, sebbene sia stata una tecnica consueta nella realizzazione di opere devozionali in Lombardia sino a tutto il Cinquecento, venne in seguito praticamente abbandonata ed è rimasta esclusa dagli studi scientifici sistematici fino a pochi anni fa: un'arte ignota al grande pubblico, nei fatti straniera ai visitatori della mostra.

L'allestimento di queste opere, che non poteva fare riferimento a categorie consolidate nella conoscenza, scelse di costruire un percorso espositivo in grado di offrire non solo la fruizione estetica delle opere, ma anche di ricostruire il peculiare impianto emotivo e teatrale che le caratterizzava: le figure spesso erano a grandezza naturale, policromate; di frequente erano disposte a comporre gruppi che cercavano un rapporto di immedesimazione e di empatia con l'osservatore.

Si costruì un percorso⁷ che permettesse di osservare isolata-mente le singole opere come doveva essere in origine (la visione in serie delle opere d'arte è frutto della pratica museale) ma lasciando nel contempo la possibilità di traguardare altre opere, e si cercò di rispettare le quote di osservazione a seconda della presunta collocazione originale. Nell'impossibilità di scegliere un colore alle pareti che avesse una funzione di ricontestualizzazione, si intraprese la via di una serie di prove cromatiche fino a raggiungere la tinta che meglio permetteva alla policromia di esprimersi (la gamma dei colori sulle opere era spesso ripetitiva). L'illuminazione privilegiò una leggera asimmetria nelle fonti in maniera da rendere dinamicità alle opere, pur offrendo un'ottima visibilità, ed evitò una luce uniforme, consueta nei musei ma assolutamente lontana da quella originale nelle chiese. Particolare attenzione venne data alla ricomposizione spaziale e compositiva dei *Compianti*⁸, nei quali era maggiore l'impianto teatrale di coinvolgimento emotivo.

Nel caso della mostra *Africa. Capolavori di un continente*⁹, che si tenne a Torino nel 2003-2004, sin dal titolo risulta evidente l'intenzione dei curatori di definire come "arte" parte della produzione scultorea africana¹⁰. L'allestimento seguì coerentemente questa impostazione, presentando le opere in un contesto astratto, fatto di luce puntuale sulle opere, supporti schematici, pareti nere (omaggio alle "tenebre africane"?): le opere furono offerte per un puro godimento formale, secondo i criteri seguiti negli allestimenti di arte moderna e contemporanea occidentale. In pratica "chi aveva creato gli oggetti" era stato reso domestico agli osservatori.

Come noto, l'operazione suscitò un dibattito acceso principalmente tra gli addetti ai lavori¹¹, che ritennero forzosa questa interpretazione. La mostra ebbe comunque un ottimo successo di pubblico, ma mancano alle cronache il commento e il giudizio degli Africani che visitarono la mostra. L'allestimento e l'impostazione della mostra li avevano lasciati indifferenti? Oppure hanno un valore le parole dello scrittore nigeriano Wole Soyinka, riportate da Marco Aime in un articolo a commento dell'iniziativa torinese?: «Per me, quella è un pezzo di legno» – disse davanti a una maschera proveniente dal suo Paese e allestita in una mostra a Bergamo – «Indossata da una persona che danza sarebbe una maschera. Messa lì è un pezzo di legno»¹².

Il mensile bilingue torinese di cultura africana *Tam-Tam Times* dedicò due articoli alla mostra, che solo apparentemente sono lo stesso testo tradotto. In quello in italiano si sottolinea l'aspetto magico di gran parte degli oggetti, mentre quello in francese affronta lo stesso tema ma con molta

⁶ Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006, a cura di Giovanni Romano e Claudio Salsi con Francesca Tasso, Marco Albertario, Raffaele Casciaro e Daniele Pescarmona. Si veda anche Romano e Salsi (2005).

⁷ Perin (2005).

⁸ Il *Compianto* è un gruppo composto da sette figure raccolte intorno al corpo di Cristo morto.

⁹ Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2 ottobre 2003-15 febbraio 2004, a cura di Ezio Bassani.

¹⁰ Bassani (2003).

¹¹ Cardelli Antinori (2003-2004); Forni (2003-2004).

¹² Aime, "Il concetto di arte", in *TorinoSette* del 26 settembre 2003.

più durezza, accusando la mostra di aver semplificato la molteplicità delle espressioni dei diversi popoli africani¹³. Nessuna parola sull'allestimento.

Nel caso citato all'inizio – la mostra genovese – la partecipazione diretta dei Bororo fu *in primis* un dovuto atto di rispetto e correttezza verso questo popolo, ma operativamente costituì anche la possibilità, per chi avrebbe esposto gli oggetti, di accedere e a condividere idee e significati: all'allestimento spettò di tradurre in un linguaggio fisico – attraverso l'esposizione soprattutto di oggetti – la storia di una civiltà che ha dovuto confrontarsi con un'altra tecnologicamente più avanzata e militarmente più forte, e come essa sia riuscita a trovare il modo di mantenere la propria identità¹⁴.

L'esposizione non ritenne di indugiare sull'aspetto estetico delle opere in arte piumaria¹⁵, a favore invece di una visione domestica: i manufatti storici vennero collocati in una vetrina di forma ottagonale, a riprendere il contenitore in cui i Bororo di Meruri conservano i reperti restituiti dall'Italia, e vennero appoggiati su stuoie o vassoi in fibra vegetale o appesi al palo centrale, come capita solitamente nelle capanne. Nella vetrina seguente vennero disposti gli oggetti occidentali che hanno modificato la cultura materiale bororo (sandali in gomma, computer, distillato, biscotti, ecc.), disposti su fogli di quotidiani brasiliani che riportavano notizie di rivolte indigene.

L'allestimento nelle altre sale, con i manufatti attuali realizzati dai Bororo per questa mostra, era volutamente più semplice e lineare anche se con lo stesso apparato comunicativo. <di seguito> In questa mostra, se il rapporto tra chi ha prodotto gli oggetti e chi li ha esposti era stretto, la distanza verso chi li osservava era totale: per conservare la consapevolezza di questa distanza ma al tempo stesso permettere comunque la comprensione, in omaggio alla cultura orale della tradizione storica, venne evitata completamente la didascalica in mostra, classica forma occidentale di conoscenza (fu collocato solo un cartellino con il nome degli oggetti in italiano e in bororo); al suo posto la spiegazione venne affidata a disegni realizzati dagli stessi Bororo, mentre un approfondimento venne fornito da un libretto, distribuito a ciascun visitatore, che riportava per ogni oggetto una breve scheda scientifica e un racconto bororo. L'inquadramento storico-sociale nella sala iniziale venne offerto al pubblico con presentazioni filmate dagli stessi nativi, anche questo un vero racconto orale.

Si trattò insomma di un allestimento meticcio, che cercò di coniugare un linguaggio occidentale (l'esposizione museale) con i parametri della cultura bororo.

Molto diversa la situazione nella piccola mostra *Gratosoglio col bene che ti voglio*, che si è appena tenuta nell'omonimo quartiere sorto negli anni 1960 alla periferia sud di Milano (28-29 giugno 2008), promossa e curata dal Laboratorio di Quartiere. Lo scopo era valorizzare il senso di appartenenza degli abitanti verso un'area spesso definita “di degrado”, coinvolgendoli direttamente con il prestito di fotografie e con i propri racconti sulla storia del quartiere, per poter strutturare uno sguardo storico e sociale attraverso gli occhi delle vicende personali.

In questo caso chi aveva creato gli oggetti e chi li guardava possedevano la stessa cultura, spesso appartenevano alla stessa comunità e in qualche caso coincidevano. L'unica componente (quasi) straniera era proprio quella dei curatori che, non vivendo nello stesso quartiere, avevano mantenuto uno sguardo più distaccato.

La scelta della sede è caduta su un luogo non istituzionale e molto simbolico, il portico di uno dei palazzi, e l'allestimento ha visto, accanto alla proiezione di un filmato con il montaggio di alcune interviste, la semplice disposizione di una scelta delle fotografie, capace di conservare un

¹³ “Capolavori d'arte al GAM” e “Et s'il ne s'agissait pas d'art africain?”, in *Tam-Tam Times*, anno 1, n. 0, aprile 2004, rispettivamente pp. 5-6 e pp. 4-5.

¹⁴ Si veda Perin (2004).

¹⁵ Questa via è stata invece seguita con decisione **ad esempio** nella mostra parigina *Brésil indien. Les arts des Amérindien du Brésil*, Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 21 marzo-27 giugno 2005.

sensu di familiarità; accanto a queste un'installazione artistica¹⁶, forse per gli abitanti l'esperienza più straniera come linguaggio, ma capace di dare uno sguardo non consueto alle loro cose.

Sempre il linguaggio artistico è stato scelto dal Castello D'Albertis - Museo delle Culture del Mondo di Genova per presentare la propria collezione storica di manufatti extraeuropei. Sotto la curatela di Maria Camilla De Palma, lo scultore Massimo Chiappetta ha creato una serie di installazioni che hanno permesso «di conferire all'intera esposizione il senso del dialogo e dello scambio e di rendere evidenti i più profondi significati delle collezioni e delle tecniche e la loro sacralità grazie a una esposizione metaforica in grado di comunicare attraverso emozioni e sorprese» (De Palma, 2006b, p. 39).

Al Castello D'Albertis “chi ha esposto” ha svolto una mediazione tra le diversità che esistono tra chi ha prodotto gli oggetti e chi li osserva, facendosi carico direttamente di un linguaggio autonomo “ignoto” alle due componenti.

¹⁶ *Sguardi* di Arianna Fumagalli. «Un angolo poetico dei ricordi in cui si intrecciano immagini e voci, memorie singole e collettive. Foto, racconti, poesie, articoli forniti dagli abitanti vengono riproposti in cornici e piccole teche. La suggestione rievocata è la dimensione intima dell'interno di un appartamento, potrebbe essere la sala, la camera da letto, il corridoio in cui sono accuratamente esposti ricordi di famiglia e souvenirs» (dal Comunicato stampa).