



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

DOVE VA IL MUSEO

a cura di Sara Invernizzi, Arnauld Maillet, Giovanni C. F. Villa

dicembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

SONIA REZZONICO

Tra Natura e Artificio: il Museo di Storia Innaturale di Dario Ghibaud

I. I. Introduzione

Il *Museo di Storia Innaturale* è un progetto artistico ideato da Dario Ghibaud nel 1990 e attualmente in corso. Sebbene non sia mai stato costruito architettonicamente e non sia mai stata realizzata un'esposizione che accogliesse contemporaneamente tutte le creazioni che lo compongono, l'artista ha pensato la sua opera basandosi sul modello dei gabinetti di storia naturale di epoca illuminista. A partire da questo paradigma, ha immaginato le sale che compongono il suo originale museo, costruite di volta in volta in occasione di singole mostre temporanee. Prenderò in considerazione questo singolare caso di studio per problematizzare una delle dicotomie più profonde che caratterizzano la cultura occidentale: la frattura tra naturale e artificiale, dove ciò che è naturale è pensato in maniera antitetica rispetto a ciò che è artificiale (e quindi *in-naturale*). In secondo luogo, il progetto immaginato da Ghibaud mi permetterà di articolare una riflessione più ampia sulla nozione di museo; mostrerò dunque come quest'ultima sia proficua per indagare la dicotomia citata poc'anzi.

L'intreccio tra l'interrogazione sulla nozione di museo e la riflessione che concerne la scissione tra naturale e artificiale dall'altro permetteranno di problematizzare la natura ibrida di alcuni oggetti, per cui la nozione di artificiale o il suo contrario, naturale, sarebbe comunque insufficiente e non esaustiva. Come ha già osservato Bruno Latour [(1991) 2009: 72], gli embrioni surgelati, le macchine a controllo numerico, gli ibridi del granoturco, le banche dati, gli psico-

tropi forniti per legge, le balene dotate di radio-sonda, i sintetizzatori di geni sono alcuni esempi che dimostrano la forte ambiguità che sussiste tra naturale e artificiale nella cultura occidentale.¹ Tenendo a mente questa definizione e seguendo le analisi dell'antropologo Daniel Miller (2002: 396) è possibile iniziare a comprendere in che modo l'opera di Ghibaudò unisce le due questioni che qui si vogliono analizzare: una volta deciso di ipotizzare la creazione di un museo dedicato alla sola cultura materiale,² l'antropologo inglese riflette sulla difficoltà odierna di stabilire quali oggetti potrebbero fare parte di questa cernita e quali dovrebbero essere invece esclusi. Una piantagione di conifere è un oggetto naturale o un artefatto umano? È possibile considerare il bonsai un essere interamente naturale, sebbene sia il prodotto di una coltivazione selettiva che modifica la sua crescita spontanea attraverso una potatura delle radici?

1.2. Il museo come oggetto e soggetto d'indagine artistica

Prima di concentrarsi sul modo in cui Ghibaudò utilizza il museo come oggetto e soggetto di indagine, è utile tracciare un breve stato dell'arte sul tema, di modo da comprendere la portata innovativa di questo artista. Come sosteneva già il critico d'arte Vittorio Fagone (1996: 15) la museografia e il collezionismo sono i temi portanti di una delle due tendenze di riflessione principale in cui si esprime l'arte del XX secolo.³ È importante allora soffermarsi su questo

.....
1 È questa una delle ragioni principali con la quale lo studioso francese giustifica la sua nota affermazione, nonché titolo di uno dei suoi più famosi libri: *Non siamo mai stati moderni* (1991) perché se l'obbiettivo del pensiero critico moderno coincide con la distinzione tra cosa e persona, tra oggetto e soggetto, tra natura e cultura, esso non si è ancora realizzato.

2 Da definizione enciclopedica, "cultura materiale" è espressione usata per indicare tutti gli aspetti visibili e concreti di una cultura, quindi manufatti urbani e utensili della vita quotidiana. Inoltre, gli archeologi ne hanno fatto "uno specifico metodo di indagine, che ha permesso di ricollocare gli oggetti d'arte e i fenomeni artistici all'interno di un omogeneo tessuto culturale" (<http://www.treccani.it/enciclopedia/cultura-materiale/>).

3 La seconda tendenza è quella che pone in relazione il naturale con l'artificiale, per comprendere la nozione di natura. Vedremo in che modo originale Ghibaudò

punto, di modo da comprendere l'apporto originale che il *Museo di Storia Innaturale* offre rispetto alle altre proposte artistiche. Le avanguardie storiche sono sicuramente un antecedente importante, specie se si guarda al surrealismo. Il caso più significativo per le nostre analisi è quello di Joseph Cornell: i suoi celeberrimi *boxes*, assomigliano molto a dei piccoli diorami dove vengono assemblati diversi materiali che danno forma e fisionomia a delle opere nuove. Gli oggetti desueti o che derivano dallo scarto di altri materiali contenuti nelle teche rappresentano i resti della memoria culturale che l'artista assembla tra loro, dando vita a nuovi oggetti dai relitti e dagli scarti. In modo metaforico, egli suggerisce la possibilità di un'analoga operazione volta alla lettura della narrazione storica: i resti, ciò che appariva marginale nel passato, possono acquistare il significato che non avevano in precedenza e riconfigurare così il senso della narrazione storica secondo una nuova cornice (teca o diorama) interpretativa.⁴ Non solo: avendo scelto il diorama, le domande che sollecitano il progetto artistico sono connesse alle ragioni che portano all'archiviazione, alla conservazione e alla presentazione delle opere, rispetto ai dispositivi che vengono utilizzati. Dal surrealismo in poi, scatole, valigie, teche, cassette, armadi e diorami iniziano a essere dispositivi usati dagli artisti come metonimie per problematizzare le attività che caratterizzano il processo museale. Dopo questo importante antecedente avanguardista, tra i casi più sintomatici in linea con il nostro percorso teorico è certamente da citare quello di Marcel Broodthaers, il quale nel 1968 inaugurò il *Musée d'Art Moderne* presso la propria abitazione e lo ampliò fino al 1972. Il museo fittizio dell'artista era stato ideato come parodia dell'istituzione museale stessa, inizialmente costituito da casse vuote e riproduzioni di dipinti famosi. L'operazione di Broodthaers può essere considerata come un prodromo della *Institutional Critique*: con questa espressione – che la semiotica definirebbe un termine

.....
declinerà questo tema nella sua poetica.

4 L'operazione di Cornell è sicuramente da contestualizzare: senza nessun afflato nostalgico, vedeva la decadenza della cultura e della tradizione europea da cui nacquerò entrambi i conflitti mondiali. Per darne nuovo senso, gli oggetti del passato vengono assemblati secondo una nuova *dispositio*.

ombrello – è possibile indicare diverse pratiche artistiche sviluppatesi a partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso e che mettono al centro della propria attività la relazione che sussiste tra opera, artista, fruitore e spazio dell'esposizione (Chiodi 2010: 11). Incentivati dalle politiche promosse dal movimento del Sessantotto, che miravano a un radicale ripensamento non solo del museo, ma delle istituzioni in generale e delle loro funzioni nella e per la collettività, la "critica istituzionale" vive ancora nelle generazioni degli artisti contemporanei: Andrea Fraser, Daniel Buren, Olafur Eliasson, Philippe Parreno, Marianne Heier e Cesare Pietroiusti sono alcuni tra gli artisti che si interrogano ancora oggi sulla nozione di museo, usando quest'ultima come oggetto della loro ricerca e cercando, sebbene in modi assai diversi, di comprenderne i limiti e le potenzialità. La *Institutional Critique* si è a sua volta formalizzata, entrando essa stessa nei circuiti museali con cui polemizzava.⁵ Sebbene le declinazioni poetiche in cui prende forma l'espressione di ogni artista si contraddistinguono nettamente l'una dall'altra, all'interno della corrente è possibile comunque tracciare due momenti temporali, a cui corrispondono altrettanti obiettivi critici. Nella prima fase, gli artisti miravano a porre in dubbio la valenza del museo, pensato come luogo dedito alla sola preservazione degli oggetti. La conseguenza temibile di questo atteggiamento verso gli esemplari del museo è analoga a quella che aveva già preoccupato Nietzsche, quando analizzava la storiografia: in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), il filosofo tedesco definiva "antiquaria" la volontà di chi decide di guardare al passato solo per conservarlo, ricordando il grave limite di questo atteggiamento perché capace di ostacolare tutto ciò che è considerato nuovo a favore di un vecchio che, solo in quanto tale, ha diritto all'immortalità [Nietzsche (1874) 2012: 28]. Nella seconda fase invece, – soprattutto dopo il proliferare di moltissime forme espositive "concorrenziali" (come le biennali o le grandi fiere d'arte internazionali) che hanno contribuito alla perdita

5 Per avere un'idea di come il dispositivo museale sia usato in modo espressivo e secondo innumerevoli declinazioni di senso, si veda il catalogo della mostra realizzata al M.O.M.A. di New York nel 1999: *The Museum as Muse: Artists Reflect* (Erickson 1999).

dell'autorità del museo – il biasimo è piuttosto rivolto alle forme di *entertainment* e di commercializzazione che oggi sembrano essere le uniche nelle quali esso possa identificarsi (Chiodi 2010: 11). Se prima il rischio paventato dagli artisti era quello che il museo potesse assomigliare alla vetrina di un negozio di antiquariato, adesso si teme la sua trasformazione in una delle tante vetrine dei centri commerciali. Nonostante la distanza temporale, i due momenti della *Institutional Critique* possono essere letti in modo complementare per una riflessione sulla nozione di museo, pensata questa volta all'interno della polarità che esiste tra preservazione ed esibizione dell'oggetto. Le due fasi temporali della corrente artistica incarnano infatti i rischi correlati quando si radicalizza una delle due polarità: la conservazione da un lato e l'esibizione dall'altro. A questa relazione corrisponde quella che sussiste tra la memoria e la conservazione dell'artefatto, con il suo grado di fruibilità e commercializzazione. Parafrasando le osservazioni di Boris Groys (2010), il museo è quel luogo dove gli oggetti vengono al contempo mostrati e preservati: esasperare la loro spettacolarizzazione può trasformare il museo in un parco delle meraviglie. È ciò che ha ironicamente dimostrato Carsten Höller con l'opera *Doubt* (2016) – e Banksy in modo più grottesco con l'operazione di *Dismaland* (2015) – usando l'identificazione tra *luna park* e museo per sottolineare l'esasperazione dei processi di *entertainment* e di *marketing* a cui è sottoposta l'arte e, di conseguenza, i luoghi deputati a conservarla e valorizzarla.⁶ Guardando invece al rischio opposto, in *Dead World Order* (2012)⁷ l'artista Dana Levy esaspera quella assonanza che per primo Theodor W. Adorno [(1955) 1972: 175] individuò tra museo e mausoleo. Nel cortometraggio da lei girato e interpretato, una donna occidentale viene ripresa mentre spolvera animali tassidermizzati e sistema piccoli esemplari imbalsamati una volta ritenuti esotici (come i cocodrilli); chiude cassette che contengono preziose illustrazioni e radrezza cornici di quadri antichi con guanti bianchi. Girato all'interno

6 Il caso del museo *Beaubourg* dimostra come anche la critica abbia da tempo sposato questa polemica. Su questo si veda Baudrillard J. (1977), *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, Parigi.

7 <http://danalevy.net/projects/dead-world-order/>.

di una casa-museo francese chiamata *la Maison de l'Armateur* che accoglie oggetti tipici di una collezione della borghesia aristocratica francese di fine Ottocento – come i trofei di caccia, preziosi artefatti di ceramica cinese e *curiosités* –, il filmato evoca la futilità della cura museale quando è finalizzata alla sola conservazione: la morte impera su quegli oggetti e l'amore, anche quello più dolce che la donna dedica loro, non è sufficiente per salvarli dall'oblio.

Gli artisti citati finora mettono in luce come nel Novecento il museo sia in larga parte impiegato per riflettere sulla relazione che sussiste tra preservazione ed esibizione degli artefatti, tra memoria e uso proficuo della narrazione del passato per il futuro. Come anticipato, vedremo ora come Ghibaudò adotti invece il museo per raggiungere altri scopi teorici: sia per riflettere sulla funzione del museo contemporaneo, sia per riflettere sulla distinzione che sussiste tra artificio e natura, ponendosi sempre in relazione con la genesi storica del museo moderno che risale – come quella di molte altre istituzioni pubbliche europee – all'epoca illuminista.

1.3. Il Museo di Storia In-naturale

Per comprendere la struttura del *Museo* e l'intenzione del progetto da parte dell'autore ho utilizzato la *Guida al Museo di Storia Innaturale* – sebbene non sia esaustiva perché risale al 2013 – e i brevi cataloghi che hanno accompagnato le mostre dedicate alle singole sale. Allo studio diretto dei testi, ho affiancato un dialogo personale con l'artista che mi ha permesso di accedere al suo archivio di immagini e di opere, così da avere un'idea più chiara della sua biografia artistica. Da questo studio, desumo che il *Museo* è innanzitutto una ipotetica – ma realizzabile – struttura architettonica divisa in una ventina di sale che ricalca il modello del *cabinet* in modo originale. La prima sala è del 1990 ed è dedicata all'*Antropologia*, la seconda alla *Botanica*, la terza all'*Entomologia*. Seguono le sale delle *Creature Meravigliose*, le sale degli *Esemplari Rari*, di *Etnologia*, di *Etnografia* fino ad arrivare a quella riservata interamente ai *Diorami*. È interessante notare come la scelta del modello del gabinetto illuminista permetta a Ghibaudò di far emergere per contrasto la struttura e i

limiti dello stesso: come vedremo, il gioco continuamente ironico dei dispositivi che compongono il gabinetto mette in crisi la differenza tra naturale e artificiale che governa la catalogazione naturalistica degli esemplari contenuti nelle sale, nelle teche, nei diorami e nominati nelle didascalie. Scegliendo il modello del gabinetto naturalistico ma chiamandolo *Museo*, l'artista non fa che sottolineare come la distinzione sia genetica e costitutiva della nozione stessa a partire dalla sua declinazione moderna. Da questo dato apparentemente banale, è possibile iniziare a riflettere sull'aspetto dominante della poetica di Ghibaudò: come detto poc'anzi, l'impiego dell'ironia a cui si affianca l'uso del paradosso sono i tratti distintivi della sua attività artistica, usati per mettere in dubbio una serie di dicotomie concettuali che consideriamo assodate e non problematiche, iniziando proprio da quella che separa il naturale dall'artificiale. Il *Museo di storia innaturale* è allora peculiare perché giocando ironicamente, Ghibaudò sottolinea l'importanza della dicotomia che concorre alla nascita del museo nel Settecento e quindi quella che esiste tra natura e artificio (Fiorio 2011: 40). La scelta di adottare il gabinetto naturalistico come paradigma è un richiamo alla paradossalità del periodo storico in cui nasce il museo: all'epoca dell'*Encyclopédie* il sapere non si presenta in una forma altrettanto enciclopedica ma inizia piuttosto a parcellizzarsi e specializzarsi proprio in base alla dicotomia che separa la natura dall'artificio. Quello che l'artista enfatizza è la concomitanza della scissione teorica tra sapere volto allo studio della natura e quello dedicato all'umano (o all'artificio) con la nascita dei gabinetti naturali illuministici dove la separazione prende forma, diventando luoghi esclusivi per i *naturalia*, privati di ogni *artificialia*. Questo gioco liminale appare più chiaro se si analizza il modo in cui l'artista utilizza i dispositivi tipici del museo di storia naturale, oltre al modello. Già dalla nomenclatura delle *Creature Meravigliose* che "abitano" il *Museo*, è possibile vedere come egli utilizza qualsiasi tipo di *medium* abbia a disposizione in modo continuamente ironico e paradossale: i nomi pseudo-latini che Ghibaudò dà alle sue creazioni simulano quelli con i quali gli scienziati nominano le specie viventi. È quello che succede con il *Grillus Alatus* [Fig. 1] molto simile a una farfalla o con la *Batrachia dentata* [Fig. 2], una creatura affine



Fig. 1

Grillus alatus, *Entomologia* (sala IV), materiali vari, 2010, cm 142x235, foto per gentile concessione dell'artista Dario Ghibaudo, (a sinistra).

Fig. 2

Batrachia dentata, *I Diorami* (sala XI), materiali vari, 1999-2000, cm 88x69x38 foto per gentile concessione dell'artista Dario Ghibaudo, (a destra).

a una rana ma di colore rosa e dai denti aguzzi che “vive” in uno dei diorami del *Museo*. L'ironia è presente anche nelle didascalie, un altro classico dispositivo museale. Come nel caso precedente, anche la descrizione degli pseudo-animali avviene per mezzo di un divertente scimmiettamento del linguaggio scientifico, dimostrando la presenza dei suoi clichés. Facendo riferimento sempre al *diorama* che contiene la *Batrachia dentata*, possiamo notare che nella didascalia compaiono i riferimenti alle abitudini dell'animale, quasi una costante nelle didascalie naturalistiche: “La *Batrachia dentata* è solita muoversi in branchi di tre-quattrocento esemplari alla volta” (Ghibaudo 2000); nel caso invece della *Fragonia saliens*, altra curiosa figura presente in uno dei *diorami*, dalle gambe sinuose e femminili ma priva di corpo, senza busto e con la testa sostituita da un riccio di pelo grigio-bianco, la didascalia riporta una descrizione concentrata sui particolari anatomici della creatura, un dettaglio imprescindibile in quelle che troveremmo in un reale museo di storia naturale: “Un mammiferoide di colore bianco, munito di due lunghe zampe tanto agili e dotate nella danza quanto fragili e sensibili agli urti, al punto che al solo sfiorarle rischiano di spezzarsi in mille pezzi” (ibidem). Sempre in questo caso, la didascalia riporta anche le caratteristiche abitative che la *Fragonia saliens* predilige, facendo il verso a quelle



Fig. 3

Piscis Elephantis, Dario Ghibaudo, 2008, *Inchiostri su carta* (sala XVIII), inchiostro su carta, 2008, cm 53x39, foto per gentile concessione dell'artista Dario Ghibaudo, (a sinistra).

Fig. 4

Longipassus Tetradactily Zonatus, Dario Ghibaudo, 2008, *Inchiostri su carta* (sala XVIII), inchiostro su carta, 2008, cm 53x39, foto per gentile concessione dell'artista Dario Ghibaudo, (a destra).

scientifiche: “Vive in genere del tutto isolata dalle altre specie viventi, preferibilmente in mezzo agli altipiani, ai picchi inaccessibili e alle montagne innevate” (ibidem). Oltre all'impiego di questi *media*, l'uso delle teche, come avviene nella sala dedicata alla *Botanica* (III), e l'adozione dei piedistalli, su cui si trovano ad esempio i *Pesci* e gli *Anfibi* nella XIII sala o le *Creature meravigliose* nella sala dedicata agli inchiostri (XVIII) [Figg. 3, 4], sono altri casi che dimostrano il modo in cui i dispositivi museali vengono adoperati per evidenziare il labile confine che esiste tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale, giocando con la nozione di finzione: ciò che è “finto”, perché è oggetto irreale (o *in-naturale*), è sempre messo in relazione con ciò che è invece “costruito” (e comunque *in-naturale*), perché frutto della capacità poetica umana.

L'operazione di Ghibaudo si inserisce in una lunga corrente di riflessioni simili: Joan Fontcuberta ad esempio, ha realizzato un'opera dal titolo *Herbarium* (1984), in cui l'uso di nomenclature, didascalie, teche, fotografie, diorami ha come obiettivo quello di mettere in dubbio la visione antropocentrica della nozione di natura. Come Ghibaudo, l'artista catalano crea un erbario fittizio (finto e costru-

to), dove le piante sono opere composte da materiale di scarto, animale e vegetale, ma disposte citando lo stile delle serie fotografiche del botanico Karl Blossfeldt. La corrispondenza tra le due poetiche non è data solo da questo: l'adozione ironica dei *media* museali è amplificata dal forte realismo con il quale Ghibaud e Fontcuberta creano i loro oggetti. È infatti necessario che le opere appaiano davvero come fossero delle creature naturali perché il gioco ironico funzioni. Stando a queste ultime analisi, è possibile dedurre un'altra sfumatura della nozione di finzione: i *ficta* sono tali anche perché "ingannano" la nostra percezione sensoriale, sembrando creature naturali quando in realtà sono creazioni artificiali. Ciò vuol dire che se al primo sguardo gli oggetti contenuti nelle teche e nei diorami possono apparire davvero come fossero creature naturali, a una seconda osservazione più accurata la loro caratteristica fittizia – finzionale o costruita – diviene immediatamente evidente. In alcune stanze del *Museo di Storia Innaturale* il gioco tra finto e costruito raggiunge dei punti di vertigine, come nella stanza della *Botanica* appena citata. Qui si trova l'erbario del *Museo* – ricostruito sempre sulla base di uno schema settecentesco –, composto da undici teche con fiori e foglie di plastica – nominate sempre secondo lo schema dello pseudo-latino: ne sono un esempio la *Delfium Ceroscomia*, che appartiene alla famiglia delle *Ramidacee* o la *Japonica Sperocephalum* della Famiglia *Primuliliacea* [Fig. 5]. In questi casi, la commistione tra naturale e artificiale, come quella tra finto e costruito, è esasperata da una luce al *neon* fluorescente che altera il colore originario dei fiori saturandone fortemente i toni, creando così un effetto quasi totalmente innaturale sulle creature naturali, molto simile – con le opportune differenze – a quello voluto dall'artista Eduardo Kac con il suo celeberrimo coniglio *Alba verde fluo*.⁸

Queste osservazioni diventano significative alla luce di quelle che sono le riflessioni dell'antropologo Philippe Descola (2001), raffor-

8 A differenza di altri artisti contemporanei, come lo stesso Kac o il più noto Damien Hirst, Ghibaud non ricorre mai a esseri organici – vivi o morti che siano – come materiale per la sua opera. Si tratta di un altro dato che aiuta ad argomentare l'importanza della relazione ambigua che esiste tra naturale e artificiale nella sua opera.

Fig. 5
Ramidacee Delfium Ceroscomia
Primuliliacea, Japonica Sperocephalum
Botanica (sala III), materiali
vari, 1992, 53x38x11,5 cm cadauna, foto per gentile concessione
dell'artista Dario Ghibaud.



zando l'idea che una lettura antropologica dell'opera di Ghibaud non soltanto è possibile, ma assai utile ai fini della sua stessa comprensione: la dualità tra natura e artificialità è profondamente interiorizzata nella cultura occidentale. La dicotomia teorica pone da un lato distese di giacinti, cervi selvatici, affioramenti granitici; dall'altra un mazzo di fiori, un diamante intagliato, una battuta di caccia) I primi sono oggetti "naturali", la cui esistenza non è dipendente da noi, i secondi sono oggetti "culturali" ed esprimono tutta la capacità operativa, organizzativa e sociale, carica di simbolismo tipica dell'animale uomo.⁹ Quello che l'antropologo nota giustamente, è la forma antropologica che assume la nozione di natura nella nostra civiltà: ciò che è naturale dipende dall'assenza dell'umanità, ragion per cui il naturale non è soltanto diverso ma posto in antitesi con quello che è considerato artificiale proprio perché prodotto dall'uomo. Ghibaud prova a porre in dubbio questa scissione e la problematizza in un modo che diventa comprensibile leggendo la sua opera attraverso la nozione di *fictum*. Ricordando la polisemia che all'etimologia della parola è connaturata, è possibile declinare il concetto sia associandolo alla nozione di finzione, sia a quello di artefactualità. Partendo dal titolo, che svela ancora una volta quella nota ironica e paradossale vista nell'adozione del modello del gabinetto naturalistico, è possibile argomentare la scelta di interpretare il *Museo* tramite il concetto di finzione: "*innaturale*" è sia ciò che non

9 Su questo si veda come ragiona in modo analogo l'antropologo italiano Francesco Remotti http://www.treccani.it/enciclopedia/natura-e-cultura_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/.

è naturale, e quindi risulta essere artefattuale, sia ciò che è finto e che quindi appartiene all'universo dell'immaginazione. Il doppio significato che connota la nozione di *fictum* non si presenta mai in maniera netta nelle opere di Ghibaud, ma corrisponde piuttosto a una soglia concettuale che dà occasione di pensare alla relazione che esiste tra naturale e artificiale.

1.4. Conclusioni

Dopo queste analisi, sarà chiaro che il *Museo di Storia Innaturale* può essere un oggetto di ricerca privilegiato per interrogare i modi in cui le istituzioni contribuiscono a creare e legittimare una rappresentazione – in questo caso della natura – all'interno di un museo. Con la sua ironia, Ghibaudo problematizza una delle dicotomie più profonde, come ricordato più volte nell'interpretazione antropologica data all'opera, che caratterizzano la nostra cultura occidentale: la frattura tra naturale e artificiale, dove ciò che è naturale è pensato in maniera antitetica rispetto a ciò che è artificiale (e quindi *in-naturale*). Oltre a questo uso funzionale dell'ironia, la forte somiglianza che le creazioni artistiche hanno con le creature naturali porta a riflettere sul realismo con cui le rappresentazioni della natura vengono costruite nei musei di storia naturale. È in questo modo che l'opera di Ghibaudo evidenzia come la legittimità scientifica non è data dall'aderenza all'immagine meramente realistica degli esemplari che troveremmo in natura: anche nel caso della replica più fedele al reale di un oggetto naturale, la rappresentazione rimane comunque il frutto di una determinata interpretazione del dato da parte del ricercatore naturalistico. È proprio a causa del forte realismo¹⁰ con il quale gli esemplari naturali sono creati che non ci accorgiamo di come gli animali tassidermizzati, posti nei diorami, e i fiori essiccati, raccolti nelle teche, siano il risultato di un processo di purificazione a cui gli stessi vengono sottoposti, diventando così delle creature artificiali. Se non si accetta questa artefattualità naturale, allora

10 Il numero *Naturally Hypernatural*, di *ANTENNAE The Journal of Nature in Visual Culture* (Aloi 2015) è dedicato all'esplorazione dell'iperrealismo delle immagini della natura attraverso l'uso artistico nel XXI secolo.

si ignora del tutto il lavoro che rende un oggetto della natura un esemplare da museo.

Ho voluto far emergere come il lavoro di Ghibaud sia un caso che mostra meglio di altri il modo in cui pensiamo alla nozione di natura e a quella di artificio nella nostra cultura: gli oggetti di storia naturale si prestano perfettamente a dimostrare come un oggetto, una volta entrato in un museo, perda la sua presunta "naturalità", a favore di una artificialità acquisita tramite i processi di collezionismo, di *storage* e di esibizione cui viene sottoposto (Alberti 2008: 563). La scelta di dedicare un'intera sala al diorama dimostra come esso sia un *medium* esemplare al fine di questo discorso sul museo e utile per riassumere le operazioni dell'artista sin qui analizzate. Gli *habitat* dove vivono le creazioni (*in*)naturali di Ghibaud sono casi validi per vedere come il gioco ambiguo tra naturale e artificiale da un lato, e la forte somiglianza tra le creazioni artificiali e le creature naturali dall'altro, concorrono a un obiettivo comune perseguito dall'artista in questa duplice azione: mostrare la costruzione, e quindi l'artificialità, delle rappresentazioni naturalistiche, ironizzando sul realismo con le quali sono concepite. Come aveva già illustrato René Magritte con *Ceci c'est n'est pas une pipe*, la rappresentazione (della pipa) non coincide con l'oggetto (pipa) per quanto essa appaia verosimile.¹¹ In analogia con ciò che aveva pensato il maestro del surrealismo, Ghibaud mette in discussione il canone realistico della rappresentazione della natura, svelandone l'artificialità. Questa ricerca della verosimiglianza è all'origine stessa del diorama, dispositivo inventato alla fine del Diciannovesimo secolo da Louis Daguerre – pittore e assistente di Louis Prevost, famoso per i suoi panorami – figura nota per l'invenzione del dagherrotipo. La fortuna dei diorami nei musei di storia naturale coincide con la funzione originaria per la quale lo strumento visivo fu progettato in campo teatrale: la capacità di creare un'esperienza che potesse far immergere totalmente lo spettatore nella scena cui assisteva (Tresch 2012: 114). La presenza di questi dispositivi, e la loro funzione illusoria, è rimasta costante

11 In modo analogo, la fotografia di un buco nero al centro della galassia M87, non è il buco nero stesso. (http://www.nationalgeographic.it/scienza/spazio/2019/04/10/news/la_prima_foto_di_un_buco_nero-4366138/).

nel tempo, fino a trovare realizzazione in contemporanei “diorami virtuali”. Un esempio importante che lo dimostra è il caso del recente progetto promosso da Google – *Google Arts and Cultures* –¹² che, in collaborazione con alcune importanti istituzioni museali di storia naturale, come quelle di Londra e Berlino, ha reso possibile “un’esperienza in assenza”, permettendo di osservare gli ambienti del museo attraverso schermi dei computer. Non solo: grazie a dei visori VR preposti alcuni dei resti fossili, presenti originariamente nei due musei, “prendono vita” in ambientazioni virtuali capaci di creare rappresentazioni visive di animali preistorici – *in primis* i dinosauri – facilmente associabili a una versione digitale delle rappresentazioni contenute nei diorami ottocenteschi. In accordo con la ricerca della studiosa Paula Findlen (1994: 26), se la prima necessità del museo di storia naturale era quella di offrire una “realtà virtuale” al suo fruitore, l’uso contemporaneo della realtà aumentata conferma come il diorama sia ritenuto ancora oggi uno tra i più validi strumenti di rappresentazione nel campo della storia naturale per la sua capacità illusoria, data dal forte realismo con il quale l’immagine è costruita. Il caso del diorama è allora il più emblematico tra tutti i *media* del museo di storia naturale: Ghibaudò utilizza questo dispositivo sia per porre in evidenza l’uso del realismo con il quale le immagini della natura sono rappresentate nei musei di storia naturale, sia per dimostrare come la mimesi degli esemplari naturali sulla base della quale vengono essiccati fiori, piante e frutti o tassidermizzati animali sono parte di un processo culturale attraverso il quale costruiamo artificialmente la nozione di natura e la istituzionalizziamo all’interno dei musei.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W. (1974), “Valery, Proust e il museo (1955)” in *Prismi*, Einaudi Torino, pp. 175- 188.
- ALBERTI S. J. M. M. (2008), “Constructing nature behind glass”, in *Museum and Society*, 6(2), pp. 73-97.
- Id. (2005), “Objects and the Museum”, in *Isis*, 96, pp. 559–571.
- ALOI G. (2015), “Naturally Hypernatural”, numero monografico di *ANTENNAE The Journal of Nature in Visual Culture*, 33.
- BASSO PERESSUT L. (a cura di) (1997), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna.
- BATAILLE G. (1930), “Museum” (1986), in *October*, pp. 24-25
- BAUDRILLARD J. (1977), *L’Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, Parigi.
- BOURRIAUD N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmediabooks, Milano.
- BREDEKAMP H. (1996), *Nostalgia dell’antico e fascino della macchina* (2007), Il Saggiatore Milano.
- CHIODI S. (a cura di) (2010), *Le funzioni del museo*, Le Lettere, Firenze.
- CRARY J. (2013), *Le tecniche dell’osservatore* (1990), Einaudi, Torino.
- DASTON L. (2004), “The Glass Flowers”, in Daston L. (a cura di), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Zone New York, pp. 223-254.
- DESCOLA P. (2001), “Par-delà la nature et la culture”, in *Le Débat*, 2(114), pp. 86-101.
- DI GIACOMO G., VALENTINI A. (2002) (a cura di), *Che cos’è museo il museo oggi*, numero monografico di *Studi di estetica*, 45.
- FAGONEV. (1996), *Art in Nature*, Mazzota, Milano.
- FIORIO M.T. (2011), *Il museo nella storia. Dallo “studiolo” alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano
- FINDLEN P. (1994), *Possedere la natura*, in BASSO PERESSUT L. (a cura di) (1997), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, pp. 24-47.
- GHIBAUDO G. (2013), *Guida al Museo di Storia Innaturale*, Allemandi,

¹² <https://artsandculture.google.com/exhibit/brachiosaurus-giraffatitan-back-to-life-in-virtual-reality/kAICNrvOfj0Rjw>.

Torino.

Id. (2000), *Die Dioramen, Sala XI*, ed. Galerie Angelo Falzone Mannhaein.

GROYS B. (2010), "Il museo nell'epoca della cultura di massa", in CHIODI S. (a cura di) (2010), *Le funzioni del museo*, Le Lettere, Firenze, pp. 39-50.

LATOURE B. (2009), *Non siamo mai stati moderni* (1991), tr. it. di G. Lagomarsino, con una prefazione di G. Giorello, Eleuthera, Milano.

LUGLI A. (1990), *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano.

MAZZOTTA M. (2013), *Wunderkammer: arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano.

MILLER D. (2002), "Artefacts and the meaning of things", in *Companion Encyclopaedia of Anthropology* a cura di T. Ingold, Routledge, Londra-New York.

NIETZSCHE F. (2012), *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano.

OLMI G. (1997), "L'arca di Noé. La natura "in mostra" e le sue meraviglie", in BASSO PERESSUT L. (a cura di) (1997), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, pp. 48-74.

Id. (2013), "Il collezionismo enciclopedico italiano da Ulisse Aldrovandi a Fernando Cospì", in MAZZOTTA M. (2013), *Wunderkammer: arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano, pp. 37-43.

OLMI G. (1993), "From the marvellous to the commonplace: notes on natural history museums, 16th-18th centuries", in MAZZOLINI R. (1993), *Non-verbal Communication in Science prior to 1900*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 235-248.

PINNA G. (1997), *Il museo di storia naturale. Fondamenti teorici*, Jaca-book, Milano.

Id. (2016), "Musei estetici e musei narrativi", in *Nuova Museologia*, 34, pp. 32-44.

PEROSINO M. (a cura di) (2010), *Effetto terra*, Johan&Levi, Milano.

POMIAN K. (2007), *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia*

XVI-XVIII secolo (1989), Il Saggiatore, Milano.

SCHUBERT K. (2004), *Museo, storia di un'idea: dalla Rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano.

TRESCH J. (2012), *The Romantic Machine: utopian science and technology after Napoleon*, University of Chicago press, Chicago.

WONDERS K. (1993), "Bird Taxidermy and the Origin of the Habitat Diorama", in MAZZOLINI R. (1993), *Non-verbal Communication in Science prior to 1900*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 441-447.

SITOGRAFIA

ALBERTI S. J. M. M. (2017), "Why Collect Science?", in *Journal of Conservation and Museum Studies*, 15(1), <https://www.jcms-journal.com/articles/10.5334/jcms.150/>.

CULTURA MATERIALE, <http://www.treccani.it/enciclopedia/cultura-materiale/>.

DRAKE N. (2019), Scattata la prima foto di un buco nero, http://www.nationalgeographic.it/scienza/spazio/2019/04/10/news/la_prima_foto_di_un_buco_nero-4366138/?refresh_ce, (15 settembre 2019).

DROUIN J.-M. (2002), "L'Età dei Lumi: le scienze della vita. Le collezioni e lo studio dei vegetali e degli animali", in *Storia della scienza*, Enciclopedia Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/l-eta-dei-lumi-le-scienze-della-vita-le-collezioni-e-lo-studio-dei-vegetali-e-degli-animali_%28Storia-della-Scienza%29/.

ECO U. (2011), *Il museo nel terzo millennio*, <http://www.umbertoeco.it/CV/11%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>.

Google Arts and Culture project, <https://artsandculture.google.com/exhibit/permanent-exhibition-evolution-in-action/Oglyary-QGm2zLg>, (10 ottobre 2019).

LEVY D. (2012), *Dead World Order* (extract), video (6,38 min), Muma Le Havre, <http://danalevy.net/projects/dead-world-order/>, (15 maggio 2019).

LOFF S. (2019), *Black Hole Image Makes History; NASA Telescopes Coordinated Observations*, https://www.nasa.gov/mission_pages/

chandra/news/black-hole-image-makes-history, (10 maggio 2019).

REMOTTI F. (1996), "Natura e cultura", in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/natura-e-cultura_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/, (2 agosto 2019).