

Klaus Kempf

*Mostra virtuale: un ritorno al passato**

Introduzione

Il digitale sta capovolgendo tutto. Anche nelle biblioteche assistiamo sotto vari aspetti a un cambio di paradigma. La mostra finora era uno degli, quando non il principale, *ubi consistam* dell'attività dei musei, ma da qualche tempo sta assumendo anche nelle biblioteche, almeno nelle grandi o quelle specialistiche, una posizione sempre più centrale e rilevante nel panorama della gamma di servizi che esse offrono. Con l'avvento delle mostre virtuali, questa tendenza è diventata ancora più forte e diffusa. Su questo sfondo pare esagerato ipotizzare che la mostra potrebbe diventare il nuovo “core business” della biblioteca, oppure – facendo un ulteriore passo in avanti – si verificherà addirittura una fusione fra biblioteche e musei nel lungo termine, nella prospettiva della spesso citata cosiddetta svolta iconica (*iconic turn*)?

* Il saggio è un'anticipazione del testo che verrà pubblicato nel volume *A libro aperto. Le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro. Atti del convegno internazionale Milano, Castello Sforzesco e Università Cattolica del Sacro Cuore, 22-23-24 settembre 2021*, a cura di Pierfilippo Saviotti, Firenze, Olschki, 2023.

Da parecchi anni almeno nella letteratura biblioteconomica si parla già di un “processo di musealizzazione” delle biblioteche, cioè dello sviluppo e della crescente importanza delle mostre nel quadro dei compiti e dei servizi forniti dalle biblioteche soprattutto a partire dall’ultimo terzo del ventesimo secolo. Mentre nel XVIII-XIX secolo archivi, biblioteche e musei si sono primariamente sviluppati come “forzieri della memoria”, ognuna delle istituzioni nel suo modo particolare. Ergo: biblioteca e museo sono stati per lungo due mondi diversi.¹ Poi in anni recenti il rapporto tra biblioteche e musei si è progressivamente problematizzato. Al centro del dibattito sta soprattutto la questione della crescente permeabilità del confine tra le due istituzioni e il ruolo chiave lo gioca qui l’attività espositiva nel senso ampio del termine da parte delle biblioteche. Un esempio dalla prassi bibliotecaria la offre F.J. Kaltwasser nel suo libro *Die Bibliothek als Museum*, cioè la biblioteca come museo, dove presenta e analizza dettagliatamente l’attività espositiva della Bayerische Staatsbibliothek (BSB) durante gli ultimi due secoli, cioè dalla fine dell’Ottocento fino all’avvento digitale (1992). In tal modo dimostra come durante il XX secolo l’importanza di quest’attività sia progressivamente cresciuta, sino a diventare, in ultima analisi, uno dei servizi principali della BSB.² Negli anni recenti Baum e Steyer constatano poi che la storica suddivisione del lavoro tra biblioteche e musei nell’epoca digitale non sia più giustificabile né sotto gli aspetti scientifico-contenutistici né sotto quelli tecnologici.³ Ray Lester va ancora un passo più in avanti ponendo la domanda chi o che cosa sopravviverà al termine della potente trasformazione tecnologica in corso. Lester nel 2001 è stato tra i primi a ritenere che nell’epoca digitale non ci voglia solo un’altra forma di cooperazione tra biblioteche e musei, ma invece considera la convergenza tra biblioteche e

¹ Sulla definizione o meglio “costruzione” della memoria di cultura e dei relativi “luoghi di memoria” si vedano i singoli saggi in Speicher des Gedächtnisses 2000; Speicher des Gedächtnisses 2001.

² Kaltwasser 1999.

³ Baum-Steyer 2016.

musei inevitabile, sicché, in futuro, vi sarà solo un unico tipo (digitale e intrasettoriale) di “istituzione della memoria”.⁴

E cosa è l'*iconic turn*, la sopracitata “svolta iconica”?⁵ Analogamente al termine “svolta linguistica” (= *linguistic turn*), termine introdotto da Richard Rorty nel lontano anno 1967,⁶ la svolta iconografico-pittorica si riferisce allo spostamento verso una scienza delle immagini che stabilisca la razionalità scientifica attraverso l'analisi delle immagini. Nella cultura quotidiana, la svolta viene interpretata come un passo evolutivo verso una società post-scritturale, cioè la sostituzione della cultura testuale prevalente con una rappresentazione iconografico-pittorica o, per usare le parole di Horst Bredekamp: “una svolta copernicana, dalla dominanza del testo alla egemonia dell'immagine.”⁷ Il fenomeno è in larga parte spinto dall'evoluzione tecnologica. Esso è un effetto collaterale del dinamico sviluppo della digitalizzazione congiunta dell'economia, della società e della cultura.⁸ Con riferimento alla relazione tra biblioteca e museo siamo dunque davanti al fenomeno di un ritorno alle radici comuni della biblioteca e del museo, alla “Kunst- und Wunderkammer”?

1. La “Kunst- und Wunderkammer”, figlia di una svolta epocale⁹

Un'analogia con quanto succede oggi si può riscontrare con quanto

⁴ Lester 2001.

⁵ Su questa idea o concetto si veda più in dettaglio <https://de.wikipedia.org/wiki/Ikonische_Wende>.

⁶ Sull'approccio in questione si veda Rorty 1967. Sull'*Iconic turn* si veda per tutti Burda 2010.

⁷ Bredekamp 1993, p. 102.

⁸ Si confrontino i lavori e gli studi del “Zentrum für Bildwissenschaften” an der Universität Krems/Austria. (Zentrum für Bildwissenschaften - Universität für Weiterbildung Krems (donau-uni.ac.at)).

⁹ La seguente parte 3 si basa in particolare su Kempf 2013a, p. 8-18; e Kempf 2013b, p. 11-18.

avvenne circa 500 anni fa. La biblioteca, come la conosciamo oggi, ha la sua origine non nell'antichità, nelle grandi e numerose biblioteche antiche, e neppure – almeno non immediatamente – nelle biblioteche monastiche medievali, bensì nel tardo Rinascimento e nell'età moderna. Il retroterra storico e concettuale è costituito da tre scoperte.¹⁰ Innanzitutto la riscoperta, da parte degli umanisti, dell'antico, inteso nelle sue reliquie testuali come materiali. In secondo luogo, la scoperta dell'America con la curiosità e l'interesse per le piante e gli animali esotici e per le altre meraviglie del “nuovo mondo”. Il che si collega con un generale rinnovato interesse per la natura, i suoi frutti e – dal punto di vista di quel tempo – le sue stranezze. Da ultimo, ma evidentemente non meno importante anzi, va ricordato l'effetto che l'invenzione della stampa, una “scoperta della tecnica”, e il crescente numero di pubblicazioni disponibili grazie ad essa hanno avuto sulle collezioni librarie.

Su questo sfondo si sviluppa una nuova cultura della collezione. Il medievale “Tesoro” viene sostituito dalla *Kunstkammer* (“Gabinetto di belle arti”) e dalla *Wunderkammer* (“Gabinetto di curiosità”), con relativo cambio di paradigma.¹¹ Non è più il valore materiale, monetario oppure funzionale, cioè politico o religioso, del singolo oggetto collezionato a essere in primo piano; prevalgono ora aspetti estetici e si fa strada un desiderio di approfondimento della comprensione del mondo per mezzo della contestualizzazione dei singoli oggetti all'interno della totalità della collezione.

Agli oggetti viene attribuito un valore estetico che risulta indipendente da quello immediatamente economico. Un'operazione concettuale, questa, che determina un salto di qualità: dall'idea di uso e consumo a quella di conservazione; un passaggio, cioè, dall'economia (valore) all'estetica (significato) che marca bene il confine tra il “Tesoro” medievale e la collezione di età moderna.¹²

¹⁰ Enderle 2013, p. 303-315.

¹¹ Il concetto risale a Schlosser 1978.

¹² Cfr. Jochum 2004, p. 279 con il rinvio al lavoro, da questo punto di vista, fondamentale di Pomian 1988. Cfr. inoltre Minges 1998.

Il fenomeno prende l'abbrivo nelle ricche città del centro-Nord d'Italia. Come un *big bang* e pressoché all'improvviso si sviluppa nelle decadi intorno al 1550 una cultura del collezionismo di portata europea, che con questa impronta si conserva fino al XVIII secolo. In questo momento nascono in veloce successione in palazzi e centri urbani, per iniziativa di singoli principi e di cittadini colti e benestanti, gabinetti d'arte e di curiosità, vale a dire collezioni di amplissimo spettro: da raccolte di minerali, piante essiccate, ossa e animali impagliati, passando per oggetti d'arte, quadri e disegni, fino ai libri e agli strumenti scientifici. Dietro questa abbondanza c'è un programma consapevole. Lo scopo di un gabinetto di tal fatta era precisamente di mostrare il mondo in una vetrina, un macrocosmo in un microcosmo. Si tratta di una esposizione della realtà, di una spiegazione del creato alla luce di una scelta di oggetti rari, ma al contempo tipici.¹³

Un importante punto di partenza fu senza dubbio, come già ricordato, l'Italia del nord, e in particolar modo Bologna, dove il medico Ulisse Aldovrandi e l'umanista Antonio Giganti avevano costituito due collezioni esemplari, che, visitate da molti eruditi europei, devono aver costituito lo spunto per la fondazione di raccolte al di là delle Alpi. Già intorno al 1600 si può parlare – malgrado ovvie differenziazioni regionali – di un “paesaggio europeo della collezione” costituito da più di un migliaio di raccolte più o meno ampie e più o meno enciclopediche.

Contemporaneamente emerge la necessità della separazione dei libri dai gabinetti d'arte e di curiosità e l'organizzazione di vere e proprie raccolte librerie.¹⁴ La ragione determinante per questa innovazione risiedeva nel fatto che l'interesse per il contenuto, cioè per

¹³ Enderle 2013, p. 306

¹⁴ Le raccolte libraria con le proprie specificità, che verranno ricordate di seguito, è stata equiparata al concetto di biblioteca. Questo impiego sinonimico dei concetti di “collezione” e “biblioteca” si dispiega come un filo rosso nella storia delle raccolte librerie. Sui differenti usi del concetto di “biblioteca” nella storia, si veda Nativel 2005, p. 430 e seg.

l'intrinseco apporto informativo, primeggiava sull'interesse estetico per il libro come oggetto espositivo. Se si vuole, si manifestava in fin dei conti qui la separazione (definitiva) tra il museo e la biblioteca.¹⁵

A ciò si aggiungeva per molte raccolte un ulteriore motivo di ordine pratico: l'ampiezza di alcune raccolte rendeva necessaria una divisione dei materiali da un lato in un gabinetto numismatico e di storia naturale, dall'altro, appunto, in una biblioteca. La separazione della biblioteca dalle restanti raccolte trova la sua motivazione, in definitiva, anche nel fatto che il Gabinetto d'arte e la Wunderkammer non sono necessariamente basati sull'idea di crescita della collezione. La biblioteca o le raccolte librerie, dal canto loro, sono soggette a continue espansioni in ragione delle incessanti e sempre più numerose novità editoriali. E una tale espansione poteva prendere l'avvio solo nel momento in cui ci si fosse separati negli spazi come nell'organizzazione dalle collezioni di diverso tipo.¹⁶ Cionondimeno il carattere della biblioteca e il suo sviluppo non possono essere concepiti se non in rapporto ai gabinetti d'arte e di curiosità.

Per illustrare, almeno in generale, le specificità di questa cultura del collezionismo, che ancora oggi informa energicamente il nostro concetto di collezione, è opportuno delineare brevemente tre aspetti connessi alla biblioteca.¹⁷

1.1. *Istituzionalizzazione della collezione*

Fra tutte, dominavano le vaste *Kunstkammern* principesche. Per li-

¹⁵ Lo sviluppo dell'archivio come sede, istituzione della memoria è per contro indipendente da quanto detto e piuttosto da leggersi nel contesto della storia e dello sviluppo dell'amministrazione e della documentazione. Si veda, in proposito, tra gli altri, Mittler 2012, p. 33-35

¹⁶ Sullo sviluppo della produzione nella stampa, si veda: Wittmann 2011, p. 27 per la produzione fino al Cinquecento e p. 49 e 83 per il XVI e XVII secolo.

¹⁷ Le successive spiegazioni derivano in ampia misura dalle fondamentali riflessioni di Enderle 2013, p. 308-310.

mitarsi agli esempi più famosi e ammirati all'epoca, si ricordino quelle del Duca Alberto V a Monaco, dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo ad Ambras, del Principe elettore Augusto di Sassonia a Dresda oppure la più nota di tutte, la biblioteca dell'imperatore Rodolfo II a Praga, andata poi distrutta durante la guerra dei Trent'anni. Purtuttavia non bisogna dimenticare le numerose iniziative collezionistiche di privati e accademie, dal momento che il collezionista privato, borghese e con istruzione accademica, è il vero e proprio creatore delle collezioni e il più importante rappresentante di tale movimento culturale.¹⁸

La sistematica raccolta di libri e la costituzione di biblioteche derivano di regola da più cagioni o motivazioni.¹⁹ Tra di esse, ad esempio, non soltanto l'espressione di una personale passione per il collezionismo o la sete di conoscenza di borghesi e nobili signori oppure ancora la manifestazione di una più generale aspirazione culturale.²⁰ La biblioteca era per il collezionista principesco anche e sempre motivo di prestigio e svolgeva un ruolo di rappresentanza della corte.²¹ Dove tale motivo fu almeno temporaneamente predominante, ciò si mostrò non da ultimo nella realizzazione di spazi particolarmente fastosi per la collocazione e presentazione delle collezioni librerie. Sia qui ricordata almeno la costruzione, di nuovo da parte di Alberto V a Monaco, del cosiddetto *Antiquarium*, uno dei primi esempi di architettura rinascimentale profana a Monaco.²² Lì vennero sistemate al piano terra le

¹⁸ Breslauer 1988, p. 7.

¹⁹ Schmid 2010, p. 54; inoltre sul tema: Arnold 2011, p. 95-98; in particolare sulla biblioteca di corte di Monaco: Kellner 2008, p. 23-25.

²⁰ La riflessione o argomentazione leibniziane, che la biblioteca e il suo aggiornamento siano da intendere come una premura dello stato per la prosperità sociale oppure, detto in modo più moderno, che si debbano riconoscere loro un importante valore da un punto di vista socio-economico, resta certamente isolate e non hanno purtroppo trovato eco alcuna. Cfr. Jochum 2004, p. 285 e 286.

²¹ Zedelmaier 2009, p. 103.

²² L'idea di allocare la collezione di antichità e la biblioteca in un unico edificio aveva dei precedenti in Italia, tra i quali il progetto mai portato definitivamente a termine della Laurenziana di Firenze. Cfr. Hernard 2008, p. 28.

raccolte museali, al piano superiore la biblioteca di corte. Ma non ci si limitava soltanto a pure questioni di prestigio. Le biblioteche vennero anche scientemente strumentalizzate per le politiche di concorrenza tra case regnanti, in particolare in occasione dei sempre più numerosi e acuti scontri militari, politici e religiosi del XVI secolo. Servivano, nel vero senso della parola, come “armi spirituali”, la cui conquista o perdita dovevano energeticamente far aumentare la propria reputazione oppure danneggiare, nella stessa misura, l’oppositore politico. L’esempio per eccellenza è costituito, da questo punto di vista, dal destino della “madre di tutte le biblioteche”, la Biblioteca Palatina, la più importante collezione libraria al principio del XVII secolo.²³

Su questo sfondo si osserva un precoce e crescente interesse dei collezionisti principeschi per la stabilizzazione delle collezioni oltre la propria morte e contro l’insicurezza costituita da imprevedibili provvedimenti degli eredi. Alle collezioni ed alle biblioteche venne in un certo senso accordato un profilo statale. Ci si preoccupò conseguentemente per la loro “istituzionalizzazione”. A Monaco Alberto V decretò con testamento, per i suoi eredi e per la stirpe dei Wittelsbach, la creazione di un “tesoro dinastico” – per sempre indivisibile e inalienabile – cui apparteneva anche la biblioteca e le altre collezioni di corte. Qui si costituisce un primo esempio di divisione tra beni personali e beni dello stato. Alle collezioni (inclusa la biblioteca) si accordava dunque un carattere di duraturo “investimento” di importanza e caratura statale. Esattamente questo aspetto di durata e stabilità è sopravvissuto a tutte le epoche e appartiene all’istituzione biblioteca,

²³ La Biblioteca Palatina, che era al suo tempo la più importante biblioteca protestante, dopo la conquista di Heidelberg ad opera delle truppe (cattoliche) del duca di Baviera Massimiliano I al principio della guerra dei Trent’anni (1621), non venne trasferita a Monaco come bottino di guerra, bensì a Roma per espresso desiderio del papa del tempo, Gregorio XV e lì aggiudicata alla Biblioteca Vaticana. Sulle motivazioni ed il preciso svolgimento della rapina della Biblioteca Palatina, cfr. Keunecke 1978.

anche se sotto altri auspici, ancora oggi (positivamente).²⁴

1.2 *L'ordinamento della collezione*

Le collezioni del primo rinascimento non erano primariamente centrate sul singolo oggetto, ma sull'ordinamento. Era importante possedere oggetti rari e preziosi e in primo piano c'era la presentazione di un principio ordinatore universale. La riflessione teorica su questo tema venne sviluppata per la prima volta dal fiammingo Samuel von Quiccheberg, chiamato dal duca Alberto V di Baviera a corte e impiegato come consulente. Con il suo trattato pubblicato nel 1565 *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* presentò la prima teoria sistemica del collezionismo.²⁵ Egli proponeva la separazione dell'ordinamento previsto per le collezioni museali, il gabinetto di curiosità naturali e quello numismatico, da quello più adatto alla biblioteca. Nell'intenzione del "Theatrum amplissimum" le prime sono sale di esposizione. E sono arredate secondo i sette pianeti del nostro sistema solare conosciuti all'epoca, sottostando perciò, in un certo qual modo, ad un ordine cosmologico. Per contro la biblioteca ha, secondo Quiccheberg, un carattere di strumento di lavoro. Egli la tratta nella sua opera separatamente sotto la rubrica "Musea et Officina ac Reconditoria". Una "bibliotheca instructissima" – così dichiara o prescrive – contiene libri d'ogni sorta. Va organizzata secondo "facoltà, discipline e lingue" ("per facultates, disciplinas ac linguas"); i libri sono da registrare e da disporre sugli scaffali, in modo che possano essere identificati. La loro organizzazione (spaziale) viene stabilita tramite la gerarchia delle scienze del tempo, cioè la gerarchia delle tre facoltà universitarie di Teologia, Giurisprudenza e Medicina, e tramite il canone delle sette arti liberali.²⁶

²⁴ Ziegler 1992; Lanzinger 2009, p. 83.

²⁵ Sulla figura di Samuel Quiccheberg, sul suo trattato ed i suoi contenuti e ricadute, si veda Zedelmaier 2009, p. 107 con ulteriori rimandi.

²⁶ Sulle collocazioni bibliotecarie nel XVI e XVII secolo, si veda in generale Bu-

Il secondo cardine dell'organizzazione, il catalogo, conduce al contrario in tutte le biblioteche del tempo una vita piuttosto marginale, una parvenza di vita. Esso è soprattutto un catalogo (sistematico) delle collocazioni, in parte provvisto di indici degli autori, più raramente di indici tematici ordinati alfabeticamente. La rappresentazione del mondo del sapere erudito in forma di un ragionevole ordinamento della collocazione è qualcosa che interessa anche le teorie bibliotecarie del primo Rinascimento, ma non così la registrazione in cataloghi.²⁷

1.3 *Presentazione e illustrazione della collezione*

Il concetto del gabinetto d'arte e della Wunderkammer si basa sull'*effetto visivo*, cioè con la messa in scena degli oggetti collezionati secondo i principi del "teatro amplissimus" ideati da Samuel Quicheberg. In questo modo si intende soprattutto risvegliare la meraviglia ed il desiderio di sapere e contemporaneamente far intuire e riprodurre il sapere del mondo dell'epoca.²⁸ Il mezzo a questo scopo era un'adeguata presentazione della collezione. Un ordine al passo con l'erudizione del tempo era la necessaria condizione per l'esposizione del fondo librario. Dal momento che la presentazione per un pubblico scelto risultava lo scopo centrale della maggior parte dei collezionisti. Famose raccolte, come la Aldrovandi di Bologna o quella di corte a Monaco, si sviluppano già nella seconda metà del XVI secolo nei luoghi che costituiscono anche tappe fisse dei viaggi di eruditi e nobili. Il turismo dei collezionisti è un pilastro della cultura del col-

zas 1976, p. 135-142.

²⁷ Della stessa opinione anche l'altro grande teorico delle biblioteche (insieme con J.G. Leibniz) della prima età moderna, Gabriel Naudé, nel suo trattato: Naudé 1990 (citato secondo Zedelmaier 2009, p. 96 e 110).

²⁸ "Il Museo e la biblioteca hanno in comune la sistemazione e la rappresentazione del sapere" dichiara Werner Oechslin e cita, anche come esempio di contiguità spaziale conseguita, la „Biblioteca Ambrosiana“, fondazione borromaica, che fin dal principio ospita la raccolta libraria così come le altre collezioni, sebbene divise dal peristilio e da un'Aula. Oechslin 2011, p. 55.

lezionismo della prima età moderna. Per il collezionista borghese la propria raccolta offriva l'occasione di ampliare la rete di conoscenze e di aumentare il proprio prestigio; per il principe mecenate è una parte integrante delle strategie di rappresentanza e, appunto uno strumento delle politiche di potere.²⁹ Quanto importante fosse la presentazione della collezione e la comunicazione erudita in relazione alla stessa, è testimoniato non da ultimo dai numerosi cataloghi stampati, che avevano anche la funzione di guide alla consultazione.³⁰

Sebbene i libri come reperti da esposizione, a paragone con animali esotici impagliati o oggetti preziosi, possano apparire a prima vista decisamente noiosi per il visitatore e non sembrano propriamente adatti per un collezionismo visivamente orientato, il principio di presentazione delle raccolte librerie seguì stranamente proprio quello dei gabinetti d'arte e di curiosità. L'osservatore doveva dominare, possibilmente al primo sguardo, l'insieme della collezione, per poter immediatamente percepire il principio ordinatore e i rimandi interni sottesi. Il salone di una biblioteca barocca si orientava nella sua ideale concezione a questi antecedenti e sviluppava questa intenzione per la prima volta compiutamente.³¹ “Anche se un libro come oggetto non è immediatamente comprensibile da un punto di vista visivo, le biblioteche come i gabinetti d'arte e curiosità seguivano nell'esposizione degli oggetti il medesimo principio dell'immediata percezione visiva, all'interno della medesima stanza, dell'intera collezione posseduta. Perciò appare manifesto come nelle collezioni della prima età moderna la disposizione degli oggetti non sia meno importante degli oggetti stessi”³²

Quanto il principio ordinatore sviluppato per i gabinetti d'arte e di curiosità abbia informato di sé anche le esigenze organizzative delle

²⁹ Su questo aspetto, in relazione alla biblioteca di corte di Monaco, si veda anche Kempf 2010.

³⁰ La guida al Teatro anatomico dell'università di Leida, ad esempio, venne stampata tra il 1669 ed il 1761 più di sessanta volte. Cfr. MacGregor 2007, p. 61.

³¹ Si veda qui più avanti a p. 9. Ma così anche già Garberson 2006, p. 105-136.

³² Enderle 2013, p. 312.

biblioteche, lo si comprende in certa misura anche a partire dai cataloghi. Come sopra asserito, dal punto di vista dell'ordinamento della biblioteca, il catalogo conduceva un'esistenza umbratile. Rispondeva (quasi) solo ad esigenze di rappresentanza. Si cura il catalogo e lo si stampa persino, spesso in numerose ristampe che si susseguono a ritmi ravvicinati, per rivolgersi all'esterno, per rendere nota e visibile la collezione al mondo erudito. La biblioteca di corte di Monaco, ad esempio, produsse più volte cataloghi dei propri fondi, nel corso del XVI secolo, e li diffuse in tutta Europa.³³

La schedatura dei titoli e la conseguente possibilità di realizzazione di cataloghi cartacei, – con tutti i vantaggi connessi – erano pratiche ben note agli eruditi del tempo dal loro personale lavoro bibliografico. Lo scopo della pubblicazione di un catalogo, tuttavia, al fine di pubblicizzare la collezione e assicurarle notorietà tra le biblioteche europee, era molto più importante dei benefici pratici nell'amministrazione quotidiana.³⁴ Qui emerge un aspetto del collezionismo, che si rincontrerà spesso più avanti, e cioè la visibilità, la visualizzazione e, ad esse connessa, la necessità di accessibilità delle raccolte. Tale accessibilità, curiosamente, è il prodotto del mantenimento di una rigorosa disposizione, la quale a sua volta risulta da misure di organizzazione al tempo essenzialmente costituite da una corrispondente (estetica e)

³³ Zedelmaier 2009, p. 109 e altri riferimenti *ivi*. La biblioteca ducale di Monaco di Baviera non era l'eccezione alla regola. Al contrario, la biblioteca civica di Augsburgo/Augusta fu più zelante; essa stampò nel 1600 il primo catalogo di una biblioteca tedesca. Si veda Fabian 2003. Ulteriori esempi europei: la Bodleian Library propose già nel 1605, soltanto pochi anni dopo la fondazione, un primo catalogo a stampa, cui seguì il successivo nel 1675; a partire dal 1702 si cominciò a lavorare ad un ulteriore catalogo, che venne stampato nel 1738 e rimase per i successivi cento anni il catalogo unico della biblioteca. Cfr. Philip 1983, p. 11, 51, 89. Simile la storia anche della biblioteca del British Museum. Nel 1787 appare il primo catalogo a stampa, che già al suo apparire risultò insufficiente; nel 1819 venne pubblicato il successivo, rilegato con delle pagine vuote in fondo, in modo da poter fungere come copia di lavoro per i successivi trent'anni. Cfr. Harris 1998, p. 13, 45 sgg.

³⁴ Enderle 2013, p. 313.

sistematica della collocazione. Le biblioteche della prima età moderna rispecchiano anche sotto questo punto di vista le caratteristiche dei gabinetti d'arte e di curiosità.³⁵

2. Emancipazione reciproca di Museo e Biblioteca

Quale fu il passo successivo? Mentre lo sviluppo del museo continuò più o meno nella camera dell'arte e delle curiosità (ad esempio. Il "Grünes Gewölbe" di Dresda).³⁶ Da una parte il gabinetto delle curiosità, attraverso un complesso processo di sviluppo, si trasformò progressivamente nel museo moderno. Dall'altra la biblioteca conservò per lungo tempo un ambiguo 'doppio carattere'. Solo verso la fine del XVIII e poi nel XIX secolo le biblioteche, i musei e gli archivi si sono sviluppati separatamente come "magazzini della memoria" separati e paralleli che funzionano secondo loro proprie e più o meno autonome leggi.³⁷ Fino all'Illuminismo la biblioteca aveva naturalmente svolto anche funzioni di archiviazione e di rappresentazione museale, queste funzioni poi sono lentamente passate in secondo piano con l'emergere della mentalità scientifica e delle diverse esigenze che ne derivavano. D'allora in poi la biblioteca sarebbe diventata il luogo ideale di lavoro per i ricercatori, che vi avrebbero trovato tutti i documenti scritti di cui avevano bisogno per il loro ulteriore lavoro.³⁸ La misura in cui anche un pioniere della biblioteconomia moderna come Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), filosofo, matematico e bibliotecario dalla Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel era

³⁵ Cfr. *ibidem*, p. 311

³⁶ Il Grüne Gewölbe di Dresda può considerarsi il primo museo al mondo, continuazione sotto altre spoglie della Wunderkammer del principe elettore di Sassonia. Si veda <<https://de.wikipedia.org/wiki/Museum>> e <https://de.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%BCnes_Gew%C3%B6lbe>.

³⁷ Cfr. Csendes 2001, p. 103-104.

³⁸ Plassmann 2019, p. 9.

ancora attaccato alle idee barocche (vedi più avanti) è dimostrata dal fatto che egli associò immediatamente la biblioteca ad un archivio, un laboratorio e una camera delle arti e della natura. Anche per lui la biblioteca tendeva ad essere un “archivio del passato” che non si doveva necessariamente leggere.³⁹ Die “Schauseite”, cioè l’aspetto visivo della Kunst- und Wunderkammer continua a svolgere nella biblioteca specialmente nell’area culturale di lingua tedesca, più precisamente soprattutto nelle biblioteche degli ordini monastici della Germania meridionale un ruolo di rilievo. E raggiungerà il suo apice nel XVIII secolo, cioè nel tardo barocco e nel rococò - un vero trionfo dell’estetica e dell’architettura. Il libro (nel suo aspetto esterno) diventa parte del design interno (“parte del muro”), che mira a un’ampia simmetria. Per aumentare quest’effetto, i libri erano spesso addirittura dotati di rilegature uniformi. Marco Muscogiuri parla in questo contesto anche del fenomeno “delle sale tappezzate di libri.”⁴⁰ In quell’epoca e in quello spazio, ovvero nella Mitteleuropa nel XVII-XVIII secolo, la biblioteca formò ancora – così Karl Dachs – una “unità di presentazione e d’erudizione, una opera d’arte intera”.⁴¹

Tanto più drammatica la frattura con il passato e l’irruzione del moderno. Anche sotto questo aspetto la Biblioteca Universitaria di Gottinga divenne allora la prima biblioteca a considerarsi interamente un’istituzione al servizio della scienza e della ricerca.⁴² In quest’ottica, l’idea di collezione pura venne sostituita da un orientamento esplicito verso il suo utilizzo, e comunque bisognerà attendere fino al XIX secolo affinché questi requisiti siano completamente realizzati.⁴³

³⁹ Jochum 2007, p. 107 e seg.

⁴⁰ Muscogiuri 2004, p. 397 cita Brawne 1970, p. 12 come segue: “Il concetto di biblioteca come singolo ampio locale unificato, alle cui pareti vi erano libri [...] continuò nel XVIII secolo, ed ebbe la sua più esuberante espressione nelle biblioteche monastiche della Germania del sud e dell’Austria”.

⁴¹ Dachs 1984, p. 82-100.

⁴² Kind-Doerne 1986.

⁴³ Jochum 2007, p. 116-150; Jochum 2010, p. 83-126.

3. L'invisibilità delle collezioni librerie e la nascita della mostra bibliografica

Partendo da queste premesse ideologiche definire la biblioteca come struttura di servizio o ‘Laboratorio’ delle scienze umane o ‘dure’ era solo una questione di tempo. Così da una parte sperimentare la rivalutazione della visibilità della collezione e dall’altra fare spazio ad una nuova organizzazione fisica degli spazi della biblioteca. L’ideatore teorico dello “spazio moderno” della biblioteca, cioè della sua tripartizione funzionale è stato Leopoldo Della Santa.⁴⁴ La tripartizione prevede la divisione della biblioteca in tre aree funzionali ben distinte: Uso – Amministrazione – Deposito. Questo non era solo una moda dell’epoca ma risultato dell’incredibile aumento della produzione di libri, delle collezioni (di libri) in costante crescita e dei conseguenti sempre più gravi problemi di spazio nelle biblioteche. La pratica della presentazione dell’intera collezione in un locale unico dovette essere abbandonata. Così la possibilità di abbracciare con lo sguardo e raggiungere direttamente e liberamente con la mano i libri. Si dovette ricorrere ad un concetto organizzativo che rappresentava l’esatto opposto dell’ideale fino a quel momento perseguito a favore di una soluzione di economicità spaziale concentrando delle collezioni negli scaffali in un deposito (chiusi, accessibili solo al bibliotecario). In tal modo crolla un pilastro alla base del concetto di Kunst- o Wunderkammer e cioè l’elemento visivo. Una scomparsa pressoché definitiva o perlomeno completa fino all’inizio dell’epoca digitale quando l’ICT libera dalla necessità dell’accesso fisico all’oggetto.⁴⁵ Parallelamente,

⁴⁴ Della Santa 1996, cit. Muscogiuri 2004, p. 404 con altre fonti.

⁴⁵ Limitatamente alla costruzione delle biblioteche specialistiche/accademiche questa filosofia progettuale rappresenterà il canone dominante per tutti gli anni ‘60 e ‘70 del XX secolo, fino all’avvento e/o diffusione del sistema degli scaffali ad accesso libero (nelle grandi sale di lettura). Si veda Muscogiuri 2004 p.423 e seg.

si constata il nuovo fenomeno dell'ascesa del catalogo come strumento essenziale di informazione e la crescente importanza del bibliotecario come "esperto di tutti i libri".

Il diventare invisibili dei libri negli scaffali e nei depositi all'inizio del XIX secolo è quasi contemporaneo alla nascita delle mostre nelle biblioteche, cioè, nello specifico, l'esposizione di un certo numero di cimeli, o libri particolarmente preziosi e famosi, per un periodo *indefinito*, nascono le cosiddette *mostre permanenti di cimeli*.⁴⁶

Ma andiamo con ordine. Come già accennato, parte essenziale del concetto della Kunst- und Wunderkammer era l'esposizione pubblica degli oggetti della collezione. Cioè, il visitatore, spesso arrivato da lontano, doveva poter apprezzare visivamente la raccolta direttamente con gli occhi e possibilmente toccarla con le mani. Con la scomparsa dei libri nei depositi e il numero crescente di visitatori che desideravano visitare le raccolte, il compito di esporre i pezzi della raccolta diviene sempre più oneroso in termini di tempo, aggiungendosi agli altri crescenti compiti del bibliotecario. In particolare, l'inventariazione e la catalogazione del grande numero di libri che entravano in biblioteca particolarmente nel corso del processo di secolarizzazione dei beni ecclesiastici, cioè della soppressione delle biblioteche conventuali e diocesane nell'epoca napoleonica. Anche la BSB fu coinvolta in questa evoluzione e approfittò in maniera particolare della abolizione delle biblioteche ecclesiastiche. Grazie all'enorme crescita del suo patrimonio bibliografico in quegli anni la BSB fu per un certo tempo la seconda più grande biblioteca in Europa (dopo la Bibliothèque Nationale de France /BNF) che vuol dire la seconda più grande

⁴⁶ In un certo senso una "mostra permanente" era anche già la forma di collocazione di libri alla Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze nel diciassettesimo secolo in avanti: Precursore di un'esposizione permanente nell'ambiente o nello stile dell'epoca vetrine espositive della Biblioteca Laurenziana, (si veda l'illustrazione di F. Bartolozzi del XVIII secolo - Biblioteca Medicea Laurenziana by BARTOLOZZI, Francesco. Cfr. <https://www.wga.hu/html_m/b/bartoloz/medicea.html>.

nel mondo d'allora.⁴⁷

Ma ritorniamo all'argomento della mostra in biblioteca. La BSB appariva anche qui come pioniera; è stata la prima al mondo con una tale mostra.⁴⁸ La fondazione teorica venne da Martin Schrettinger⁴⁹ (1825), allora custode della biblioteca della corte della casata dei Wittelsbach, quando la sede si trovava ancora nel Wilhelminum, l'ex-collegio dei Gesuiti.⁵⁰ Schrettinger considerò la presentazione individuale da un lato troppo impegnativo per i bibliotecari e d'altro canto dannosa per i libri per quanto atteneva la sicurezza e la conservazione. In ogni diversa sistemazione della biblioteca lungo tutto il XIX secolo – ha cambiato sede più volte – era sempre presente una mostra permanente di cimeli più o meno grande. Tale mostra permanente fu poi notevolmente ampliata dal 1843 in avanti da Johann Andreas Schmeller⁵¹ nella sua funzione di custode della biblioteca della corte nel nuovo edificio alla Ludwigstr. 16.⁵² L'esempio di Monaco fece rapidamente

⁴⁷ Jahn-Kudorfer 2003.

⁴⁸ Nella BSB queste opere, i cimeli, erano già abbastanza presto, cioè durante il 17. secolo separati o meglio detto preselezionati dal resto del patrimonio e furono conservati per motivi di sicurezza in una speciale "scatola di legno". Kaltwasser 1999, p. 61.

⁴⁹ Martin Schrettinger era già ben conosciuto dai suoi contemporanei e godeva di notevole fama sia per le sue riflessioni e pubblicazioni sulle scienze biblioteconomiche, sulla necessità di una adeguata formazione dei bibliotecari, sia per la pubblicazione di soggettari; Schrettinger vale come "padre", inventore, del catalogo a soggetto/soggettario (Realkatalog). Si veda Stephan Kellner su Martin Schrettinger nella Neue Deutsche Biographie – NDB <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz79181.html>>.

⁵⁰ La "camera dei cimeli" preziosi si trovava in un corridoio del secondo piano dell'edificio. Si veda Kaltwasser 1999, p. 118-119.

⁵¹ Sulla persona di J. A. Schmeller e il suo lavoro nelle biblioteche si veda per tutti Luebbers 2016

⁵² La mostra si trovava nell'edificio progettato e costruito dall'architetto di corte Friedrich von Gaertner nella cosiddetta Fuerstensaal al primo piano. All'inizio la collezione consisteva in 60 oggetti (10 in più che nell'edificio precedente) conservati in vetrine che poggiavano su 6 piedistalli. Il numero degli oggetti in mostra

scuola:⁵³ già nel 1846 è la volta della Biblioteca Nazionale Austriaca, poi nel 1851 la British Library che era in grado di realizzare mostre straordinarie grazie alla compresenza nello stesso luogo di biblioteca e museo, infine anche la Bibliothéque Nationale de France, la Biblioteca Vaticana, ecc.

Trascorrono pochi decenni, ed ecco in arrivo l'innovazione successiva, ossia *le mostre tematiche temporanee*. In poco tempo hanno sostituito l'esposizione permanente unica, e caratterizzano più o meno l'approccio espositivo "classico" delle grandi biblioteche fino ad oggi. La prima in assoluto fu probabilmente la Bibliothéque Nationale de France (BNF) negli anni '70 dell'800, seguì verso il 1880 la British Library (BL) o più precisamente quella che si chiamava ancora Biblioteca del British Museum; la prima nel mondo di lingua tedesca fu ancora la BSB nel 1894.⁵⁴

4. *L'attività espositiva con mostre bibliografiche nella Bayerische Staatsbibliothek*

Dal 1894 al 2020 si sono tenute alla BSB alcune centinaia di mostre di dimensione diversa e di argomenti svariati. Un forte aumento numerico si registra soprattutto a partire dagli anni '70 del secolo scorso.⁵⁵

venne continuamente aumentato negli anni seguenti. Si veda Kaltwasser 1999, p. 138 e seg.

⁵³ Dachs 1984, p.84.

⁵⁴ Kaltwasser 1999, p. 190 e seg., con un elenco di tutte le mostre organizzate dalla BSB fino al 1992.

⁵⁵ Si veda per gli anni dal 1894 – 1992 Kaltwasser, 1999, 305-364; per gli anni seguenti fino 2014 si veda Fabian 2014, in più l'elenco non pubblicato sulle mostre dal 1993 fino al 2014: *Das Ausstellungsgeschehen der Bayerischen Staatsbibliothek 1993 bis 2014* 2014; per gli anni 2015 – 2022 il non pubblicato elenco della ufficio relazioni pubbliche della BSB o le relazioni annuali della BSB per gli anni 2015-2021.

Da allora, le mostre sono state considerate un compito fondamentale della biblioteca come parte della sua missione educativa generale.

Oggi la realizzazione di mostre negli spazi della biblioteca nella Ludwigstrasse 16 è ormai parte integrale dell'offerta culturale della BSB. La gamma di servizi della BSB, che attualmente è strutturata come un programma strategico di servizi tripartito, comprende:

- "BSB come istituzione di informazione e servizio"
- "Centro di innovazione digitale e multimediale"
- "Biblioteca come cassaforte o scrigno culturale".⁵⁶

Quest'ultimo concetto comprende anche, o principalmente, l'organizzazione di mostre di vario tipo e portata.⁵⁷

Punti di riferimento nella scelta dei temi sono primariamente i relativi fondi, o quindi un criterio specifico della biblioteca, ma anche occasioni come anniversari (personaggi di rilievo, accadimenti storici, ecc.) e/o in tempi più recenti grandi mostre, cosiddette Landesausstellungen in concordanza e/o collaborazione con la Casa della Storia Bavarese (Haus der Bayerischen Geschichte) ad Augsburg. Come in tutte le altre grandi biblioteche (di ricerca) nel mondo le mostre si basano per la maggior parte su materiale ricavato dal proprio patrimonio. La BSB si spinge al punto che negli ultimi decenni utilizza per

⁵⁶ Così il direttore generale della BSB d'allora (2004-2014) Griebel 2008, p. 27.

⁵⁷ I motivi ed i tipi di mostre delle biblioteche sono quasi impossibili da tenere sotto controllo al giorno d'oggi. Fino a tempi molto recenti le sopra citate grandi mostre annuali o semestrali della BSB sono state accompagnate da mostre di dimensioni più ridotte, cosiddette mostre dei Laboratori specialistici, organizzati dalle sezioni specialiste della Biblioteca di Monaco. A mio parere, le attività rilevanti della biblioteca centrale della Biblioteca Universitaria di Monaco meritano qui una menzione speciale. È, per così dire, un contro-modello del BSB. Si tratta di mostre che sono in gran parte il frutto di una stretta collaborazione didattica con facoltà e/o cattedre (umanistiche) selezionate. Si veda in dettaglio Sven Kuttner: *Ausstellungen an der UB: Eine Bilanz nach 15 Jahren* [hausinterner Vortrag am 07. 10. 2020 in der Universitätsbibliothek der LMU München]. Finora non pubblicato. Accessibile via il repository open access della biblioteca universitaria della università di Monaco di Baviera <<https://epub.ub.unimuenchen.de/view/autoren/Kuttner=3ASven=3A=3A.html>>.

le mostre esclusivamente oggetti tratti dalle proprie collezioni. Solo in casi assolutamente eccezionali ricorre a oggetti prestati da altre istituzioni.

Oggi, le grandi esposizioni di successo con un relativamente alto numero di visitatori sono considerate, in tutto il mondo bibliotecario, archivistico e museale, e non solo alla BSB, come un'importante indicatore di performance e sono la migliore autopromozione per le istituzioni che le organizzano. A partire dall'inaugurazione. La sua organizzazione o per meglio dire, la sua "messa in scena" ha l'obiettivo di offrire un evento sociale di rilievo e una essenziale occasione d'incontro tra il management della biblioteca e policy makers, VIP e last but not least potenziali finanziatori, cioè sponsor.⁵⁸

In questo contesto e per complementare l'idea dell'attività espositiva alla BSB merita cenno un'altra sua attività importante: ogni anno, su richiesta di altre istituzioni culturali espositrici, sono più gli oggetti del patrimonio della biblioteca che vengono spediti in prestito in tutto il mondo, opportunamente assicurati e imballati, a fini espositivi; è interessante osservare come il loro numero sia molto più alto di quelli che utilizza la biblioteca per le proprie mostre.

5. Sfide specifiche per la mostra bibliografica (analogica)

Le esposizioni bibliografiche devono affrontare – da sempre – un problema centrale: la presentazione del libro con un'estetica visibile solo in parte - il contenuto prevale o ha la precedenza sulla forma/estetica esterna - considerato quasi come 'merce' ed utilizzato prin-

⁵⁸ In occasione dell'inaugurazione della mostra (in cooperazione con l'archivio dello Stato di Baviera e vari musei statali bavaresi) su duemila anni di cultura dello scrivere e della scrittura ("Schriftstücke") è stata scelta una messa in scena della inaugurazione in maniera spettacolare dell'argomento, motto "2000: Festa del Millennio", facendo portatori della scrittura e/o caratteri alfabetici lo stesso corpo umano e persino una macchina, una Porsche.

cialmente per l'intrattenimento o la lettura scientifica, dato che si possono aprire solo due pagine alla volta; quindi i vantaggi del libro non possono essere utilizzati o spiegati.⁵⁹ Come ogni altra categoria di oggetti, il libro è "ingabbiato" nel contesto espositivo. Ma resta particolarmente inavvicinabile in - quasi - tutti gli aspetti alla curiosità del visitatore della mostra, che non può girarne le pagine, non lo può leggere, non lo può sfogliare, non lo può annusare, non lo può leggere ad alta voce, non può prenderlo in mano né sentire la consistenza della carta. Quasi tutto ciò che compone il libro è lasciato fuori quando il libro è nella vetrina.⁶⁰

Il problema generale di un'adeguata presentazione museale è accresciuto spesso nel caso concreto da problemi specifici dell'istituzione, come i massicci problemi di spazio espositivo nel caso della BSB (mancanza di locali espositivi adeguati, sia dal punto di vista dell'uso sia da quello della conservazione) e / o un numero insufficiente di mobili con vetrine adeguate. La conseguenza sono mostre con elementi di alta qualità, ma in sale troppo anguste con vetrine che non sono più all'avanguardia.⁶¹

Come le biblioteche hanno affrontato la sfida che abbiamo sinteticamente tratteggiato negli ultimi 150 anni, cioè da quando esistono le esposizioni bibliografiche? È evidente la necessità di compensare questo problema, in primo luogo, mediante spiegazioni scritte complete, introduttive, di accompagnamento e approfondite, cioè scritte nelle vetrine immediatamente accanto degli oggetti in esposizione; tavolette in mostra, e, last but not least, un catalogo che deve compensare sia deficit contenutistici sia quelli documentari e/o didattici. Nello stesso tempo i visitatori non devono essere sopraffatti dalla quantità e dalla lunghezza del testo nelle informazioni di accompagnamento e

⁵⁹ Soluzione di emergenza in tempi passati: far creare un facsimile che si possa sfogliare.

⁶⁰ Jacobs 2010, p. 998.

⁶¹ O come Ceynowa formula: i monumenti culturali scritti ci sfuggono perché siamo abituati a vederli come oggetti d'uso comune. Si veda Ceynowa 2014, p. 251.

nelle descrizioni. Per evitare un travalicare del testo nella mostra si deve rispettare già nella fase della selezione degli oggetti che vanno in mostra un determinato rapporto fra testi e oggetti non-testuali, cioè illustrazioni/quadri/opere d'arte).⁶² Un altro rimedio per migliorare la presentazione degli oggetti esposti e contemporaneamente di venire incontro ai visitatori ed i loro fabbisogni è una adeguata illuminazione. Ciò pone possibili conflitti di obiettivi. Uno potrebbe consistere nella difficoltà di conciliare un'illuminazione che voglia soprattutto essere esteticamente bella ed una che voglia privilegiare il servizio dell'utente. Non si può dimenticare in questo contesto che talvolta la questione dell'illuminazione, cioè degli impianti di luce usati può avere anche un notevole impatto sulle procedure di conservazione.⁶³

Al di là di questi approcci tradizionali e prioritariamente volti al miglioramento delle condizioni d'esibizione in-house, cioè alla sede della biblioteca, esistono forme alternative di esposizione fuori sede, cioè una forma di esternalizzazione di cui la BSB ha fatto significativo uso negli ultimi anni. Innanzitutto, c'è la possibilità di cooperazione con partner che compensino almeno temporaneamente queste debolezze. Nel caso della BSB con il suo cronico problema della mancanza di spazi espositivi adeguati e la sfida d'organizzare la più grande mostra dei suoi manoscritti antichi nella sua storia ("Pracht auf Pergament" (19.10.12-13.1.13)⁶⁴ si offriva come soluzione una partnership temporanea con la più importante sede espositiva a Monaco di Baviera, la Hypo-Kunsthalle.⁶⁵

⁶² Secondo Karl Dachs c'è una regola empirica secondo la quale un terzo dei pezzi esposti dovrebbe essere costituito da illustrazioni/quadri/opere d'arte, anche nel caso d'argomenti molto pesanti per il testo (come mostre di letteratura e musica). Dachs 1984, p. 94.

⁶³ Si veda tra l'altro Bispinck-Roßbacher - Schütrumpf 2016, p. 91, 103-104.

⁶⁴ Si veda Pracht auf Pergament - Kunsthalle München - Kunsthalle München (kunsthalle-muc.de) con ulteriori collegamenti/links alle copie digitali degli oggetti espositivi.

⁶⁵ Willkommen - Kunsthalle München (kunsthalle-muc.de). La istituzione in questione è la sede di prmissima categoria a Monaco di Baviera per le esposizioni

Una decisione di larga portata che però potrebbe rimanere piuttosto un'eccezione è quella di affidare a terzi, nell'interesse pubblico, i propri cimeli per la presentazione. La BSB lo ha fatto alcuni anni fa nel caso del suo reperto egizio più importante: il libro die morti di Monaco (Münchner Totenbuch). È stato prestato alcuni anni fa su base permanente presso la nuova esposizione permanente nella nuova sede della Collezione egizia dello stato di Baviera.⁶⁶ In tale sede esso gode di un ideale contesto per il godimento del visitatore.

6. La mostra in biblioteca in transito verso il digitale

Ogni arricchimento multimediale consente una più intensiva fruizione della mostra e degli oggetti esposti. Su questo versante la BSB ha lavorato precocemente, intensivamente e con impegno continuativo: con audioguide già nel 2003, con edizioni su CD-Rom nel 2002, poi la presentazione su internet di specifici oggetti d'esposizione, l'integrazione di esposizioni con apps dedicate fino alla produzione di film e video/trailer digitale/app per la mostra digitalizzazione in 2D, cioè: la produzione di facsimile digitale nel proprio centro di digitalizzazione (MDZ) e la seguente consultazione, presso terminali speciali, di reper-

(situata direttamente nella zona pedonale) con ampie sale appositamente realizzate per le esposizioni (circa 2.000 mq) e un arredamento espositivo di altissimo livello (le vetrine che permettevano una visione a tutto tondo del manoscritto, e che sono state realizzate appositamente per l'esposizione dei manoscritti medioevali della BSB – si veda la nota 64.

⁶⁶ Si veda Wimmer 2014, p. 22-25. Prima della consegna il cimelio in questione è stato naturalmente digitalizzato e la (master)copia si trova nelle Digitale Sammlungen della BSB dove è accessibile per tutto il mondo 24 ore su 24 ore, naturalmente gratis <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/search?query=meta-data%3A%28M%C3%BCnchner+%C3%84gyptisches+Totenbuch%29>>. La nuova sede è caratterizzata da una architettura straordinaria con spazi espositivi quasi ideali (SMÄK digital | SMÄK (<smaek.de>).

ti digitalizzati selezionati nel contesto d'una mostra analogica.⁶⁷

Infine, la vera partenza verso nuovi lidi si è realizzata con l'applicazione della tecnologia 3D e i relativi componenti interattivi:

- *Presentazione digitalizzata in 3D (BSB Explorer)*: insieme all'Istituto Heinrich Hertz, di Berlino, nel 2010 è stato sviluppato un sistema di presentazione 3D puramente gestuale per i codici, ed è stato poi utilizzato in una mostra alla BSB. In precedenza, con il supporto di una società di software specializzata, le copie digitali 2D esistenti di reperti selezionati sono state "trasformate" in copie digitali 3D. Senza l'uso del mouse e/o della tastiera, i visitatori della mostra non solo possono guardare due pagine di un cimelio scelto da terzi ed esposto nelle vetrine in modo da non poter essere modificato, ma possono anche farne veramente uso, cioè sfogliarlo e, utilizzando una corrispondente funzione di zoom, osservare da vicino dettagli straordinariamente ingranditi.⁶⁸

- *Presentazione digitalizzata in 3D "reale" (3D BSB Explorer)*: "Pracht auf Pergament - Lo splendore su pergamena. Tesori dell'illustrazione dei libri dal 780 al 1180" che è stata organizzata (dal 19 ottobre 2012 al 13 gennaio 2013) come una mostra "classica" per la prima volta al di fuori della BSB, nelle sale della Hypo-Kunsthalle - un'altra novità assoluta, come già detto. Una parte della mostra, un accessorio digitale, era una novità assoluta digitale, almeno nel mondo delle biblioteche tedesche: Il 3D-BSB-Explorer come sistema di presentazione 3D interattivo, non solo è in grado di mostrare i libri digitali tridimensionali sulla superficie piatta del display, ma li lascia letteralmente emergere dallo schermo sotto forma di un realistico effetto 3D.⁶⁹ Merita cenno che durante la mostra (nella Hypo-Kunsthalle), la presentazione in 3D e la necessaria configurazione del dispositivo si trovavano in una

⁶⁷ Cfr. Fabian 2014, p. 277-278.

⁶⁸ Ceynowa 2010, p. 12, 14.

⁶⁹ Per maggiori dettagli su come funziona e sulla tecnologia che c'è dietro, si veda YouTube: The 3D-BSB-Explorer - Reading manuscripts in 3D, <<https://www.youtube.com/watch?v=LpSP2ojWtIs>>.

parte separata della sala d'esposizione, in un cosiddetto showroom.

- *"3D Globe Explorer" delle due mappe del mondo all'epoca della fondazione della Bayerische Staatsbibliothek (XVI secolo)*: La BSB possiede ancora i due globi (terrestre e celeste) del periodo di fondazione della Biblioteca di Corte nel XVI secolo, che oggi sono tra i globi più preziosi del mondo. Nella mostra dedicata al 450° anniversario del rilevamento topografico della Baviera - alla fine del 16° secolo - da parte del geografo e topografo Philipp Apian⁷⁰, non solo sono stati mostrati i globi appena restaurati nelle loro nuove teche protettive, ma anche, in una prima mondiale, una loro copia interattiva in 3D.⁷¹ Mentre la scansione in 3D è stata creata con un dispositivo di scansione mobile che all'epoca (nel 2011) era stato appena acquistato, un sistema di multi-proiezione sviluppato dal Fraunhofer Heinrich Hertz Institute insieme alla BSB per la presentazione dei modelli in 3D, permettendo la visualizzazione ad alta risoluzione dei due globi digitalizzati su un display emisferico appositamente rivestito e di circa 80 cm di diametro, cioè in dimensioni originali. L'utente/visitatore può richiamare alternativamente i globi terrestri e celesti - in linea di principio, si possono caricare anche altri dati dei due globi - e poi ruotarli con "touch and hover", cioè toccando leggermente o "passando il mouse" su tutti gli assi. Una lente d'ingrandimento elettronica permette di ingrandire anche i più piccoli dettagli.⁷² Il visitatore può toccare speciali "punti di interesse" sul "globo virtuale" e ricevere spiegazioni dettagliate sul display aggiuntivo accanto ad esso (vedi lo schermo scuro alla destra del visitatore). Questa, nel 2011, è stata una novità mondiale.

Vorrei dire ancora due parole sui cosiddetti elementi digitali inte-

⁷⁰ *Die Vermessung Bayerns – 450 Jahre Philipp Apians Große Karte-* 16.11.2013-16.2.2014 (si veda il relativo video <<https://www.bing.com/videos/search?q=Die+Vermessung+Bayerns+Apian&view=detail&mid=E74994DCFD251D8D8227E74994DCFD251D8D8227&FORM=VIRE>>).

⁷¹ Vedi in dettaglio Jahn 2014, p.14.

⁷² Cfr. Ibidem, p. 15.

rattivi. Questi ultimi sono ora disponibili in una gamma relativamente ampia, ed è importante notare che per il visitatore la parte visibile dell'elemento - dal touchscreen e simili, od anche sullo smartphone dell'utente stesso - è solo una componente di un'infrastruttura tecnica molto più grande e soprattutto più complessa. Questo include ulteriore hardware e software, componenti di rete, interfacce utente e varie applicazioni, cioè contenuti digitalizzati. Nel settore delle biblioteche, poi, si tratta sempre più di contenuti in 3D, che richiedono soluzioni di visualizzazione corrispondenti, cioè adeguati visualizzatori per rendere tangibili gli oggetti preziosi digitalizzati di una collezione adesso in esposizione. Visti i costi (iniziali) non trascurabili, si dovrebbe fare attenzione a garantire che questi elementi/soluzioni tecniche possano essere utilizzati in vari contesti espositivi a lungo termine.⁷³

7. Mostre virtuali sullo sfondo del nuovo mondo digitale in generale e le sue nuove qualità

Nella presentazione “classica” – analogica – si cerca di rimediare a questa lacuna per mezzo di informazioni secondarie appropriate – dalla descrizione del singolo oggetto su pannelli scritti per la mostra, fino ad un suo catalogo più o meno completo. Questo ha molto più successo con l'offerta di parallele riproduzioni digitali: esse non solo permettono più ampie prospettive nell'osservazione dell'originale (per esempio, ingrandimenti/zoom), ma sono anche maggiormente fruibili, rispetto ad un originale che per ovvi motivi di conservazione, e/o a causa della sua sistemazione transente per una mostra temporanea, deve rimanere al sicuro nella sua vetrina.

Infatti, il digitale porta con sé un salto di qualità sotto vari aspetti. Un nuovo mondo si apre per quanto riguarda:

- Visibilità

⁷³ Brederecke-Wehry 2016, p. 84.

- Accessibilità
- Contestualizzazione
- Comunicazione e cooperazione o collaborazione.

I principali vantaggi speciali del digitale rispetto il mondo analogico con riferimento al tema “mostra” sono:

- Nuova dimensione della visibilità: in linea di principio, tutto può essere reso visibile (vedi gli esempi di oggetti digitalizzati in 3D, specialmente nel bavarikon). Questo supera uno dei principali problemi della mostra analogica: a seconda dell’attrezzatura della mostra (parola chiave: qualità delle vetrine), molti oggetti come i libri non possono essere mostrati almeno non in modo adeguato. Anche di più, l’oggetto in mostra può essere liberato dalla “gabbia” della vetrina. Nella sua versione digitale è godibile in tutte le sue dimensioni.

- Con riferimento all’accessibilità: grazie alla digitalizzazione, invece, c’è accessibilità da ogni luogo nel mondo connesso all’internet, e quindi indipendentemente dal luogo e dall’orario di apertura. Al contempo, una stanza ‘fisica’ ha dei limiti di accoglienza, poiché non è possibile un sovraffollamento di visitatori, mentre con la digitalizzazione un numero illimitato di visitatori può essere “presente” allo stesso tempo.

- È possibile una nuova dimensione di contestualizzazione: in particolare, il materiale che è stato sparso o deliberatamente disperso nel tempo (dai singoli oggetti alle collezioni) può essere riunito virtualmente. In casi estremi, ecco anche la ricostruzione virtuale di oggetti perduti.

- Nuova qualità non solo nella comunicazione e/o organizzazione durante la concezione, la realizzazione e lo svolgimento della mostra, ma anche dopo, cioè la cooperazione inizialmente sollecitata dalla mostra, l’“evento”, diventa poi sempre più indipendente (parola chiave: networking). Nota: il continuo collegamento in rete o il suo costante progresso è da considerarsi inerente alla tecnologia/sistema. Nuova dimensione e qualità di comunicazione anche o in particolare

per quanto riguarda le attività mostra grazie ai social media.⁷⁴

Una breve introduzione storica alla mostra virtuale:⁷⁵

- I primi esempi si sono avuti a partire dalla metà degli anni '90 (ad esempio, il Museo di Storia della Scienza, di Oxford, che ha reso disponibili su internet per la prima volta già nel 1992 i testi e le immagini di una mostra reale su FTP).⁷⁶

- Dall'inizio del millennio in poi, cavalcando l'onda dell'inizio della digitalizzazione di massa e dell'istituzione dei media digitali in generale, c'è stato un aumento considerevole del numero delle mostre digitali. Ma, contemporaneamente, la mostra digitale è stata considerata per lungo tempo solo la versione secondaria della fondamentale mostra analogica.

- Sicché, oggi, la mostra virtuale si sta staccando sempre di più da una mostra fisica parallela, e ci sono istituzioni che hanno solo fondi o dati digitali, come i grandi metaportali, Europeana o DeutscheDigitaleBibliothek (DDB), e soprattutto vedono le mostre come il canale principale attraverso il quale compiere la loro missione (educativa).

- Questo crea le precondizioni per raggiungere nuovi gruppi di utenti attraverso la mostra virtuale, e per renderla disponibile su Internet non solo come un evento temporaneo, ma fra le offerte permanentemente disponibili delle biblioteche.⁷⁷

7.1. Il "luogo virtuale" della mostra

Lo spazio della mostra virtuale è il cyberspazio dice Wikipedia.⁷⁸

⁷⁴ Ball 2021.

⁷⁵ Baum-Steyer 2016, p. 230.

⁷⁶ In dettaglio: <<https://hsm.ox.ac.uk/past-exhibitions-and-displays?page=2#widget-id-558631>>.

⁷⁷ La permanenza della mostra virtuale esprime anche il fatto che spesso le mostre stesse, non solo i singoli esponenti vengono catalogate, cioè ricevono il loro proprio record bibliografico.

⁷⁸ An online exhibition, ..., is an exhibition whose venue is cyberspace <https://en.wikipedia.org/wiki/Online_exhibition>.

La sua realizzazione concreta può seguire strade tecniche diverse:

- Integrazione della mostra nel proprio sito web tramite un software di gestione dei contenuti (CMS), già esistente oppure opportunamente ampliato (ad ex., bavarikon).⁷⁹

Creazione con framework speciali e standardizzati d'un CMS open source con particolare attenzione alla presentazione di collezioni e mostre scientifiche (ad ex., Omeka).⁸⁰

In collaborazione con terzi, per esempio con un fornitore di servizi come il servizio web-based *Google Arts & Cultural*⁸¹ che è una piattaforma che registra mostre aut similia del settore culturale in senso lato in tutto il mondo (attualmente ancora gratuito) e le rende accessibili agli interessati.⁸²

L'alternativa di sviluppare una soluzione software ad hoc e su misura per una mostra specifica (vedi "The World of the Habsburgs", 2010) è al momento seguita molto di rado, per le ragioni di costo e d'impegno necessario.⁸³ Questo è il motivo per cui non è stato (ancora?) possibile mettere in pratica su larga scala il coinvolgimento attivo del visitatore nella mostra già nella fase di realizzazione di quest'ultima. Possibilità teoricamente possibile grazie alle caratteristiche dinamiche offerte dallo stato attuale dello sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione.

⁷⁹ Attenzione: soluzione economica, però, con opzioni di curatela limitate, solo ciò che la rispettiva soluzione CMS o le sue funzionalità pertinenti forniscono.

⁸⁰ <[www.http://omeka.org](http://omeka.org)>. Cfr. Selmigkeit 2014, p. 175.

⁸¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Google_Arts_&_Culture>.

⁸² È l'ideale per le biblioteche più piccole, che abbiano una notevole attività espositiva, ma al contempo poca competenza tecnica interna o scarsità di personale (vedi il caso della Staatsbibliothek di Bamberg nella relazione annuale della BSB 2020, p.71). Ma anche la BSB stessa si serve di questa piattaforma per la produzione e presentazione delle sue mostre virtuali non-bavarikon. Cifr. Eidloth 2022, p. 137-146.

⁸³ The World of the Habsburgs – a virtual exhibition by the Schönbrunn Group | Die Welt der Habsburger - <<https://www.habsburger.net/en/about-the-project/a-virtual-exhibition>>.

7.2. *I connotati ed il valore aggiunto della mostra virtuale*⁸⁴

Accessibile indipendentemente dall'ubicazione e

- A qualsiasi ora – “Orario d'apertura: 24 ore su 24”.

- Un evento a tempo indeterminato, dunque permanente, quindi in principio espandibile e/o rinnovabile.

- Più ampio raggio d'azione in termini di pubblico - fondamentale in tutto il mondo, specialmente se la mostra è preparata (anche) in inglese.

Gruppi di utenti molto diversi/nuovi gruppi target (più giovani?).

La contestualizzazione fondamentale non conosce confini, né in termini di oggetti/materiali, né in termini di spazio espositivo.⁸⁵

Materiali disponibili tramite l'implementazione di partnership-cooperative che altrimenti non sarebbero disponibili.

Conservazione - Migliore protezione degli originali analogici e loro digitalizzazione e riuso, per esempio in una mostra virtuale - Riduzione dei costi grazie all'assenza di trasporti e della correlata assicurazione.

Comunicabilità adeguata al tempo e alla tecnologia (social media - condivisione).

Tuttavia, nessuna sostituzione dell'analogico con la mostra digitale, ma la complementarità è ancora essenziale – almeno fin quando la biblioteca possiede spazi adeguati, anzi attraenti e in particolare alla gente piace di godersi la visita sia della biblioteca – come spazio – sia della mostra “in natura”.⁸⁶

⁸⁴ Si veda in seguito anche Carius - Fackler 2022, p. 37.

⁸⁵ Nella mostra virtuale è possibile collegare gli oggetti esposti con oggetti ed informazioni che non troverebbero posto nel contesto di una mostra fisica, in modo che la mostra stessa possa diventare il punto di partenza per un impegno esplorativo tematico e raggiungere livelli più alti di complessità della contestualizzazione. Si veda Selmigkeit 2014, p. 166-168.

⁸⁶ Cfr. Selmigkeit 2014, p.183

7.3. *La mostra virtuale richiede una regia!*

Una mostra virtuale può essere una varietà colorata di formati e concetti, ma mancano ancora esperienza e, soprattutto, norme e relativi standard. In sostanza: lo strumento della mostra virtuale viene reinventato ad ogni progetto.⁸⁷

- Regia significa: la mostra presenta una selezione di oggetti scelti secondo aspetti tematici e li inserisce in un contesto significativo. L'elemento narrativo, il "fil rouge", è ancora più importante qui che nelle mostre fisiche. È però necessario un input didattico, cioè in casi estremi un "copione della mostra".⁸⁸

- Da un lato, però, bisogna tener conto dei limiti della curatela, de-

⁸⁷ Così Müller 2016, p. 220. Più in generale si può affermare che ancora non esiste una conclusiva definizione del termine "mostra virtuale" (mostra online, mostra digitale, mostra elettronica vengono considerate in questo contesto come sinonimi del termine „mostra virtuale). Neanche wikipedia fornisce una definizione nel senso stretto della parola (<https://en.wikipedia.org/wiki/Online_exhibition>). Il "talk" contiene qualche particolarità della mostra virtuale in confronto alle mostre analogiche ("classiche"). Per esempio: An online exhibition, also referred to as a virtual exhibition, online gallery, cyber-exhibition, is an exhibition whose venue is cyberspace. Museums and other organizations create online exhibitions for many reasons. For example, an online exhibition may: expand on material presented at, or generate interest in, or create a durable online record of, a physical exhibition; save production costs (insurance, shipping, installation); solve conservation/preservation problems (e.g., handling of fragile or rare objects); reach lots more people: "Access to information is no longer restricted to those who can afford travel and museum visits, but is available to anyone who has access to a computer with an Internet connection. Unlike physical exhibitions, online exhibitions are not restricted by time; they are not forced to open and close but may be available 24 hours a day.[1]In the nonprofit world, many museums, libraries, archives, universities, and other cultural organizations create online exhibitions. A database of such exhibitions is Library and Archival Exhibitions on the Web. Importanti contributi vengono anche dai vari siti web del Smithsonian Museum (<<https://www.si.edu/exhibitions/online>>).

⁸⁸ Un esempio illustre di una mostra virtuale molto bene curata è la "Biblioteca Hidraulica" sulla piattaforma della BEIC. Si veda Consonni-Weston 2016.

rivanti magari da specifiche tecniche (ad es., l'obbligo di utilizzare un software espositivo basato su CMS), dall'altro lato, poi, la capacità di attrarre visitatori dev'essere valutata in considerazione nel numero di oggetti esposti, poiché altri fattori limitanti "naturali", come lo spazio espositivo, in questo caso, cioè a differenza alla mostra analogica non ci sono. Il rapporto tra testo (lunghezza) e immagine deve essere studiato molto attentamente. Il visitatore virtuale dedica solo un tempo molto breve ad ogni esposizione, e, in generale, i visitatori sono sempre meno disposti a studiare testi molto lunghi.

- Links, se possibile, che rimandino comunque solo all'interno della mostra (perché il link esterno presenta il rischio che il visitatore si perda). Se necessario, collocare ulteriori informazioni e materiale in un cosiddetto livello di approfondimento, ma mantenendolo sempre accessibile al visitatore all'interno della mostra.⁸⁹

8. *bavarikon*⁹⁰

8.1 *Aspetti politici, strutturali, organizzativi*

La BSB offre esempi belli ed istruttivi di mostre virtuali come parte del suo servizio digitale. Non per tutte, ma per la maggior parte di loro serve il portale culturale *bavarikon* come piattaforma di presentazione e d'accesso. Prima di tutto, è opportuno illustrare brevemente *bavarikon*. La nuova piattaforma culturale per lo Stato Libero di Baviera "bavarikon" è principalmente un progetto di cooperazione a rete stretta. Il suo moderno profilo istituzionale definisce un relativamente chiaro framework politico, organizzativo e di contenuto scientifico:

- *Connessione istituzional-politica*: *bavarikon* fa parte del programma di digitalizzazione del governo bavarese che riguarda quasi tutti gli

⁸⁹ Müller 2016, p. 220-222.

⁹⁰ Su *bavarikon* in generale si veda tra l'altro Sepp 2020 con ulteriori indicazioni bibliografiche.

aspetti sociali, culturali ed economici della Baviera.

- *Collegamento con la comunità scientifica*: bavarikon è seguito e gestito per i suoi contenuti scientifici, da un comitato consultivo scientifico di 14 membri.

- *Collegamento organizzativo-tecnico-editoriale alla BSB*: La BSB è responsabile dello sviluppo organizzativo-tecnico-editoriale, dell'espansione e del funzionamento di bavarikon. Il suo "partner tecnico informatico" è il Leibniz Research Computing Centre (LRZ) dell'Accademia Bavarese di Scienze e Lettere.

Il Governo bavarese ha lanciato un programma pluriennale per digitalizzare importanti settori dell'economia, della società e della pubblica amministrazione del Land. bavarikon è il progetto culturale centrale (e l'unico finanziato). La supervisione politico-istituzionale e della BSB sull'avanzamento del progetto è affidata a un "*Comitato di direzione e coordinamento*", formato dai due ministeri statali rispettivamente per la scienza e gli affari digitali; v'è poi anche un comitato consultivo scientifico, il "*Comitato bavarikon*", che agisce indipendentemente da quello ministeriale, ed è responsabile dello sviluppo del contenuto di bavarikon. Abbiamo dunque, almeno in Baviera per la prima volta, una separazione tra sostegno scientifico e sorveglianza politico-manageriale grazie all'istituzione d'un consiglio d'amministrazione scientifico e di un consiglio di vigilanza:

- bavarikon si occupa della digitalizzazione di tutti i tesori culturali e scientifici nel senso vasto del termine che si trovano "in" Baviera, indipendentemente dal fatto che provengano da archivi, biblioteche, musei od altre istituzioni. Tuttavia, non solo i progetti di digitalizzazione delle agenzie statali, cioè quelli che riguardano "beni pubblici" nel senso stretto della parola sono ammissibili al finanziamento, ma anche quelli delle istituzioni religiose (Chiesa cattolica, chiese protestanti e la comunità ebraica) e delle istituzioni private (ad es., le grandi fondazioni familiari, per esempio a Norimberga la Tucher-Stiftung). L'obiettivo di bavarikon è quello di rendere i tesori culturali e di conoscenza della Baviera accessibili non solo ai suoi cittadini, ma anche

al mondo intero, in un modo facile da usare ed in linea con i tempi e la tecnologia. Oltre al vasto pubblico interessato, infatti, anche gli studiosi possono essere annoverati tra i destinatari. Per affrontare in modo equilibrato gli interessi divergenti, è stato sviluppato un cosiddetto “modello a 3 pilastri” per il contenuto. Secondo questo modello, il portale o piattaforma bavarikon dovrebbe riguardare:

- reperti di alta qualità, che vengono sistematicamente inclusi in campagne di digitalizzazione in modo multidisciplinare,

- punti focali tematici speciali, approfonditi ed elaborati editorialmente: le mostre

- argomenti trasversali a livello statale, come lingua, luoghi, persone, monumenti

- bavarikon è stato preceduto da un altro importante progetto: la *Bayerische Landesbibliothek Online (BLO)*⁹¹, che era anche (parzialmente) finanziata dallo Stato Libero di Baviera. Questo portale era parimenti frutto di un’iniziativa della BSB. Per mantenere gli standard di qualità scientifica e per garantire un relativamente immediata diretta integrazione con la connessa ricerca letteraria e socioeconomica, è stato costituito un cosiddetto comitato consultivo scientifico. La stessa procedura viene seguita ora: bavarikon ha un consiglio consultivo, cioè il sopra menzionata “*Comitato bavarikon*” (bavarikon-Rat) che include esperti di archivi, biblioteche e musei bavaresi, così come accademici nel campo della storia regionale bavarese e informatici. Questo consiglio è il principale responsabile del contenuto di bavarikon; esso ha anche l’importante compito di consigliare e decidere sul finanziamento, da richiedere ogni anno, dei progetti di digitalizzazione. Nel caso di mostre, gli esperti del comitato consultivo consigliano l’istituzione che organizza la mostra; il comitato invita altri esperti a colloqui scientifici. Lo standard delle curatele d’una mostra bavarikon è quindi generalmente molto più alto di quello delle mostre interne convenzionali.

⁹¹ Kellner-Kempf 2008.

- È quindi evidente come la BSB sia a tutti gli effetti la spina dorsale del bavarikon. Non è solo responsabile della gestione, della curatela e dell'ulteriore sviluppo delle strutture (IT), cioè della tecnologia del portale/della piattaforma basata su software open source autosviluppata dalla BSB e dei processi di lavoro (tutti basati sul computer) nel bavarikon, ma si occupa anche dell'implementazione dei progetti di digitalizzazione in una gestione di progetto molto intensa, se necessario, soprattutto per le istituzioni partner più piccole che magari non abbiano finora avuto molta familiarità con l'argomento. Inoltre, poi, agisce anche come una "clearing house",⁹² cioè come una redazione centrale per tutti i contenuti fatti confluire in bavarikon dalle istituzioni partner (che nel frattempo sono diventate circa cento), compresi i metadati corrispondenti. Last but not least si occupa anche dell'argomento public relation con riferimento su bavarikon; c'è una esperta di marketing che segue espressamente questo settore.

8.2 *Aspetti contenutistici-gestionali-processuali*

In linea generale, riguarda tutti gli oggetti/materiali di cultura in senso lato, cioè le rispettive copie digitali che normalmente sono accessibili via internet/via portali-piattaforme, per la maggior parte privi del diritto d'autore.

- Una novità consiste nell'archiviazione congiunta, in alta risoluzione, di oggetti e metadati nel portale. Gli oggetti digitali stessi vengono mantenuti ed archiviati sulla piattaforma insieme con i relativi metadati; ciò comporta una grande differenza rispetto ai grandi Metaportali/-piattaforme, come Europea e DDB: il risultato, infatti, è una qualità di rappresentazione completamente diversa, cioè molto più alta per gli oggetti.

- I metadati sono generati principalmente in base agli authority files bibliotecari nazionali-internazionali (vedi opuscoli + consigli della

⁹² <<https://de.wikipedia.org/wiki/Clearing-House-Mechanismus>>.

BSB). La metadattazione speciale (approfondita) di archivi, musei od altro non va persa; invece, può essere inserita nei campi previsti a questo scopo nel relativo schema di metadati (Europeana/EDM-oriented).

- Quando si creano metadati ed altri testi ausiliari, o informazioni aggiuntive, è necessario che sia sempre inclusa la loro ottimizzazione ai fini della maggiore “appetibilità” o “digeribilità” per i grossi motori di ricerca, Google & Co.⁹³

- I regolamenti individuali, invece, si applicano all’output: qui, le istituzioni partner possono decidere secondo i loro regolamenti, come nel caso dei musei. Nel caso della Germania, ad esempio, la normativa ancora non permette la stampa di copie digitali 3D.

9. *Mostre virtuali in bavarikon*⁹⁴

Ora le “mostre virtuali” hanno una loro pagina illustrativa in bavarikon (cfr. <<https://www.bavarikon.de/topics?lang=de>>). Attualmente sono state realizzate 19 mostre (situazione al 24 febbraio 2022). bavarikon conosce dal principio – necessariamente – solo mostre online. Però, oggi si dimentica che all’inizio delle mostre virtuali alla BSB spazi reali e virtuali s’intrecciavano insieme: prima della pandemia covid 19, le grandi mostre virtuali, come quella nel 2018 sul centenario della Rivoluzione in Baviera,⁹⁵ o più precisamente, la loro inaugurazione è stata messa in scena in modo quasi del tutto analogico (dagli speech fino al buffet) alla Fürstensaal, dove di solito sono allestite anche le grandi mostre analogiche. Qui abbiamo avuto il vero parallelo: ambedue le manifestazioni venivano inaugurate con grandi eventi mondani.

⁹³ Anche la BNF considera questo un importante punto di partenza per aumentare l’offerta digitale del portale Gallica. Si veda Nouvellet 2018, p. 1-13, in particolare p. 12.

⁹⁴ Si veda in seguito in dettaglio Sepp 2022.

⁹⁵ Si veda il sito di bavarikon: <<https://www.bavarikon.de/>>.

9.1 *Alcuni aspetti fondamentali*

Poiché non poche, se non la maggior parte, delle mostre virtuali in bavarikon vengono erogate in cooperazione tra i vari partner di bavarikon, la produzione avviene tramite un modulo editoriale fondamentalmente decentralizzato, cioè da parte delle istituzioni partner coinvolti; la redazione finale, invece, viene svolta dalla BSB. Come base tecnica si desiderava una soluzione che fosse integrata come un vero e proprio componente del portale, che potesse essere collegato ad altri contenuti e recuperato attraverso la ricerca del portale. Di conseguenza, una soluzione tecnica speciale autonoma dal portale non è stata selezionata. Sono state così evitate soluzioni con alti costi di manutenzione e/o approcci tecnici innovativi che sarebbero stati difficili o impossibili da usare per le istituzioni partner a causa della mancanza di conoscenze informatiche specifiche. Invece è stata preferita un allargamento di templates del CMS open source già in uso in bavarikon, una soluzione relativamente semplice, ma durevole e sostenibile. Insieme con questa decisione la automatica e riduzione del grado di libertà della curatela veniva (e viene) accettata da tutti i partner, almeno fino ad oggi.

L'elaborazione dei contenuti, cioè la curatela, si distingue tra mostre grandi e "normali": per le prime è fatta da un gruppo di lavoro formato da esperti del consiglio scientifico di bavarikon, mentre per le mostre più piccole (fino a 40 reperti) da un gruppo di lavoro costituito da esperti delle rispettive istituzioni partner organizzatrici secondo le linee guida uniformi che si trovano in un apposito volantino online (Merkblatt).⁹⁶

L'attenzione si concentra su un sistema di guida per l'utente o il visitatore che sia il più comprensibile e chiaro possibile. L'utente deve sempre sapere dove si trova nella mostra. A questo scopo, si usa la co-

⁹⁶ bavarikon_Ausstellungen_Merkblatt_Version_1.0.pdf (zuletzt überprüft am 5.2.22).

siddetta navigazione *breadcrumb*, che segue la gerarchia delle pagine della mostra, ma non il “percorso dell’utente”. Solo alcuni percorsi portano dalla mostra ad altri contenuti del portale: ciò allo scopo di mantenere i visitatori nella mostra e non confonderli con troppi link. Esistono dei collegamenti (linkage/linking) tra i livelli gerarchici, ma non portano fuori dalla mostra.

Una particolare attenzione è dedicata alla usability/fruibilità della mostra virtuale: Valgono più o meno gli stessi criteri sopra menzionati nel caso della mostra analogica, solo in una interpretazione molto più rigorosa. Senza voler entrare in dettagli, si rammenta qui ancora una volta che ci vuole un linguaggio abbastanza semplice, un ottimo rapporto testo-immagine, cioè meno testo possibile, collegamenti (linking) per offrire al visitatore la possibilità d’approfondimento di sub-argomento, di parole chiave, ma senza farlo uscire dalle “pagine” della mostra. Tutto sommato vale il principio di dare grande attenzione ai dettagli.

Come detto più volte, la BSB è responsabile dell’editing finale dell’intero portale. Per facilitare il lavoro in primis a sé stessa, ma anche alle istituzioni partner, nel corso degli anni sono state creati “informazioni e opuscoli” per tutti i temi importanti e ricorrenti, che vengono continuamente aggiornati e sono sempre offerti online (via il sito web di bavarikon) ai partner per la consultazione. Fortunatamente, questi “volantini d’istruzioni” che garantiscono una ampia e contemporaneamente capillare standardizzazione sono usati molto volentieri, e vengono richiesti anche da istituzioni che, pur non appartenendo a bavarikon, vogliono lavorare su determinati temi in modo molto sistematico. bavarikon, da questo punto di vista, è anche riconosciuto come best practice, il non plus ultra.⁹⁷

Un tema speciale nel bavarikon, e specialmente nelle mostre digitali o virtuali, è, ormai da anni, la digitalizzazione in 3D. La BSB è anche uno dei leader nazionale e internazionale in questo campo. Al

⁹⁷ Ivi.

momento, ci sono problemi tecnologici non tanto con la produzione di materiale digitalizzato in 3D di alta qualità, ma con la sua presentazione. I visualizzatori (viewer) disponibili, che sono basati su software open source, generalmente non permettono una presentazione senza errori o problemi del cosiddetto *point cloud*. Questo dà più l'effetto di un video; gli aspetti 3D veri e propri passano in secondo piano.⁹⁸

9.2 Cose che abbiamo imparato

Oltre alla questione dell'idea sul profilo tematico e della sua successiva traduzione in un progetto sul piano pratico, bisogna affrontare in particolare i seguenti compiti principali.

Innanzitutto è necessario richiamare l'attenzione sugli *aspetti formali-legali*: è assolutamente necessario un definitivo chiarimento sulla situazione degli aventi diritto (diritti d'autore e diritti personali), soprattutto per gli argomenti (con materiali) del XX secolo. Questo lavoro preparatorio richiede, come dimostra la nostra esperienza, un tempo considerevole.

Come è stato già sottolineato varie volte di particolare significato nel caso delle mostre virtuale vale alla loro accurata e esauriente *cura-tela*: quando si creano i testi delle mostre, bisogna tener conto che il comportamento di ricezione dell'utente su internet è molto più veloce e esigente. Sono necessari testi brevi e concisi, niente spiegazioni lunghe, un linguaggio semplice con poche parole straniere, ottimizzazione semantica, combinazioni adatte di testo e immagini, integrazione di elementi esplicativi audiovisivi, ma anche interattivi e qualche "elemento-sorpresa" (p.e. 3D-animazioni) sono mezzi collaudati per coinvolgere il visitatore e una *conditio sine qua non* per l'esito positivo della mostra.

⁹⁸ Si veda per esempio la passeggiata in 3D nella Lutherstube della fortezza di Coburg nella mostra virtuale *Luther und die frühe Reformation in Bayern* (<<https://www.bavarikon.de/luther>>): Lutherzimmer auf der Veste Coburg | bavarikon. Più dettagli sul tema digitalizzazione 3D alla BSB. Si veda Brantl- Horn 2017.

Infine, già durante la fase di sviluppo e progettazione dell'idea della mostra virtuale dovrebbe essere studiata una *strategia di marketing*, poiché è di vitale importanza che le riflessioni sull'ottimizzazione dei motori di ricerca siano fatte già nella fase di progettazione della mostra, e che la questione del networking e della diffusione delle offerte digitali non sia pensata solo quando la mostra è pronta per il pubblico. La ragione di fondo consiste nel fatto che la configurazione tecnica, per esempio il codice sorgente, ha un impatto considerevole sulla possibilità di collegamento in rete e sull'accessibilità delle offerte digitali per i motori di ricerca.

I gruppi-target per le mostre virtuali sono sostanzialmente più raggiungibili, anche se sparsi in tutto il mondo, rispetto alle mostre 'classiche', sicché le mostre virtuali hanno un bacino d'utenza molto maggiore, eventualmente *globale*, il che richiede che tutte le spiegazioni (scritte od audiovisuali), compresi tutti i metadati, siano scritti anche in inglese, cosa che è anche di considerevole importanza per l'ottimizzazione dei motori di ricerca

9.3 *Un altro fenomeno: la cooperazione sale di livello e d'intensità*

La regola di base è che tutti devono poter essere in grado di cooperare con tutti gli altri. Questo ha innescato una sorta di "rivoluzione culturale" in molte istituzioni partner, che prima non avevano collaborato per niente o molto poco, almeno nel caso di mostre - a parte i prestiti.

- *Quadro di cooperazione*: a seconda dell'argomento, un numero praticamente illimitato di partner, estremamente diversi in termini di tipo e dimensioni, è possibile e pensabile, ma concretamente è utilizzabile solo con molto sforzo (di coordinamento) o non è per nulla utilizzabile. Dunque, c'è una barriera quasi naturale nel numero dei partecipanti a una cooperazione.

- *Concetto di contenuto*: attraverso la cooperazione/partnership spesso anche interdisciplinare e/o – settoriale (archivi, biblioteche,

musei ecc.), l'argomento è trattato da molte prospettive, possibilmente molto diverse, con una divisione del lavoro tra i partner il più possibile chiara e trasparente; il ruolo del comitato consultivo scientifico di bavarikon è di grande importanza per la cooperazione stessa siccome funziona anche come collegio arbitrale tra i partner.

- *Concetto organizzativo*: la mostra stessa è illimitata in termini di spazio (in tutto il mondo) e di tempo, ma la creazione della mostra è realizzata nell'ottica d'una gestione rigorosa del progetto entro un periodo di tempo relativamente circoscritto e chiaramente definito e l'uso di risorse da parte di un numero predefinito di partner di cooperazione; il responsabile del progetto in ultima istanza è il "titolare" del portale (la BSB).

- *Nel concetto tecnico*: gli aspetti di usabilità + riutilizzabilità + sostenibilità così come la limitazione di costi (sforzo) hanno la massima priorità; l'applicazione della soluzione tecnica (parte editoriale) o la cooperazione dei partner stessa deve essere possibile anche senza particolari conoscenze informatiche.⁹⁹

⁹⁹ La cooperazione nel campo delle mostre virtuali, nel frattempo, possiede già una dimensione nazionale e persino internazionale. I ben conosciuti metaportali, come in Germania, la Deutsche Digitale Bibliothek (DDB) o sul livello europeo Europea sono nati come progetti cooperativi e anche le mostre virtuali dei vari partner trovano da loro una piattaforma di presentazione ben conosciuta dal pubblico interessato. Al di là si formano sempre di più iniziative cooperativi, come la mostra online (tematica e permanente) "Arts in Exile" che unisce i relativi prodotti virtuali delle istituzioni che dispongono del materiale relativo (<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/EN/Navigation/Exile-Network/exile_network.html>). L'ultimo esempio che è un esempio di una mostra virtuale "aperta", cioè sia per quanto riguarda l'apertura verso nuovi partner sia per quanto concerne l'integrazione di nuovi contenuti (da partner già esistenti e quelli nuovi) che lo sviluppo in generale va dalla installazione di mostre virtuali cooperativi verso la creazione di "musei online".

10. Conclusioni

Non stiamo di fronte a una “musealizzazione” delle biblioteche. Il cambio del paradigma va molto al di là. Se si considera il predominio nel frattempo assunto dall’immagine nelle sue varie forme, da quella fissa (fotografica) a quella in movimento (film ma soprattutto simulazioni computer-based), come prioritario mezzo d’informazione e comunicazione in molteplici campi delle scienze (medicina inclusa), come pure frenetica “mediatizzazione” di tutta la società e della nostra quotidianità, dobbiamo riconoscere che siamo testimoni di una sempre più espansiva e articolata rivoluzione digitale che non risparmia nessuna parte della nostra vita. Parte integrante della nuova cultura digitale è la posizione centrale dell’immagine. Le immagini dominano sempre di più la comunicazione in generale, soprattutto nei social media (Instagram & Co.). Si parla già da una “presa di potere” da parte delle immagini. È un fenomeno primariamente guidato o quanto meno spinto dalla tecnologia ovvero dello sviluppo tecnologico-informatico.¹⁰⁰ Tuttavia coinvolge sempre di più individui e gruppi disposti a comunicare per il tramite di questa forma. Su questa premessa il fenomeno della mostra virtuale è da considerare una tessera del mosaico in fieri della comunicazione verso l’immagine, nel senso di un “iconic turn”, e così magari il ritorno delle due istituzioni in questione, la biblioteca e il museo, alla loro origine comune, alla Kunst- e Wunderkammer, però nella versione digitale.¹⁰¹ Ciò che l’ultimo non è più una pura ipotesi o un possibile approccio teorico invece trova sua realizzazione dimostra in questi giorni un esempio in Germania: A Kiel alla capitale dello stato federale tedesco Schleswig-Holstein al

¹⁰⁰ Recentemente una mostra virtuale della BSB sul famoso bibliotecario Martin Schrettinger contiene mediante la tecnologia del deepfake la “versione digitale animato-parlante” di un ritratto del denominato. Si veda la mostra: <www.bsb-muenchen.de/va/ausstellungen/schrettinger/>. Si veda Mönch, Rebell, Bibliothekar 2022.

¹⁰¹ Così già Burda 2016.

più nord della Germania la relativa Landesbibliothek, cioè biblioteca regionale (!) è stata incaricata dal governo del Land di “disegnare e costruire” nei prossimi due anni “una casa digitale della storia regionale”, cioè in parole chiare e tonde: di creare non meno di un “museo della storia regionale online”.¹⁰²

¹⁰² <<https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/B/bibliotheken/landesbibliothek.html>>.

Bibliografia

- Arnold 2011 = W. Arnold, *Identität durch Bücher. Fürstenbibliotheken in der Frühen Neuzeit*, «Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte» 36 (2011), 2, p. 91-108.
- Ausstellungsgeschehen der Bayerischen Staatsbibliothek 2014 = *Das Ausstellungsgeschehen der Bayerischen Staatsbibliothek 1993 bis 2014*. Vollständige Veröffentlichung zu Ehren von Dr. Rolf Griebel. Claudia Fabian mit Peter Schnitzlein und Anja Gaisa, München, 2014.
- Ball 2021 = R. Ball: *Wissenschaftskommunikation im Wandel. Von Gutenberg bis Open Science*, Wiesbaden, Springer, 2021.
- Baum-Steyer 2016 = C. Baum-T. Steyer, *Die Bibliothek als Museum. Grenzen und Möglichkeiten von virtuellen Ausstellungen in Bibliotheken*, in *Praxishandbuch Ausstellungen in Bibliotheken*. Hrsg. von Petra Hauke, Berlin, De Gruyter/Saur, 2016, p. 229-243.
- Bayerische Staatsbibliothek 2020 = *Bayerische Staatsbibliothek: Jahresbericht 2020*, <https://www.bsb-muenchen.de/fileadmin/pdf/publikationen/jahresbericht/bsb_jb_2020.pdf>.
- Bispinck-Roßbacher - Schütrumpf 2016 = J. Bispinck-Roßbacher – B. Schütrumpf: *Konservatorische Aspekte bei Ausstellungen von Bibliotheksgut*, in *Praxishandbuch Ausstellungen in Bibliotheken*. Hrsg. von Petra Hauke, Berlin, De Gruyter/Saur, 2016, p. 86-107.
- Brantl-Horn 2017 = M. Brantl-F. Horn, *Vom Prachteinband bis zur Lutherstube. Fotorealistische 3D-Digitalisierung für bavarikon*, «Bibliotheksforum Bayern» (2017), 1, p. 24-28.
- Brawne 1970 = M. Brawn, *Biblioteche, architettura e ordinamento*, Milano, Edizioni Comunità, 1970.
- Bredenkamp 1993 = H. Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 1993.
- Brederecke-Wehry 2016 = M. Brederecke-M. Wehry, *Ausstellungsräume in*

- Bibliotheken. Kostenplanung für Einrichtung und Ausstattung*, in *Praxis- handbuch Ausstellungen in Bibliotheken*. Hrsg. von Petra Hauke, Berlin, De Gruyter/Saur, 2016, p. 73-85.
- Breslauer 1988 = B.H. Breslauer, *Vom öffentlichen und vom privaten Sammeln*, «Philobiblon» 32 (1988), 1, p. 3-7.
- Burda 2010 = H. Burda et al., *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, Paderborn, Fink, 2010.
- Burda 2016 = H. Burda, *Das Internet, die neue Wunderkammer*, in H. Burda, *Digitale Horizonte. Strategien für neue Medien*, München, Petrarca verlag, 2016, p.156-161.
- Buzas 1976 = L. Buzas, *Deutsche Bibliotheksgeschichte der Neuzeit (1500-1800)*, Wiesbaden, Reichert, 1976 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Bd.2).
- Carius-Fackler 2012 = H. Carius-G. Fackler, *Ausstellungen digital kuratieren. Formen und Diskurse, Herausforderungen und Chancen*, in *Exponat-Raum-Interaktion. Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen*, Hendrikje Carius/Guido Fackler (Hg.), Göttingen, V&R Unipress, 2022, p. 15-38.
- Ceynowa 2010 = K. Ceynowa, *Virtuelle 3D-Präsentation digitalisierter Spitzenstücke der Bayerischen Staatsbibliothek. Der „BSB-EXPLORER“*, «Bibliotheksmagazin» (2010), 3, p. 12-14.
- Ceynowa 2014 = K.Ceynowa, *Von der Aura des Originals zur Immersivität des Digitalen*, in *Bibliotheken: Innovation aus Tradition. Rolf Griebel zum 65. Geburtstag*, Hrsg. v. Klaus Ceynowa and Martin Hermann, Berlin, Walter de Gruyter, 2014, p. 249-257.
- Consonni-Weston 2016 = C. Consonni – P. G. Weston, *Finding a needle in haystack. The BEIC Digital Library in search of its space on the Web: a case study*, in *Digital Libraries on the move*, edited by D. Calvanese et al., Cham, Springer, 2016, p.179-190.
- Csendes 2001 = P. Csendes, *Vom Speicher des Gedächtnisses zum Gedächtnisort – Historische Vereine*, in *Speicher des Gedächtnisses...*, Teil 2, p. 103-116.
- Dachs 1984 = K. Dachs, *Buchausstellungen in wissenschaftlichen Bibliotheken*

- ken. Gedanken eines Ausstellungsmachers* «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde» 11 (1984), p. 82-100.
- Della Santa 1816 = L. della Santa, *Della costruzione e del regolamento di una pubblica universale biblioteca*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1996.
- Eidloth 2022 = C. Eidloth, *Virtuelle Ausstellungen der Bayerischen Staatsbibliothek. Ein Praxisbericht*, in *Exponat-Raum-Interaktion. Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen*, hrsg.: Hendrikje Carius, Guido Fackler, Göttingen, V&R.unipress, 2022, p. 137-146.
- Enderle 2013 = W. Enderle, *Bibliotheken und die Genese der Sammlungskultur in der Frühen Neuzeit*, in: *Bibliotheken: Tore zur Welt des Wissens*. 101. Deutscher Bibliothekartag in Hamburg 2012, Hg. Klaus-Rainer Brintzinger u.a., Hildesheim [u. a.]: Georg Olm Verlag, 2013, p. 303-315.
- Fabian 2003 = *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*. Digitalisiert von Günter Kükenshöner. Hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim, Olms Neue Medien, 2003 (<[https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian?Staats- Und -Stadtbibliothek_\(Augsburg\)>](https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian?Staats-Und-Stadtbibliothek_(Augsburg)>)).>.
- Fabian 2014 = C. Fabian, *Die Bibliothek – kein Museum, aber ein Schatzhaus. Das Ausstellungsgeschehen der Bayerischen Staatsbibliothek von 1993 bis 2014*, in *Bibliotheken: Innovation aus Tradition. Rolf Griebel zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Ceynowa and Martin Hermann, Berlin, Walter de Gruyter, 2014, p. 267-285.
- Garberson 2006 = E. Garberson, *Libraries, memory and the space of knowledge*, «Journal of History of Collections» 18 (2006), p. 105-136.
- Griebel 2008 = R. Griebel, *Die Bayerische Staatsbibliothek zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Herausforderungen, Aufgaben, Leistungen*, in: *Information. Innovation. Inspiration. 450 Jahre Bayerische Staatsbibliothek*, Hrsg. v. Rolf Griebel u. a., München, K.G. Saur, 2008, p. 15-76.
- Harris 1998 = P.R. Harris, *A History of the British Museum Library (1753-1973)*, London, The British Library, 1998.
- Hernard 2008 = B. Hernard, *Ein Gemach für die "Liberey". Die Gebäude der Hofbibliothek (1558-1598/9)*, in *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, Hrsg. von der Bayerischen

- Staatsbibliothek, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008, p. 27-29.
- Jacobs 2010 = S. Jacobs, *Das Buch – museal*, in: *Buchwissenschaft in Deutschland: ein Handbuch*, Hrsg Ulrike Rautenberg, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 997-1016.
- Jahn 2014 = C. Jahn, *Die Vermessung Bayerns*, «BibliotheksMagazin» 2(2014), p. 12-19.
- Jahn- Kuderfer 2003 = C. Jahn – D. Kuderfer, *Lebendiges Büchererbe: Säkularisation, Mediatisierung und die Bayerische Staatsbibliothek. Eine Ausstellung*, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2003.
- Jochum 2004 = U. Jochum, *Am Ende der Sammlung. Bibliotheken im frühmodernen Staat*, in *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Hrsg. Richard van Dülmen, Sina Rauschenbach, Köln, Böhlau Verlag, 2004, p. 273-294.
- Jochum 2007 = U. Jochum, *Kleine Bibliotheksgeschichte*, Stuttgart, Reclam, 2007. 3. verb. u. erweiterte. Aufl.
- Jochum 2010 = U. Jochum, *Geschichte der abendländischen Bibliotheken*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Kaltwasser 1999 = F. G. Kaltwasser, *Die Bibliothek als Museum. Von der Renaissance bis heute, dargestellt am Beispiel der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999.
- Kellner 2008 = S. Kellner, *Albrecht V. – Die Macht und das Geld. Die Kunst und die Bibliothek*, in *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008, p. 23-25.
- Kellner-Kempf 2008 = S. Kellner-K. Kempf, *Die Bayerische Landesbibliothek Online. Das landeshistorische und kulturwissenschaftliche Internetportal Bayerns*, in: *Information. Innovation. Inspiration. 450 Jahre Bayerische Staatsbibliothek*, Hrsg. v. Rolf Griebel u. a., München, K.G. Saur, 2008, p. 491-510.
- Kempf 2010 = K. Kempf, *“In una biblioteca si è in presenza di un grande capitale silenziosamente fruttifero” (Johann Wolfgang von Goethe). Riflessioni ed esperienze di un bibliotecario*. Ciclo di conferenze e seminari “L’uomo e il denaro”, Milano, ASSBB, 2010.

- Kempf 2013a = K. Kempf, *Der Sammlungsgedanke im digitalen Zeitalter - L'idea della collezione nell'età digitale*. Lectio Magistralis in Bibliotheconomia. Università degli Studi di Firenze, 5 marzo 2013. Firenze, Casalini Libri, 2013.
- Kempf 2013b = K. Kempf, *Dalla galassia Gutenberg a Internet. Per una storia della biblioteca fra tradizione e modernità*, «Seicento & Settecento» 8 (2013), p. 11-18.
- Keunecke 1978 = H.-O. Keunecke, *Maximilian von Bayern und die Entführung der Bibliotheca Palatina nach Rom*, «AGB» 19 (1978), p. 1401-1446.
- Kind-Doerne 1986 = C. Kind-Doerne, *Die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: ihre Bestände und Einrichtungen in Geschichte und Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1986.
- Kuttner 2020 = S. Kuttner, *Ausstellungen an der UB: Eine Bilanz nach 15 Jahren* [hausinterner Vortrag am 07. 10. 2020 in der Universitätsbibliothek der LMU München] <<https://epub.ub.unimuenchen.de/view/autoren/Kuttner=3ASven=3A=3A.html>>.
- Lanzinger 2010 = M. Lanzinger, *Das Ringen um den Münchner Renaissancehof unter Herzog Albrecht V. Fürstliche Repräsentation oder Wandel politischer Kultur?*, in *Die Anfänge der Münchner Hofbibliothek*, Hg. Alois Schmid, München, Beck, 2010, p. 59-95.
- Lester 2001 = R. Lester, *The Convergence of Museum and Libraries?*, «Alexandria» 13 (3), 2001, p. 183-191.
- Luebbers 2016 = B. Luebbers, *Johann Andreas Schmeller und die Bibliotheken*, in *Bibliotheken, Literatur, Regensburg und die Oberpfalz. In Memoriam Eberhard Dünninger (1934-2015)*, hg. Bernhard Lübbers, Peter Morsbach, Regensburg, Dr. Peter Morsbach Verlag, 2016, p. 60-88.
- MacGregor 2007 = A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven – London, Yale University Press, 2007.
- Minges 1998 = K. Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit*, Münster, LIT, 1998.
- Mittler 2012 = E. Mittler, *Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution*, in *Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Hrsg. Konrad Um-

- lauf u. Stefan Gradmann, Stuttgart u.a., Metzler, 2012, p. 33-39.
- Mönch, *Rebell, Bibliothekar. Martin Schrettinger erwacht zu seinem 250. Geburtstag* virtuell wieder zum Leben von Michael Becht, Chris Becker, Andreas Grassl und Kay Hartel, «BFB – BibliotheksforumBayern» (2022), 3, p. 18-22, <https://www.bibliotheksforum-bayern.de/fileadmin/archiv/2022-3/Bibliotheksforum_Bayern_3_22_WEB_Metadaten.pdf>.
- Müller 2016 = M. Müller: *Virtuelle Ausstellungen. Überlegungen zur Konzeption eines digitalen Mediums*, in *Praxishandbuch Ausstellungen in Bibliotheken*. Hrsg. von Petra Hauke, Berlin, De Gruyter/Saur, 2016, p. 219-228.
- Muscogiuri 2004 = M. Muscogiuri, *Architettura della Biblioteca. Linee guida di programmazione e progettazione*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004.
- Nativel 2005 = C. Nativel, *Bibliotheca selon Morhof*, in *Les premiers siecles de la Republique europeenne des Lettres: actes du colloque international, Paris, decembre 2001*, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Alain Baudry, 2005, p. 427-448
- Naudé 1990 = G. Naudé, *Advis pour dresser une Bibliotheque*. Reproduction de l'édition de 1644, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.
- Nouvellet 2018 = A. Nouvellet et al., *A Quantitative analysis of digital library user behaviour based on access logs*, «Qualitative and Quantitative Methods in Libraries» 7 (2018), 1, p. 1-13.
- Oechslin 2011 = W. Oechslin, *Die Bibliothek, die Architektur und die "Architektonik"*, in *Die Weisheit baut sich ein Haus. Architektur und Geschichte von Bibliotheken*, München, u.a., 2011, p.13-92.
- Philip 1983 = I. Philip, *The Bodleian Library in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford, Clarendon press, 1983.
- Plassmann 2019 = E. Plassmann, *Bibliotheken und Informationsgesellschaft in Deutschland: eine Einführung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2019. 3. ed.
- Pomian 1988 = K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin, Wagenbach, 1988.
- Rorty 1967 = R. Rorty, *The Linguistic Turn*. 1967. Reprint: University of

- Chicago Press, 1992.
- Schlosser 1978 = J. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2. Aufl., Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1978. (La prima edizione è uscita nel 1908).
- Schmid 2010 = A. Schmid, *Strukturwandel des Humanismus in Bayern*, in: *Die Anfänge der Münchner Hofbibliothek*, Hg. Alois Schmid, München, Beck, 2010, p. 28-58.
- Selmigkeit 2014 = K. Selmigkeit, *Virtuelle Ausstellungen von Bibliotheken: Konzepte, Präsentationsverfahren, Nutzungsaspekte*, «Perspektive Bibliothek» 3 (2014), 1, p. 163-185.
- Sepp 2020 = F. Sepp, *Bavarikon – Bayerns Kulturgüter im Internet*, «Schönere Heimat. Bewahren und gestalten» 109 (2020), 4, p. 251-258.
- Sepp 2022 = F. Sepp, *Virtuelle Ausstellungen in bavarikon. Eine Übersicht von den Anfängen bis heute*, in: *Exponat-Raum-Interaktion. Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen*, Hendrikje Carius/Guido Fackler (Hg.), Göttingen, V&R Unipress, 2022, p. 97-105.
- Speicher des Gedächtnisses 2000 = *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Hg. Moritz Csáky, Peter Stachel, Wien, Passagenverlag, 2000.
- Speicher des Gedächtnisses 2001 = *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprung. Die Systematisierung der Zeit*, Hg. Moritz Csáky, Peter Stachel, Wien, Passagenverlag, 2001.
- Wimmer 2014 = S.J. Wimmer, *Osiris im Monitor-Schlitten. Das Münchner Totenbuch neu präsentiert im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst*, «BibliotheksMagazin» 2 (2014), p. 22-25.
- Wittmann 2011 = R. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 3. Aufl., München, Beck-Verl., 2011, p. 27.
- Zedelmaier 2010 = H. Zedelmaier, *Staatsräson und Repräsentation. Die Gründung der Münchner Hofbibliothek*, in *Die Anfänge der Münchner Hofbibliothek*, Hg. Alois Schmid, München, Beck, 2010, p. 96-111.

Ziegler 1992 = W. Ziegler, *Das Testament Herzog Albrechts V. von Bayern (1578)*, in *Aus Bayerns Geschichte. Forschungen als Festgabe zum 70. Geburtstag von Andreas Kraus*, Hrsg. Egon Johannes Greipl u.a., St. Ottilien, EOS verlag, 1992, p. 259-310.

Abstract

Il tema delle mostre è diventato sempre più importante per le biblioteche e molte di esse considerano l'attività espositiva come parte del proprio *core business*. La digitalizzazione e la fase della trasformazione digitale hanno ulteriormente rafforzato questa tendenza. Le "mostre virtuali" possono compensare molti degli svantaggi che avevano le mostre tradizionali, e al contempo offrire tutti i vantaggi correlati ad Internet: sono visibili e visitabili in tutto il mondo ed in qualsiasi momento, hanno costi significativamente più bassi per quanto riguarda le problematiche legate a trasferire, e ad assicurare per i trasferimenti, le opere autentiche da esporre e sono tendenzialmente e potenzialmente mostre permanenti. Fra gli esempi di mostre virtuali possiamo pensare al portale bavarikon, sviluppato e gestito da quasi 10 anni dalla Biblioteca di Stato della Baviera, con un sempre maggior successo. In questo caso siamo di fronte al ritorno alle origini comuni di biblioteche e musei e contemporaneamente al sorgere di una nuova forma di trasmissione culturale, basata sulle immagini, sulle figure, sulle rappresentazioni iconiche, cioè quello che viene da alcuni anni chiamata svolta iconica.

Mostre bibliografiche; Mostre virtuali; bavarikon

Exhibitions have become increasingly important for libraries and many of them consider exhibition activity as part of their core business. Digitisation and the digital transformation phase have further reinforced this trend. Virtual exhibitions can compensate for many of the disadvantages that traditional exhibitions had, and at the same time offer all the advantages related to the Internet: they can be viewed and visited anywhere in the world and at any time, they have significantly lower costs with regard to the problems of transferring, and securing for transfer, the authentic works to be exhibited, and they tend to be and potentially permanent exhibitions. Examples of virtual exhibitions include the bavarikon portal, which has been developed and operated by the

State Library of Bavaria for almost 10 years with increasing success. In this case we are faced with a return to the common origins of libraries and museums and at the same time with the emergence of a new form of cultural transmission, based on images, figures, iconic representations, i.e. what has been called the iconic turn for some years now.

Bibliographic exhibitions; Virtual exhibitions; bavarikon