

Il museo e le politiche del ricordo: patrimonio negato e condiviso

Irene Baldriga

Sapienza, Università di Roma

Il tema della memoria costituisce una questione cardine del nostro secolo: non soltanto si manifesta in modo sempre più deciso il bisogno (in senso politico, culturale, sociale) di recuperare in chiave critica il rapporto con il passato, superando cioè la fase –incompleta e assai controversa– dei revisionismi, ma sempre più forte appare il timore della dimenticanza individuale, della perdita di controllo del proprio vissuto. La diffusione delle malattie neurologiche presso gli anziani, ancor più aggravate dalle nebbie cerebrali emerse a seguito della pandemia, ha intaccato ulteriormente il senso di sicurezza dei singoli, che nell’esperienza del vivere e nel patrimonio dei propri ricordi fondano il valore dell’autoefficacia e del loro rapporto con il mondo. L’espressione «non sono più in essere, non so più chi sono», che traggo da un taccuino di osservazione di una persona affetta da demenza senile, restituisce in termini di autenticità la distinzione che, in chiave filosofica, Heidegger stabiliva tra il passato come fatto concluso (*Vergangenheit*) e «l’essente stato» (*Gewesen*) ovvero la dimensione dell’essere che è il risultato di un passato agente, capace cioè di proiettare il proprio effetto nel tempo attuale¹. La persona che perde consapevolezza del proprio vissuto, vede sfuggire anche il proprio essere oggi, fino a non riconoscersi più e cadendo in uno stato che clinicamente si definisce dell’«io smarrito». Allo stesso modo, come Ricoeur ha molto ben evidenziato, la comunità che perde di vista il potenziale attivo dei fatti passivi, vede evaporare la propria identità².

La questione che vorrei affrontare riguarda il ruolo che oggi –nella nostra piena attualità– il museo può svolgere nel confermare il rapporto tra memoria e identità. Le trasformazioni socio-politiche del terzo millennio e i processi culturali di adattamento intrapresi dai musei, spesso per effetto di tensioni e sollecitazioni solo in parte connesse alla gestione del patrimonio, hanno in molti casi innescato processi di rischioso sovvertimento del rapporto tra identità e memoria. A complicare questo scenario, contribuisce la tendenza alla elaborazione di una «memoria del futuro» che Paolo Jedlowski ha descritto come ricordo di un futuro «solo immaginato» che ormai si è tramutato in ricordo³. La narrazione di un futuro apocalittico, che la letteratura e il cinema del ‘900 hanno spesso rappresentato attraverso il codice di una frattura insanabile tra umanità e memoria, ha esercitato una indubbia influenza sulla nostra sensibilità storica, alimentando il bisogno di preservare la fisicità del ricordo.

Michel Foucault ha in varie occasioni sottolineato il problema del disallineamento della sensibilità contemporanea rispetto alla percezione del tempo: se, nella sua visione, la storia si qualificava come l’ossessione dell’Ottocento, il Novecento appariva caratterizzato da una maniacale concentrazione sul controllo dello spazio⁴. Sulla scia di quelle valutazioni, il terzo millennio appare invece assediato da un rapporto

1 Cfr. Bodei in Ricoeur 2021, p. VII.

2 *Ibidem*.

3 Jedlowski 2017.

4 «The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world. The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics. The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of

sempre più sofferto nei riguardi del passato, che da un lato si esprime in ossessione della memoria (un imperativo del dover ricordare che si tramuta spesso in vuota ritualità) e che dall'altro tradisce un processo inesorabile di erosione del senso storico, ovvero di incapacità di riconoscimento nelle proprie radici⁵.

Di questa sorta di svolta culturale e antropologica scriveva con chiarezza Andreas Huyssen già negli anni '90⁶. Non a caso la formula espositiva simbolo della contemporaneità è il memoriale, cioè un luogo dove la memoria viene soprattutto esibita, secondo una retorica che giustamente è stata accostata alla teatralità⁷. La stessa insistenza sul concetto di patrimonio –che ormai domina le raccomandazioni internazionali in tema di educazione e tutela– si traduce in un valore ereditario che viene posto in capo alla comunità che vi si riconosce⁸. Parlare di patrimonio/*heritage*, associando i beni artistici e culturali al bene comune che sostanzia il valore stesso della democrazia, equivale a configurare il lascito materiale delle generazioni passate come bagaglio emozionale, come ricordo che diviene collante per la comunità dei cittadini/visitatori. Il dato emozionale si va affermando in modo sempre più rilevante, soppiantando in molti casi il rigore della filologia, dell'interpretazione storica, della restituzione. D'altronde, il fenomeno di saturazione del ricordo, che sfocia nell'ossessione del memoriale, trova una piena complementarità con altre due forme di alterazione del rapporto con il passato: il timore dell'amnesia e la pratica dell'oscuramento, ovvero la cancellazione di fatti, interpretazioni, documenti del passato che nella percezione presente sono ritenuti potenzialmente critici, controversi o contesi⁹.

Rispetto alla poderosa riflessione sul passato emersa dal dibattito politico e filosofico del '900, anche come destrutturazione delle grandi narrazioni (questa è la più celebre espressione della post-modernità enucleata da Lyotard)¹⁰, il terzo millennio si trova ad affrontare il problema di ciò che vorrei definire come la «ricomposizione del significato»; un processo che comporta una complessa operazione di recupero delle epistemologie e della responsabilità etica della

ricerca, in cui del tutto strategica risulta la funzione svolta dagli spazi espositivi. Già negli anni '50, Maurice Halbwachs affermava che la coscienza collettiva corrisponde di fatto a una forma di memoria che è il risultato di «un lavoro permanente, nel corso del quale i contenuti vengono conservati o abbandonati da gruppi umani concreti»¹¹ e che determina a sua volta un processo di coesione sociale. In questa prospettiva il ruolo del museo risulta cruciale, essendo il dispositivo culturale che storicamente si afferma in Europa –specialmente nella sua declinazione di terreno di condivisione che rinsalda il rapporto tra Stato e cittadinanza– proprio con la finalità di custodire e organizzare la conoscenza. Da questo punto di vista, l'esigenza di operare una forma di ancoraggio alla temporalità –riscontrato da Huyssen– trova una sua conferma nella proliferazione di quei «lieux de mémoire» descritti da Pierre Nora, tra cui si attestano appunto i musei, a compensazione della perdita dei «contesti» memorativi, cioè di quegli spazi di dialogo e di consapevolezza ove un tempo albergava la dimensione identitaria delle comunità¹².

Le innumerevoli sollecitazioni di cui oggi il museo è oggetto, soprattutto nella prospettiva partecipativa auspicata dalla nuova museologia¹³, hanno innescato un fenomeno di revisione dei modelli di allestimento, delle strategie di comunicazione e di dialogo con il pubblico che possono determinare un ribaltamento del rapporto del museo con la storia, depotenziandone la funzione di luogo di elaborazione della memoria collettiva. Riprendendo la definizione di Halbwachs, il museo è lo spazio pubblico che per eccellenza è deputato a favorire «il lavoro permanente di conservazione e selezione della memoria, creando coesione sociale»¹⁴; laddove questo lavoro venga messo in discussione e riformulato a vantaggio di narrazioni non più orientate a favorire il sistema «mnemonico» auspicato da Ricoeur (ovvero il processo che permette alla comunità di richiamare il passato attraverso lo specchio –seppure dinamico e negoziabile– del presente), la funzione del museo può essere sovvertita.

simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed» (Foucault y Miskowiec 1986, p. 22). Rimangono ovviamente decisive le riflessioni contenute in Foucault [1966] 2020.

5 Cfr. Hartog 2020; Baldriga 2021; Prospero 2021.

6 Huyssen 1995, soprattutto nel capitolo iniziale, «Escape from Amnesia. The Museum as mass medium», pp. 1-35.

7 Cfr. Bassanelli 2015.

8 Si consideri in proposito la rilevanza della *Convenzione* quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società (Convenzione di Faro, 2005); <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>.

9 Cfr. ancora Huyssen 1995.

10 Lyotard 1979.

11 Halbwachs 2001.

12 Nora 1989, pp. 7-24.

13 Cfr. Macdonald 2011; McSweeney y Kavanagh 2016.

14 Halbwachs 2001, p. 25.

C'è da chiedersi per quale motivo –ed è questo uno dei temi su cui dovremmo riflettere– il rapporto tra storia e memoria, come quello tra ricordo e oblio, abbia fino ad oggi impegnato la museologia in modo marginale rispetto alle proposte emerse in campo antropologico. La questione può essere diversamente considerata, sotto un profilo critico, nella prospettiva del rapporto con il tempo. E' infatti possibile analizzare come le diverse sperimentazioni di riallestimento, di ripensamento e fruizione delle collezioni abbiano accolto le istanze di quel fenomeno di disorientamento/disordine cronologico che studiosi e filosofi (a partire da Derrida) hanno individuato come specifico dell'età post-moderna¹⁵. In merito al fervore delle proposte di riallestimento fiorite anche in seno a grandi collezioni storicizzate, la riflessione museologica si è concentrata principalmente sul rapporto tra oggetto e collezione, in termini di rivisitazione delle tassonomie e di approcci narrativi, piuttosto che sull'analisi dell'impatto che le nuove proposte hanno prodotto sulla memoria collettiva e sotto il profilo della concezione del tempo¹⁶.

Aspetto non secondario da valutare è la relazione tra disorientamento cronologico e riconfigurazione degli equilibri culturali e delle «diversità»: la visione lineare del tempo è anche quella che storicamente ha supportato l'idea colonialista di progresso e dunque la distinzione tra concetto di civiltà e primitivismo¹⁷. Il sovvertimento dei cardini temporali può essere oltretutto considerato nella prospettiva della ricerca di un nuovo equilibrio tra popoli e culture, ovvero come soluzione acritica (per quanto possibile) della ormai ineludibile questione della decolonizzazione delle raccolte storiche, spesso consistente in un neutrale, quanto banalizzante, assemblaggio di manufatti deprivati –allo stesso modo– dei loro contesti¹⁸.

Rispetto al tema della temporalità, ci sono almeno tre possibili approcci che in senso prettamente museologico vorrei esaminare:

- il fenomeno dello *scardinamento del tempo* ovvero della *negazione della linearità* (il caso della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con l'allestimento *Time is out of joint*, 2016);
- il meccanismo del *gancio temporale*, che cortocircuita passato e presente (le finestre sul contemporaneo proposte dal Kunsthistorisches Museum di Vienna con la mostra *The shape of time*, 2018);

→ la formula dell'*invenzione del tempo*, ovvero la contraffazione della storia (l'esperienza della mostra di Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venezia, Punta della Dogana, 2017).

I tre contesti considerati trovano una centralità assoluta nel rapporto con lo spettatore: senza il riconoscimento del pubblico, queste forme di alterazione del tempo –che utilizzano lo spazio del museo come una sorta di camera iperbarica che si sottrae al flusso cronologico del mondo vissuto– verrebbero disinnescate. Lo stesso rapporto di interazione proattiva con lo spettatore fa sì che la proposta del museo necessiti di una risposta per esercitare la propria funzione, anche in questo caso ribaltando una dinamica tradizionale che prescinde –per lo più– da un fattore agente.

La scelta di una a-temporalità del museo è stata adottata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma a partire dal 2016, attraverso un programmatico e radicale riallestimento dell'intera collezione¹⁹. I criteri espositivi sono stati individuati seguendo esclusivamente obiettivi di tipo estetico-emozionale, al fine di sovvertire le cronologie, le periodizzazioni e qualsiasi orientamento di tipo storico-culturale; la proposta si traduce, in modo esplicitamente dichiarato, in un effetto di annullamento della linearità e della concezione dello spazio espositivo quale contesto di elaborazione della memoria collettiva. Dopo una lunga, quanto sofferta, storia di allestimenti rigorosi incentrati sulla successione dei movimenti artistici, sulla classificazione per scuole, su una piena aderenza tra museografia e storiografia (per esempio nell'evoluzione del complesso rapporto con le vicende artistiche legate al ventennio fascista), la Galleria ha smantellato letteralmente il suo assetto didattico e didascalico, perseguendo scelte ispirate al mito, alla fantasia, al gusto, all'analogia formale o iconografica. La sala più magniloquente [fig. 1] accoglie, con effetto teatrale, il gigantesco *Ercole e Lica* di Canova che si specchia, evocando il mito mediterraneo di cui è protagonista, nel *Mare di Pino Pascali (32mq di mare circa, 1967)* sullo sfondo di un'opera di Giuseppe Penone (*Sfogliata d'oro su spine di acacia, 2002*). Privando le opere del loro significato originario, il museo attribuisce –in modo arbitrario– nuovi significati, ma soprattutto incoraggia l'elaborazione di una memoria individuale

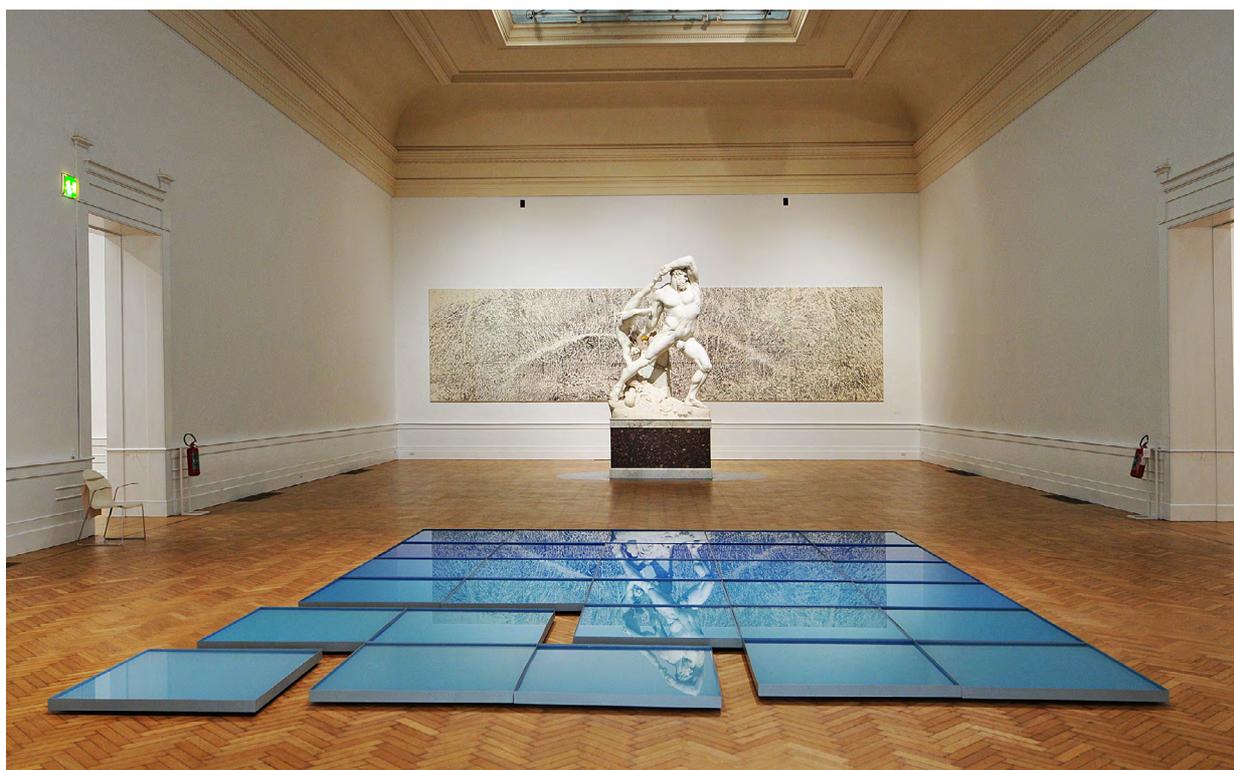
15 Moser 2003, pp. 17-43.

16 Cfr. Spijksma y Lehmann 2017.

17 Cfr. Chambers *et al.* 2014; Brulon Soares 2020 [consulta: 27/09/2021].

18 Cfr. Amselle 2017.

19 Cfr. Collu y Maiorino 2019.



1. Sala dell'Ercole (*Time is out of Joint*). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

che si disgiunge (o meglio viene strappata) rispetto al tessuto della storia e dell'identità. In questo caso il museo si spoglia, in modo deliberato, della sua funzione di luogo di elaborazione della consapevolezza storica, trasformandosi in uno scenario espositivo che fa della negazione del tempo il suo obiettivo primario. Il patrimonio si trasforma in una accumulazione disorganica e diviene terreno di intrattenimento risultando delegittimato del suo carattere di «insieme qualificato», fino ad essere sottratto al processo del riconoscimento (in senso culturale, ma anche politico) da parte del visitatore/cittadino.

Il caso del gancio temporale, finalizzato a creare una sorta di cortocircuito, è stato esplorato dal Kunsthistorisches Museum di Vienna nel 2018; l'esposizione permanente del museo ha accolto delle presenze di opere «fuori contesto» in una modalità che possiamo considerare parallelamente «atemporale» (perché disgiunta da un criterio di sequenzialità) e «ultratemporale» (perché con le sue proposte essa ricalca ed evidenzia scarti e distanze tra le determinazioni cronologiche). La linearità storico-narrativa che governa la collezione viene attraversata da una serie di intrusioni della contemporaneità: diciannove accostamenti

comparativi, o meglio «conversazioni» che il curatore Jasper Sharp ha voluto proporre per dimostrare l'attualità della raccolta viennese, ma anche per riempire lo spazio temporale tra le opere del presente e l'arte del passato, includendo elementi di contesto e riferimenti culturali. Mark Rothko si affianca a un dipinto di Rembrandt attivando l'attenzione dello spettatore che ne coglie affinità espressive, *texture*, senso del dramma; la *Célestine* di Picasso dialoga a sua volta con il *Ritratto di Paolo III* di Tiziano in una contrapposizione di genere e di messaggio che si sostanzia nella potenza quasi ipnotica dello sguardo. Sharp sottolinea il ruolo attivo affidato al visitatore, senza il quale «i dialoghi non possono svolgersi, poiché le opere non possono parlare tra di loro, hanno bisogno di noi in quanto facilitatori delle loro conversazioni»²⁰. L'intervento proposto dal museo viennese si intitolava, non a caso, *The shape of time* ed era ispirato alla più celebre opera dello storico dell'arte George Kubler, allievo di Henri Focillon, per il quale lo scopo dello storico è principalmente –al di là della sua specializzazione– quello di comporre un «ritratto del tempo»²¹. Una formula, dunque, che pur approdando ad associazioni inattese ma sempre

20 <https://theshapeoftime.khm.at/en/>.

21 «The aim of the historian, regardless of his specialty in erudition, is to portray time» (Kubler 1962, p. 12). Su Kubler, cfr. Messina 2009; Nigro 2014. Interessante, per comprendere la lettura della proposta metodologica di Kubler, il saggio di Giovanni Previtali pubblicata nell'edizione italiana del testo (Previtali 2002).

argomentate (basate su affinità relative a intuizioni, formule espressive, predilezioni tematiche di artisti molto diversi e distanti tra loro, non solo in senso cronologico), mirava a ribadire la dimensione del tempo come cornice di inquadramento privilegiato nel quale il museo si presta ad operare, attingendo al patrimonio collettivo della memoria inteso anche come bagaglio di valori e di riferimenti estetici, sentimentali, immaginativi. La proposta risulta evidentemente portatrice di una diversa esperienza della temporalità, che pure implica alterazioni e conseguenze di percezione e di comprensione del nostro rapporto con il passato (l'accelerazione temporale porta a schiacciare intere epoche e intervalli per avvicinare momenti lontanissimi tra loro). Tuttavia, *The shape of time* si pone come contraltare della proposta di *Time is out of joint*: se nel primo caso (Vienna) il museo conferma la dimensione temporale come proprio spazio di sperimentazione, nel secondo (Roma) esso la rinnega e la respinge, trasformandosi in *luogo del non tempo*, che è anche luogo del silenzio, dell'assenza e della negazione.

Il terzo esempio, indicativo di un ulteriore tentativo di alterazione cronologica e tale da incidere sul processo di scrittura e di elaborazione della memoria collettiva, è offerto dalla mostra-evento di Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (Venezia, 2017), poi sviluppatasi in una quantità di rivoli e derivazioni tra cui la più recente ospitata dalla Galleria Borghese di Roma (*Archaeology Now*, 2021). Si tratta di un'esperienza molto conosciuta e controversa, che ha aperto un ulteriore terreno di riflessione sulla questione del tempo e della memoria, poiché nel racconto totalmente artefatto del rinvenimento di un antico relitto, l'artista ha saputo alimentare il bisogno del pubblico attraverso un'operazione che manipola e reinterpreta il codice dell'immaginario collettivo, sovvertendone i riferimenti temporali. Mickey Mouse, coperto di concrezioni marine [fig. 2], appare come un personaggio di un'antichità perduta, quasi una divinità che si accompagna a rievocazioni fantastiche – e inevitabilmente kitsch – dell'Egitto dei Faraoni e della Roma imperiale. La spettacolare messa in scena di Hirst rende esplicito il rischio dell'alterazione della verità storica, facendo sì che lo spettatore tocchi con mano e viva – quale concreta esperienza – uno dei peggiori incubi dell'essere umano e della comunità cui appartiene, quello di perdere il controllo del tempo e



2. Damien Hirst, *L'artista con Mickey Mouse* (da *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venezia, 2017)

della memoria, calandosi in un magma fascinoso quanto indecifrabile di verità e finzione. Lo spaesamento è amplificato dalla complicità del museo, che si compiace dell'inganno rendendolo verosimile, riuscendo a raggirare il pubblico, forte della sua aura di credibilità e autorevolezza²². E' motivo di grande interesse il fatto che parte della mostra esposta da Hirst a Venezia sia confluita nell'estate del 2021 alla Galleria Borghese di Roma, riformulando in parte il suo significato: l'esposizione è uscita cioè dalla sua dimensione di assoluto artificio, contaminandosi con una raccolta museale permanente e storicizzata, dunque resettando la sua prospettiva temporale e in questo modo assumendo un nuovo significato. Lo spostamento di sede trasforma la proposta di *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* da teatro dell'inganno a spazio del confronto, riquilificando le opere di Hirst che in virtù del nuovo assetto acquistano agli occhi del pubblico una veste inedita. Il diretto confronto con la storia (la villa di Scipione Borghese, i dipinti di Caravaggio, le sculture di Bernini e di Canova) produce da un lato l'effetto di posizionalle nel tempo, dall'altro le riquilifica dall'essere parodie/contraffazioni fino ad elevarle ad opere d'arte. In base a questa lettura, il museo – nel caso discusso la Galleria Borghese – afferma il proprio ruolo di spazio del ri-conoscimento: non soltanto agevola il processo di fruizione del pubblico in una chiave di consapevolezza, ma lo supporta letteralmente nel partecipare ad una operazione che è al tempo stesso critica e culturale.

Questo ragionamento sullo spazio ci aiuta ad allargare lo sguardo di una riflessione dedicata al rapporto tra storia e memoria. Risulta quasi spontaneo

22 E' rilevante chiamare in causa i testi introduttivi al catalogo della mostra (in particolare quello di Simon Schama, «Inventario», pp. 18-23, «Arrossisco al pensiero di essere venuto a conoscenza di Amotan di Antiochia, o Amotanius come lo chiama Pausania, il collezionista più avido di antichità, soltanto da un quarto di secolo, e nel modo più tortuoso», p. 18), pubblicato da Marsilio (cfr. Geuna 2017). Per un'analisi delle potenzialità narrative della proposta di Hirst ed una valutazione delle riflessioni che in campo museologico possono sollevare, cfr. Greene y Leidwanger 2018 [consulta: 12/12/2021].

recuperare quell'idea del museo come «eterotopia del tempo» che Foucault aveva elaborato quasi casualmente in una conversazione sugli «spazi altri»: il museo, in quella immagine, appariva come una espressione culturale tipica del XIX secolo, caratterizzata per l'essere contestualmente «per ogni tempo» e «fuori del tempo»²³. Quel che interessa in questa sede è cogliere nella riflessione del filosofo francese il suggerimento di una qualità del museo non-luogo in quanto spazio che si confronta con la temporalità, stabilendo un particolare rapporto con ciò che sta al di fuori della sua dimensione. Cosa accade se il museo –riconfigurando e persino contestando il suo legame con la storia– disconosce questa sua qualità, questo suo porsi nei confronti con il mondo reale quale camera di decompressione, capace di isolarsi dalla inafferrabilità del presente, dove l'uomo/cittadino possa elaborare un proprio equilibrio con il passato? Attraverso esperienze come *Archaeology now* e *The Shape of Time* –in virtù del confronto con la contemporaneità– le collezioni storiche (la Borghese di Roma e il Kunsthistorisches di Vienna) hanno conseguito una ancor maggiore solidità rispetto alla categoria del tempo, valorizzando il dato di storicità come riferimento per il presente e assicurando al visitatore uno spazio di conforto e di attendibilità, tale da allontanare la sensazione spaesante dell'amnesia²⁴.

Un dibattito stimolante si è sviluppato nel corso degli ultimi anni sugli approcci di riallestimento di grandi musei identitari, dunque sulle motivazioni e sulle conseguenze connesse alla riconfigurazione, anche radicale, delle collezioni. Ciò che emerge con chiarezza dalle numerose esperienze e dai casi di studio esaminati è che il *restyling* delle sale espositive, la combinazione degli oggetti (cultura materiale e capolavori, per esempio; assemblaggio comparativo pensato anche per diversità e non solo per analogia; ecc.), persino la sequenza tematica e cronologica, possono essere ripensati e progettati in chiave di attualizzazione e di dialogo con il presente in coerenza



3. Sala 2.15 con un modello della nave da guerra di William Rex, Cornelis Moesman, Adriaen de Vriend (1698). Amsterdam, Rijksmuseum

con una visione della temporalità tesa a confermare il valore della consapevolezza e della memoria culturale. Un caso noto e ben documentato è quello della risistemazione del Rijksmuseum di Amsterdam, curata da Mariët Westermann, dove la selezione dei manufatti esposti dichiaratamente punta a sostanziare principi che sono anche estetici e documentari²⁵. La varietà degli oggetti rende più dinamica e interessante la visita, suscita curiosità nei visitatori, ma soprattutto amplifica la qualità filologica della rappresentazione proposta, innervando l'esperienza estetica in un contesto di cultura materiale che alimenta la consapevolezza del pubblico e ne intensifica la capacità di comprensione [fig. 3]²⁶. La visione adottata per il Rijksmuseum abbraccia una scelta che è metodologica e identitaria e che considera il dialogo con la contemporaneità e l'esigenza di una ermeneutica post-coloniale come questioni necessarie ma non ancora compiute (Westermann parla di una narrazione

23 Cfr. Foucault 2011.

24 I casi presentano delle peculiarità che li distinguono dalle esperienze di confronto con il passato che sempre più spesso artisti contemporanei cercando di stabilire: ne è un esempio la mostra di Jenny Saville a Firenze (2021-2022), articolata in ben cinque sedi espositive, tra cui Palazzo Vecchio, il Museo dell'Opera del Duomo, Casa Buonarroti. Tuttavia, rispetto a questo tipo di proposta, dove è l'artista che cerca di relazionarsi con gli *Old Masters* per affermare o argomentare il proprio lavoro –in base a una pratica ben radicata in ogni momento della storia dell'arte–, la riflessione che ci riguarda coinvolge soprattutto l'interesse del museo a misurare il concetto di temporalità, in qualche caso anche proponendo ad artisti viventi di produrre nuove opere da porre in dialogo con il passato. Questo accadeva già a Vienna, ma era anche il motivo guida di una mostra allestita presso la Kress Collection di Allentown nel 2015, *Past Present: Conversations Across Time*. I curatori Pat Badt and Scott Sherk puntavano a dimostrare che «Although art always exists within its time and reflects the concerns and ideas of its day, this exhibition demonstrates that there is much to be gained from a conversation with the past». <https://drive.google.com/file/d/1ISDH7wMReUE03UtvXNPDc3n5vxCtfJBx/view>.

25 Westermann 2015.

26 «...the coordination of hues and materials is subtle but unmistakable: we are in a superbly curated environment that enables us to see history aesthetically, as Johann Huizinga did», *Ibidem*, p. 32.

che si conferma «ambigua»). Ciò che emerge è in ogni caso l'intento di non aggirare l'ostacolo attraverso la cancellazione, ma –nella cornice di un processo di apertura e di interpretazione– di affrontarlo anche attraverso la collaborazione con l'antropologia²⁷.

Il museo si trova dunque sul terreno, molto insidioso e ad oggi estremamente controverso, del dibattito sulla politica della memoria, spinto da un lato dalla seducente soluzione della cancellazione, ovvero della rimozione di qualsiasi stimolo di tensione, inevitabilmente volto ad un annullamento della temporalità; dall'altro, da un desiderio di riconfigurazione critica delle narrazioni e delle scelte, che necessita invece di ribadire ed ampliare i punti di riferimento e le connessioni tra passato e presente. Le sperimentazioni proposte nell'ultimo decennio, come quelle esaminate in questo contributo, si sono rivelate fruttuose soprattutto nella misura in cui hanno saputo trovare nella ricerca storico-artistica un interlocutore attivo, valorizzando le interpretazioni e contribuendo alla contestualizzazione dei fenomeni culturali, portandone alla luce le trame nascoste, le specificità, le contaminazioni che oggi possono ostacolare la comprensione da parte del pubblico. Il posizionamento temporale del museo impone, inevitabilmente, un approccio ermeneutico che per sua natura si oppone al meccanismo dell'oblio e che dunque sceglie –assumendo responsabilità e plausibili rischi– di affrontare, con il pubblico, il difficile rapporto con la storia. Se da un lato si presenta l'opportunità di dare evidenza a fenomeni sommersi o marginalizzati dalle egemonie politiche e culturali che si sono succedute, dall'altro si apre la possibilità di offrire nuove prospettive sulle narrazioni più radicate. Il museo del XXI secolo può essere il luogo privilegiato del dibattito sulla memoria, in virtù di una materialità del patrimonio che non può essere contestata, che è evidenza tangibile da cui ripartire rispetto al flusso incontrollabile della mistificazione. Per conseguire questo obiettivo, una strategia percorribile sembra essere quella che in modo manifesto segna i puntelli delle cronologie, distinguendo passato e presente pur lasciandoli dialogare, senza camuffarne l'identità, ma anche proponendo una molteplicità di narrazioni che possano coinvolgere il visitatore verso una concezione plurale del tempo. La pratica del recupero di spazi dell'archeologia industriale per accogliere collezioni storicamente rilevanti e bene individuate (Gare d'Orsay, 1997; Centrale Montemartini, 1997) ha caratterizzato una certa fase della post-modernità, con un messaggio di storicizzazione continua che aveva l'effetto di



4. Salone centrale delle sculture. Parigi, Musée d'Orsay

mediare lo scarto cronologico tra il noi/presente e un «allora» rievocato, sfruttando il fascino della macchina come metafora della cultura /fucina della civiltà. Il grande orologio della Gare d'Orsay [fig. 4] alimenta l'illusione di una modernità capace di evocare il passato e di renderlo parte del tempo attuale, quasi richiamandolo a sé, così come le macchine moderniste della Centrale Montemartini di Roma –che dal 1997 accoglie parte della collezione archeologica dei Musei Capitolini– compongono uno scenario metafisico che lucidamente assimila la *techné* classica al mondo artificiale dell'industria [fig. 5].

La rilettura critica di un testo-pietra miliare sul tema del rapporto tra museo e memoria, come il volume di Huyssen *Twilight memories*, uscito nel 1995, ci dà la misura di quanto negli ultimi due decenni il museo abbia cambiato il proprio rapporto con il tempo e con la storia²⁸. Huyssen, che era all'epoca nella condizione di argomentare la questione della post-modernità e di ipotizzarne gli sviluppi possibili, aveva a disposizione come riferimenti critici le proposte di Peter Vergo sulla nuova museologia²⁹, i primi studi di Eileen Hooper-Greenhill sui visitatori³⁰ e le riflessioni di Pierre

27 «the consideration of what a museum puts on display, and how, cannot be divorced from an understanding of who the museum is for», *Ibidem*, p. 50.

28 Sul libro di Huyssen, cfr. anche la recensione di Von Dirke 1997.

29 Vergo 1989.

30 Hooper-Greenhill 1994.



5. Roma, Museo della Centrale Montemartini

Nora sui luoghi della memoria. La sua visione del museo del XXI secolo era influenzata dai rischi di una deriva consumistica, ancora sulla scia dell'analisi maturata da Baudrillard sull'effetto Beaubourg³¹. Oggi, la riflessione sulla funzione memorativa del museo coinvolge soprattutto il riconoscimento della sua funzione politica in quanto spazio pubblico di dibattito e di negoziazione, in verità l'unico luogo di effettivo confronto dei cittadini con la rappresentazione delle identità e delle narrazioni collettive. Ed è esattamente sul terreno del rapporto con il tempo che si gioca la qualità politica della dimensione espositiva: il tempo è il congegno – umano e naturale – che il museo può manipolare e riformulare a vantaggio di una riflessione sulla storia e sull'identità. Le collezioni sono i contesti ove è possibile calibrare i ritmi della fruizione (accelerandola o dilatandola attraverso modalità

riflessive), estendere o comprimere gli equilibri tra passato e presente, concedere o escludere contaminazioni e intrecci, flashbacks e anticipazioni. La pratica dell'anacronismo warburghiano, capace di associare forme e linguaggi che si congiungono nel tempo in virtù della loro comune derivazione da determinate «formule del pathos»³², favorisce e incoraggia sperimentazioni espositive che possono innescare l'esercizio di una sorta di «intelligenza temporale» nel visitatore.

Nel museo la pratica della memoria si trasforma in un'esperienza che si nutre della capacità evocativa e delle interpretazioni proposte ai pubblici. L'inevitabile «dimenticanza creativa» di cui parlava Huyssen alla fine degli anni '90³³, volta ad operare un filtro utile a favorire la comprensione dei manufatti e dei processi culturali di cui sono espressione, diviene oggi stimolo al lavoro di ripensamento degli allestimenti e alla loro turnazione, favorendo una pratica della condizione «semi-permanente» delle esposizioni che si traduce in un gesto di trasparenza e flessibilità, di risposta responsabile – e non distruttiva – alle sollecitazioni dei pubblici e della società.

Una delle opere identitarie della cultura occidentale, l'Odissea, è stata interpretata nella chiave di una fenomenologia del ricordo: una pratica antica, che nel racconto di Omero rivela una sua precisa specificità, quella di richiedere strumenti capaci di innessarla³⁴. Per spingere Telemaco all'azione, Atena «in cuore / gli ispirò forza e ardore, gli infuse un ricordo del padre / più intenso di prima»³⁵. Allo stesso modo, Calipso inibisce la memoria di Ulisse, poiché «con tenere maliose parole / lo incanta perché scordi Itaca»³⁶. Tanto il ricordo è fatica, impegno, disponibilità ad accogliere pensieri e immagini, tanto l'oblio è una nebbia che facilmente ci avvolge. Spetta al museo, in una dimensione critica e di confronto, esercitare questa funzione di stimolo verso i suoi pubblici e verso i non pubblici, riaffermando il senso di quella «memoria necessaria» che Theodor Adorno considerava l'imperativo di una modernità responsabile³⁷.

31 Baudrillard 1977.

32 In proposito, cfr., per esempio, le riflessioni di Careri 2017 sulla *Deposizione di Caravaggio* (pp. 254 e ss.).

33 «...the museum should be rediscovered as a space for creative forgetting. [...] What needs to be captured and theorized today is precisely the ways in which museum and exhibition culture in the broadest sense provides a terrain that can offer multiple narratives of meaning at a time when the metanarratives of modernity, including those inscribed into the universal survey museum itself, have lost their persuasiveness, when more people are eager to hear and see other stories, to hear and see the stories of others, when identities are shaped in multiply layered and never-ceasing negotiations between self and other, rather than being fixed and taken for granted in the framework of family and faith, race and nation» (Huyssen 1995, p. 14).

34 Cfr. Spinicci 2001, da cui traggio anche le citazioni qui riportate.

35 Omero 1989, Libro I, 320-322, p. 21.

36 Omero 1989, Libro I, 56-57, p. 5.

37 Sul ruolo della memoria nel pensiero di Adorno, cfr. le considerazioni di O'Connor 2010.

Bibliografia

Amselle 2017

Jean-Loup Amselle, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, prefacio de Marco Aime, Milán, Meltemi, 2017.

Assmann 2002

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Barrett 2011

Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

Bassanelli 2015

Michela Bassanelli, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Milán/Udine, Mimesis, 2015.

Baudrillard 2012

Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2012.

Bodo 2003

Simona Bodo, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Turín, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2003.

Brulon Soares 2020

Bruno Brulon Soares, «Rupture and continuity: the future of tradition in museology», *ICOFOM Study Series*, 48-1 (2020), pp. 15-27. En línea: <https://doi.org/10.4000/iss.1961>.

Careri 2017

Giovanni Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milán, Jaca Book, 2017.

Chambers et al. 2014

Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello y Mariangela Orabona (eds.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the pressures of history*, Londres-Nueva York, Ashgate Publishing, 2014.

Collu y Maiorino 2019

Cristiana Collu y Massimo Maiorino, *The Time is out of joint ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza «tempo»*, *Ricerche di S/ confine*, Dossier n.º 4, Esposizioni, Atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2018), F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelij, F. Zannella y S. Zuliani (eds.), 2019, pp. 527-536.

Connerton 2010

Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Turín, Einaudi, 2010.

Dubin 1999

Steven C. Dubin, *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*, Nueva York, New York University Press, 1999.

Foucault [1966] 2020

Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [París, 1966], Milán, Rizzoli, 2020.

Foucault 2006

Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Nápoles, Cronopio, 2006.

Foucault 2011

Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, S. Vaccaro (ed.), Milán-Udine, 2011

Foucault y Miskowiec 1986

Michel Foucault y Jay Miskowiec, «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 16, n.º 1, Johns Hopkins University Press (1986), pp. 22-27.

Franzini 2018

Elio Franzini, *Moderno e Post-moderno. Un bilancio*, Milán, Cortina Raffaello, 2018.

Geuna 2017

Elena Geuna (ed.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, [cat. exp.], Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venecia, Marsilio, 2017.

Greene y Leidwanger 2018

Elizabeth S. Greene y Justin Leidwanger, «Damien Hirst's Tale of Shipwreck and Salvaged Treasure», *American Journal of Archaeology*, 122.1. (2018). En línea: <https://www.ajaonline.org/online-museum-review/3581>.

Halbwachs 2001

Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva. Nuova edizione critica*, P. Jedlowski y T. Grande (eds.), prefacio de L. Passerini, Milán, 2001.

Hartog 2003

François Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2003.

Hartog 2020

François Hartog, *Chronos, L'Occident aux prises avec le Temps*, París, Gallimard, 2020.

Hooper-Greenhill 1992

Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

Hooper-Greenhill 1994

Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and their visitors*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

Huyssen 1995

Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

Jedlowski 2017

Paolo Jedlowski, *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Roma, Carocci, 2017.

Kubler 1962

George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1962.

Lyotard 1979

Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París, Les Editions de Minuit, 1979.

Macdonald 2011

Sharon Macdonald (ed.), *A companion to museum studies*, Chichester (UK), Wiley-Blackwell, 2011.

Maiorino 2019

Massimo Maiorino, «L'antico alla prova del contemporaneo. Intersezioni tra archeologia ed arte nelle pratiche

- espositive del tempo presente», *Il Capitale Culturale*, Supplementi 09 (2019), pp. 333-351.
- McSweeney y Kavanagh 2016**
Kayte McSweeney y Jen Kavanagh (eds.), *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, Edimburgo, MuseumsEtc, 2016.
- Messina 2009**
Maria Grazia Messina, «Il concetto di serie di George Kubler alla prova della contemporaneità», *Ricerche di Storia dell'arte*, 2, n.º 98 (2009), pp. 5-10.
- Moser 2003**
Walter Moser, «'The Time is out of joint': Temporal disorders in the late modern condition», *Revista de Letras*, vol. 43, n.º 1, *Temporalidades do Contemporâneo* (enero-junio 2003), pp. 17-43.
- Nigro 2014**
Alessandro Nigro, «La forma del tempo nell'opera di Brancusi: Robert Morris e le categorie di George Kubler», *Letteratura&Arte*, 12 (2014), pp. 151-171.
- Nora 1984-1986**
Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, París, 1984-1986.
- Nora 1989**
Pierre Nora, «Between memory and history: les Lieux de mémoire», *Representations*, n.º 26 (1989), pp. 7-24.
- O'Connor 2010**
Brian O'Connor, «Adorno on the Destruction of Memory», en Susannah Radstone y Bill Schwarz (eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, Nueva York, Fordham University Press, 2010, pp. 136-149.
- Omero 1989**
Omero, *Odissea*, versión de Rosa Calzecchi Onesti, prefacio de F. Codino, Turín, 1989.
- Previtali 2002**
Giovanni Previtali, «Nota», en George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, pp. 155-182.
- Prosperi 2021**
Adriano Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Turín, Einaudi, 2021.
- Ricoeur 2003**
Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milán, Raffaello Cortina, 2003.
- Ricoeur 2021**
Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bari, Il Mulino, 2021.
- Spinicci 2001**
Paolo Spinicci, «L'Odissea e la fenomenologia del ricordo», *Leitmotiv*, 1 (2001), pp. 148-162. En línea: <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv010112.pdf>.
- Spijksma y Lehmann 2017**
Judith Spijksma y Ann-Sophie Lehmann, «Flattening hierarchies of display: the liberating and leveling powers of objects and materials», *Stedelijk Studies*, n.º 5 (2017), pp. 1-18.
- Tarquini 2017**
Federico Tarquini, «Immagini senza segreto. Media, simulazione e rappresentazione in Baudrillard e Simmel», *Mediascapes Journal*, 9 (2017), pp. 14-29.
- Vergo 1989**
Peter Vergo (ed.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
- Westermann 2015**
Mariët Westermann, «What's on at the new Rijks?», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 65, Arts of Display / Het vertoon van de kunst, 2015, pp. 22-53.

Cómo citar

Irene Baldriga, «Il museo e le politiche del ricordo: patrimonio negato e condiviso», en Javier Arnaldo (ed.), *Actas del congreso internacional «Coordenadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/actas-2023/l3-baldriga.html>].