

Capitolo 1

Le tre componenti della Società

Natura politica del museo

Pubblico o privato che sia, il museo è comunque sempre un'istituzione sociale poiché la sua azione, libera o coatta, ha un impatto forgiante sulla società cui appartiene e di cui è espressione. Questo immenso potere del museo, non sempre dichiarato né compreso, deriva dalla sua capacità di riassumere e collegare tra loro le tre “*componenti*” che formano il cemento di ogni società: la memoria collettiva (o memoria culturale di Jan Assmann, memoria sociale di Aby Warburg), l'identità collettiva e il patrimonio culturale (o eredità culturale), che Michel Léniaud (1992, pag. 3), ha definito “*il complesso di beni che una generazione vuole trasmettere alle successive perché ritiene che questo insieme costituisca il talismano che permette a un uomo e a un gruppo sociale, che sia una famiglia, una nazione o un qualsiasi altro gruppo, di comprendere i tempi nelle loro tre dimensioni*”. Ora, come spiega Jan Assmann¹, poiché l'unità di queste tre componenti costituisce quella che chiamiamo “cultura” di una comunità, il museo diviene strumento essenziale per la formazione, la tutela e la trasmissione della cultura di una comunità². Ciò significa che esso svolge una funzione politica che lo mette al servizio del potere politico, in varie forme e con varia intensità.

La nascita dei musei dimostra lo stretto legame con l'organizzazione politica degli Stati o con la politica *tout court*. Il Louvre nacque da una serie di decreti della Convenzione emanati fra il 1793 e il 1795 (Pomian 1987, Schaer 1993, Poulot 1997) che trasferirono al popolo le collezioni reali e posero le basi per un progetto politico di ampio respiro (“*la creazione del Musée Napoleon e il programma museologico globale della Francia rivoluzionaria e imperiale* – ha scritto Germaine Bazin (1967) – *erano parte integrante dei disegni politici internazionali di questi regimi*”. Il British Museum fu fondato nel 1753 con un atto del Parlamento che considerò l'acquisto della vasta collezione di Sir Hans Sloane un onore e un vantaggio per il paese (Swann 2001, pag. 198), come era stato auspicato dal Principe di Galles³. La nascita del Victoria and Albert Mu-

seum fu “sponsorizzata” dal Principe Albert con lo scopo di aumentare e internazionalizzare la produzione manifatturiera britannica. Superato il pericolo napoleonico, il re di Prussia Friederick Wilhelm III volle che fosse realizzato a Berlino un museo per accogliere le collezioni reali restituite dalla Francia, oggi noto come Altes Museum. Nel secolo scorso e in questo secolo, musei sono stati istituiti e finanziati da governi o da amministrazioni pubbliche con precisi intendimenti politici: aumento del consenso popolare per partiti e movimenti politici, ricerca dell’autorevolezza personale da parte di uomini di Stato. Musei privati sono stati realizzati da aziende con fini promozionali, e rientrano quindi nella sfera politica del commercio, come alla sfera politica appartengono i musei di etnie e di confessioni religiose.

Mi rendo conto che questa tesi non è facile da accettare, poiché presuppone che l’istituzione museo non abbia alcuna possibilità di agire al di fuori di condizionamenti politici. Ma sono profondamente convinto che il museo non sia un’istituzione libera, e ritengo che quando sembra avere una propria indipendenza ciò significa che, consciamente o meno, esso adegua la sua attività al contesto socio-politico nel quale è immerso e dal quale nella maggior parte dei casi trae i mezzi di sussistenza. Ciò sebbene buona parte dell’ampia letteratura museologica, prodotta soprattutto da studiosi che non hanno un’esperienza diretta nella gestione di un museo, tratti spesso questa istituzione come libera e indipendente. Cosa che invece non riscontro nei pochi scritti di coloro che hanno dovuto gestire direttamente la complessità umana, scientifica e finanziaria di un museo, che sembrano andare in una direzione più pragmatica.

Per comprendere appieno la natura politica del museo è indispensabile partire dall’analisi del rapporto fra le tre componenti che ho citato all’inizio: memoria, identità e patrimonio.

Memoria e identità

“Dovrete cominciare a perdere la vostra memoria, seppure solo a pezzi o a pezzetti, per rendervi conto che la memoria è ciò che crea le vostre vite. Senza la memoria la vita non è affatto vita”

Luis Buñuel

La memoria e i suoi mediatori

Susan Crane (2000, pag. 3) ha sostenuto che nel museo si realizza la sintesi fra memoria, patrimonio e identità. “*Come in un archivio* – scrive –

esso contiene, sotto forma di documenti, le manifestazioni materiali della produzione culturale e scientifica, memorie distinte rimosse dal mondo mentale e letteralmente sistemate nel mondo fisico. [...] La conservazione nel museo fissa la memoria di intere culture attraverso oggetti rappresentativi, selezionando ciò che merita di essere conservato, ricordato, tesaurizzato; i manufatti e le usanze sono salvate fuori dal tempo. Così il “fissare” la memoria nel museo costituisce una visibile permanenza delle cose radunate e in un tempo e in uno spazio statici. La memoria delle culture, della natura e delle nazioni è fissata per ordinare la memoria, in e per collettività multiple e diverse. Queste memorie divengono allora componenti di identità – anche per individui che in nessun altro modo si sentirebbero collegati a questi oggetti. [...] Le relazioni fra il museo e la memoria si giocano attorno a una relazione particolare ed essenziale come quella di una lumaca per la sua conchiglia: l’una ospita e protegge l’altra”. Il museo ha dunque un rapporto privilegiato con la memoria. Come recita la metafora di Locke esso “è come un magazzino delle nostre idee”.

Nel corso del capitolo parlerò spesso della selezione che Crane ha ricordato, poiché questa è una delle prerogative fondamentali del museo, allo stesso tempo creatrice e distruttrice. Creatrice perché rende alcuni oggetti degni di essere conservati in quanto testimoni di qualcosa di valore (per la società, la cultura, l’arte, il potere, o altro), distruttrice in quanto abbandona altri oggetti al degrado e all’oblio. La scelta fra quanto deve essere conservato e quanto va dimenticato o trascurato rende la selezione una forza politica, poiché attraverso la scelta di elementi significativi (oggetti con i loro significati simbolici) la società (organizzata in nazioni, in gruppi di pensiero, in gruppi religiosi o etnici), e i musei che la rappresentano, creano quella che ho chiamato la “*narrazione dominante*” fatta di miti, storie e identità, che gli stessi musei si impegnano a comunicare.

La capacità dei musei di rappresentare la cultura di una comunità, come prodotto della sintesi delle tre “componenti” citate, si fonda su due presupposti. Da un lato, sull’ipotesi di Maurice Halbwachs (1925) che “*non esiste una memoria al di fuori della memoria sociale utilizzata dagli individui per fissare i loro ricordi e infine per ritrovarli*”. Dall’altro, sulla convinzione che la memoria sociale ha bisogno di “solleccitatori” o “mediatori”, che fissino e raccolgano i ricordi individuali – grazie alla facoltà della memoria umana a esteriorizzarsi, a depositarsi negli oggetti e nei luoghi del nostro spazio contestuale (gli *hypomnemata* di Robert Musil) –, li elaborino, li selezionino e li

ritrasmettano agli individui sotto forma di una memoria di gruppo, nella quale i singoli individui non sono più in grado di distinguere i ricordi derivati dall'esperienza diretta da quelli ricevuti attraverso l'intercomunicazione sociale. *“Quando si vuole ricordare ciò che vi è capitato nei primi tempi della vostra infanzia – ha scritto Goethe nell'autobiografia⁴ – si confonde assai spesso ciò che si è sentito dire dagli altri con i propri ricordi”*.

La memoria sociale di Halbwachs sembra corrispondere a quella che Aleida Assmann chiama memoria culturale. La stessa Assmann (2002, pag. 15-16) sintetizza i due presupposti che ho citato quando sostiene *“la necessità che la memoria vivente dei testimoni oculari, per non disperdersi, venga tradotta in memoria culturale per la posterità. La memoria vivente – continua la Assmann – si stempera in una memoria sorretta da mediatori perché si lega a supporti materiali quali monumenti, luoghi di commemorazione, musei ed archivi. Mentre il meccanismo del ricordo individuale avviene nel complesso in modo spontaneo e secondo le leggi generali della psicologia, a livello collettivo e istituzionale questo processo viene pilotato da una precisa politica del ricordo o, più precisamente, da una precisa politica dell'oblio. Non esiste memoria culturale capace di autodeterminarsi: essa deve necessariamente fondarsi su mediatori e politiche mirate. Nella trasformazione della memoria individuale, in sé legata al vissuto, in memoria culturale, in sé artificiale, è insito il rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità”*.

I *“mediatori”* della memoria di cui parlano Halbwachs e la Assmann sono le forme, portatrici di significati simbolici, che costituiscono nel loro insieme quello che chiamiamo patrimonio o eredità culturale: gli oggetti, i linguaggi, i miti, la musica, i canti, le danze, i proverbi, le immagini (fra cui le rappresentazioni figurative), la letteratura, i monumenti, interi paesaggi come nel caso degli aborigeni australiani (Jan Assmann 1997, pag. 61)⁵, le leggi e le istituzioni, fra le quali dobbiamo includere i musei. Il fatto che gli oggetti (anche sotto forma di immagini) veicolino la memoria è cosa nota, come insegnano le tecniche della memoria artificiale utilizzate in epoca classica dall'arte della retorica (Yates 1972), e i manufatti di alcune popolazioni indigene forgiati per servire da supporti mnemonici. Presso i *Luba* dell'Africa Centrale questi supporti hanno la forma di palette di legno (*Lukasa*), presso i *Vena* del Sud Africa sono figure lignee che rappresentano narrazioni (*Matano*), presso gli *Hemba* del Congo sono statue lignee nelle quali sono iscritte le memorie degli ante-

nati, e fra gli indigeni *Kayapo* dell'Amazzonia sono *parures* che raccontano la storia dei privilegi ereditati da chi li porta.

Il complesso di memorie che i mediatori trasmettono forma la conoscenza, che a sua volta modella l'identità. L'identità di un gruppo, come quella di ogni individuo, si forma e si mantiene infatti solo grazie alla memoria: “*come un individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla attraverso lo scorrere dei giorni e degli anni solo in virtù della sua memoria, così anche un gruppo è in grado di riprodurre la sua identità di gruppo solo mediante la memoria*” (Jan Assmann 1997, pag. 61).

Tuttavia i significati simbolici che i mediatori della memoria trasmettono non sono predefiniti dalla (o intrinseci alla) natura del mediatore; essi non sono stabili, né immutabili, poiché vengono attribuiti, creati, modificati da quelli che Jan Assmann chiama i “*detentori speciali*” e che la Taborsky (1990) chiama “*costruttori di simboli*” (*namers*) (divinità, profeti tribali, anziani, governi, corti supreme, insegnanti) che hanno il compito non solo di creare il significato simbolico, ma anche di cercare di garantirne la continuità necessaria alla stabilità della società. Vale a dire che i significati simbolici trasmessi alla società sono il prodotto di particolari frazioni, di solito elitarie, della società. Questo è chiaro per oggetti che hanno valore metonimico poiché rimandano a persone, ad avvenimenti o a luoghi precisi, come l'armatura di un certo condottiero, la corona di un re, la bandiera di un'armata, le pantofole di un papa, la penna di uno scrittore.

Poiché un museo espone un insieme di oggetti-mediatori, e poiché tali oggetti difficilmente sono casuali, ma il più delle volte sono selezionati per raggiungere un certo fine, per illustrare un certo tema, o per creare una certa narrazione, il museo nel suo insieme è un mediatore, che possiamo chiamare “*mediatore complesso*”. Anche al museo mediatore della memoria e ai suoi oggetti-mediatori il significato simbolico è attribuito da *detentori speciali*, che nel caso specifico possono identificarsi nello staff scientifico⁶, nei dirigenti, nei “Trustees” dei musei anglosassoni, negli amministratori pubblici o nei proprietari del museo.

Musei che mescolano mediatori di natura diversa (arte, archeologia, manufatti seriali della cosiddetta arte decorativa), come il Louvre, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, il Rijksmuseum di Amsterdam, il British Museum, il Metropolitan di New York, sono evidentemente mediatori complessi. Tuttavia sono mediatori complessi anche la National Gallery di Londra e quella di Washington i cui oggetti-mediatori, seppure omo-

genei come forma fisica, sono rappresentazioni in grado di creare un'ampia gamma di relazioni simboliche. Fra i mediatori della memoria non vi sono infatti solo oggetti dal valore metonimico, ma anche rappresentazioni figurative sotto forma di dipinti, disegni, stampe, fotografie: ritratti, scene di avvenimenti storici, o interpretazioni mitiche della storia, che posseggono un potenziale evocativo diretto che non ha bisogno dell'intervento dei *costruttori di simboli/detentori speciali* per essere creato e trasmesso. Ne sono un esempio i quadri del realismo socialista che nell'Unione Sovietica e nei paesi satelliti raffiguravano l'attività e l'organizzazione della società comunista, il lavoro nelle fabbriche e nelle campagne, i ritratti dei dirigenti nelle più svariate situazioni sociali e politiche (come il celebre quadro di Isaak Brodsky *Lenin che parla ai lavoratori della fabbrica Putilov* premiato all'esposizione di Parigi del 1937). Questo tipo di raffigurazione simbolica è stato largamente diffuso, non solo in Unione Sovietica e nei paesi satelliti, ma anche in paesi non autocratici dove ha caratterizzato i periodi storici nei quali le nazioni erano in cerca di un'identità nazionale. Mentre nelle nazioni che hanno raggiunto il loro *status* nazionale queste immagini sono conservate con attenzione nei musei, nei paesi che si sono liberati da una dittatura possono diventare un problema ed essere perciò eliminate dalle esposizioni museali, dopo la restaurazione.

Memoria comunicativa e memoria culturale

Nel 1992 Jan Assmann ha discusso del rapporto fra i ricordi individuali e la memoria collettiva, e, come si è visto, ha sostenuto la necessità di mediatori per la formazione e la conservazione della memoria stessa, e in quella occasione ha messo in evidenza i rischi di manipolazione e di uso politico della memoria collettiva. Egli ha sostenuto la compresenza all'interno di una comunità di una "memoria comunicativa" e di una "memoria culturale", e assegnò a quest'ultima e al suo potenziale trasformarsi in storia (storia fondante o storia *tout court*) il valore di strumento di stabilizzazione nel tempo dell'identità di una comunità. Brevemente si può ricordare che per Assmann la "memoria comunicativa" è una memoria collettiva che nasce dai ricordi di fatti di cui i membri della comunità hanno avuto un'esperienza diretta, si limita al ricordo di avvenimenti del passato recente, e non supera i limiti di una generazione, nel senso che sopravvive solo fino a quando rimangono in vita tutti gli individui che sono stati testimoni di tali avvenimenti (da cui anche il nome di "memoria del presente"). Un periodo che nelle so-

cietà alfabetizzate non risale più indietro di ottant'anni e per il quale gli Etruschi e i Romani coniarono il concetto di *saeculum* naturale, il periodo corrispondente alla durata della vita di colui che fosse vissuto di più fra quelli nati nello stesso giorno. “*Tale memoria – scrive Assmann (1997, pag. 25) – nasce nel tempo e passa con il passare dei suoi detentori; quando coloro che la incarnano muoiono, essa lascia il posto a una memoria nuova*”. Tale memoria nuova è quella che egli chiama “memoria culturale”.

All'interno di un gruppo, il sapere che deriva dalla memoria comunicativa viene acquisito attraverso il linguaggio e la comunicazione di ogni giorno (da cui il nome di memoria comunicativa), si diffonde liberamente e senza controllo all'interno della società, ma in modo non omogeneo poiché vi è chi ricorda di più e chi ricorda di meno⁷. Poiché la memoria ha una stretta relazione con l'identità, la disomogenea diffusione della memoria comunicativa all'interno di una comunità è all'origine della coesistenza di identità diverse, dovute ai ricordi diversi degli avvenimenti di cui i vari gruppi che formano la comunità sono stati testimoni diretti. La disomogeneità di memorie e identità all'interno della comunità in relazione ai fatti del presente e il loro rapporto con la memoria culturale sono all'origine delle contestazioni, che possono giungere sino al rifiuto, che i musei subiscono quando propongono fatti e interpretazioni di avvenimenti di cui la comunità o una parte di essa hanno una memoria diretta.

Per contro la memoria culturale viene costruita artificialmente, scegliendo gli avvenimenti del passato degni di essere ricordati dalla comunità e scartando quelli che devono essere dimenticati. La costruzione della memoria culturale è una prerogativa delle élite politiche e intellettuali che si formano all'interno della società. Sono queste élite che creano, modificano o distruggono i mediatori, manipolando così il patrimonio culturale e i suoi simboli. Queste élite affidano la trasmissione della memoria culturale ai “*detentori speciali*”, delegati del sapere, detentori della cultura costruita (che nella maggior parte dei casi fanno parte delle stesse élite): sciamani, bardi, griot, sacerdoti, insegnanti, artisti, scrittori, studiosi e mandarini. La memoria culturale viene quindi modellata attraverso forme e strumenti indipendenti dai ricordi individuali, e viene diffusa nella società attraverso “*ammaestramenti*” che prendono la forma narrativa, come nel caso della costruzione delle identità nazionali, al fine di formare una cultura e una identità omogenee. La memoria culturale è quindi quella che comunemente chiamiamo “cultura” di una comunità.

È solo attraverso la continuità dei mediatori che la memoria culturale di una comunità e l'identità, che a essa è strettamente legata, possono essere trasmesse nel tempo fra generazioni successive. L'esistenza di mediatori è dunque intrinseca alla memoria, alla cultura e all'identità collettive. Anche nelle società a tradizione orale la memoria culturale ha bisogno di questi supporti che si concretizzano in simboli, rituali, luoghi, pitture rupestri e petroglifi, che rappresentano, questi ultimi, vere e proprie narrazioni storiche, tentativi elementari di storicizzazione della memoria.

Naturalmente, anche la memoria individuale e la memoria comunicativa hanno bisogno di mediatori. Nessuna memoria, e quindi nessuna identità, può persistere nel tempo se non viene sollecitata. Sia gli individui, sia i gruppi sociali hanno infatti la memoria corta, nel senso che l'oblio è sempre più forte del ricordo. Gli individui dimenticano. Senza gli archivi e le fotografie di famiglia, un individuo potrebbe ricordare solo le persone che ha conosciuto, e con la memoria non potrebbe andare più indietro dei propri nonni. Egli può andare indietro nel tempo solo attraverso narrazioni tramandate oralmente, oggetti o documenti, e cioè con l'ausilio di mediatori, ma in questo caso la sua memoria non è più una memoria individuale, ma diviene una memoria condivisa dal gruppo familiare e mediata dal suo patrimonio tradizionale, essa si è cioè trasformata da memoria individuale in memoria comunicativa. Con questo meccanismo ogni singolo individuo assume, accanto alla propria specifica memoria e identità individuale, anche la memoria e l'identità del gruppo familiare. La condivisione degli stessi mediatori fra gruppi familiari diversi può poi espandere la stessa memoria comunicativa a gruppi sempre più ampi, e contribuire a che gli individui assumano memorie e identità successive, racchiuse una nell'altra come scatole cinesi. Senza tuttavia raggiungere una memoria culturale (e quindi una cultura) poiché questa non è una questione di memoria, ma è un artificio costruito, come si è detto, dalle élite sociali attraverso i "*dententori speciali*".

Numerosi autori, fra i quali Halbwachs (1925), Jan Assmann (1992, trad. it. 1997), Tzvetan Todorov (1995, trad. it. 1996), Aleida Assman (1999, trad. it. 2002) e Paul Ricoeur (2000, trad. it. 2003) si sono occupati del problema di come la memoria individuale confluisca nella memoria comunicativa, senza tuttavia giungere a una soluzione univoca. Halbwachs ha risolto il problema sostenendo che anche la memoria individuale è influenzata dalla collettività, e cioè cresce nei singoli attraverso processi di

socializzazione. Egli ha scritto che “*non esiste alcuna memoria possibile al di fuori degli schemi di cui gli uomini che vivono nella società si servono per fissare e ritrovare i loro ricordi*”, un’idea che Jan Assmann (1997, pag. 11) ha sunteggiato scrivendo che “*noi non ricordiamo solo ciò che veniamo a sapere dagli altri, ma anche ciò che gli altri ci raccontano e ciò che da essi viene attestato e rispecchiato come significativo; soprattutto viviamo le nostre esperienze già in considerazione degli altri, nel contesto di schemi di significati socialmente prestabiliti*”. Per Halbwachs anche la memoria individuale è dunque un prodotto sociale e il suo essere individuale deriva dall’unicità delle combinazioni dei ricordi che si formano nella memoria di ciascun individuo: “*dal punto di vista dell’individuo la memoria si presenta come un agglomerato che risulta dalla sua partecipazione a una molteplicità di memorie di gruppo*” (Assmann 1997, pag. 12). Dal punto di vista dell’applicazione ai musei, Jan Assmann ritiene che gli Heimatmuseen, oggi che non sono più inquinati dall’ideologia nazional-socialista, siano mediatori fra la memoria culturale e la memoria comunicativa, grazie alla loro funzione originaria di raccogliere e far confluire le memorie individuali in memorie collettive più ampie, di “*voisinage*” o di “*quartiere*”.

Come le memorie da cui dipendono, anche le identità individuali e collettive sono interconnesse, in quanto le prime contribuiscono alla costruzione delle seconde, mentre le identità collettive condizionano lo sviluppo e la natura delle prime. Ciò significa che ogni identità individuale è condizionata dal contesto, vale a dire dalla comunità o società cui l’individuo appartiene. È quanto sostiene Margaret Jane Radin (1993), che ritiene che un individuo non possa essere una persona completa se non ha in ogni momento la percezione di se stessa, e che per mantenere questa continuità deve avere una relazione continua con l’ambiente esterno (cose e persone). Ed è quanto afferma Amathya Sen, quando dice che “*apparteniamo a molti gruppi diversi, [...]e ognuna di queste collettività è in grado di conferire a un individuo un’identità potenziale importante*”, e quindi che “*l’importanza di una particolare identità dipende dal contesto sociale*” (2008, pag. 26, 27).

Lo storico Yanni Hamilakis (2007, pag. 205-241) ha raccontato, sulla base di un’esperienza reale, in che modo i ricordi individuali si fondono nella memoria comunicativa di un gruppo ristretto attraverso la comunicazione interindividuale, e come essa diviene identità, concretizzandosi in una narrazione in cui l’individuale e il collettivo non sono più scindibili.

L'esempio si riferisce alle narrazioni, raccolte dallo stesso Hamilakis, di coloro che durante la guerra civile greca (1946-1949) furono reclusi nel campo militare di concentramento dell'isola di Makronisos, aperto nel 1947 con l'intento di rieducare i cittadini greci di fede socialista e comunista. Nel raccogliere i ricordi dei reclusi a Makronisos, Hamilakis ha constatato che per ciascun individuo la memoria di quella esperienza era costruita solo parzialmente da ricordi personali di esperienze dirette, e che essi costituivano solo una parte di una narrazione alla cui costruzione partecipavano racconti di esperienze altrui, articoli di giornali, memorie e documenti politici che circolavano nelle cerimonie commemorative dopo la fine della guerra civile e dopo la chiusura del campo di concentramento, e che hanno agito da mediatori. Nel ricordare le torture non importava che il narratore avesse subito personalmente la tortura, egli la raccontava comunque come un'esperienza personale, mescolando così la propria memoria e quelle dei compagni di prigionia in una memoria collettiva in cui i ricordi dei singoli non erano più distinguibili. *“L'intera esperienza dell'esilio e della prigionia a Makronisos era, ed era percepita e pensata, come un'esperienza collettiva, ed è stata narrata e commemorata soprattutto come tale. Venendo a conoscenza della tortura di uno dei loro camerati, o anche più intensamente udendo le grida di una persona torturata non lontano, gli esiliati provavano e percepivano essi stessi la tortura, collettivamente e fisicamente; essi erano perciò sinceri quando la raccontavano come tale. Il corpo diviene qui corpo collettivo, e la pena e il dolore dell'esilio, la reclusione, la tortura, la solitudine, il duro lavoro, o la sete, sono inflitti a un panorama somatico collettivo, e non solo ai singoli corpi”*. Secondo Vera Schwarcz (in Watson 1994, pag. 45-64) anche il contesto che si crea nelle lamentazioni rituali per i defunti sollecita un processo di condivisione della memoria: *“colui che si lamenta – scrive la Schwarcz – può esprimere sentimenti e rendere note memorie che non esprimerebbe nella vita quotidiana. In altre parole, il rituale crea un contesto nel quale viene sollecitato il ricordo: ripercorrendo la vita del defunto, ciascun dolente richiama il proprio passato. Questo processo implica la conversione dell'esperienza personale in un idioma – in questo caso la lamentazione – che può essere condiviso”*.

I mediatori (oggetti e simboli patrimoniali, narrazioni, immagini ecc.) di cui hanno bisogno sia gli individui, per ricordare fatti di cui sono stati testimoni, che altrimenti verrebbero presto dimenticati, sia le comunità, per

diffondere e fissare la memoria comunicativa, differiscono dai mediatori che sovrintendono alla memoria culturale, non solo per una questione di scala, ma soprattutto per una questione di autenticità. L'ampiezza e profondità di trasmissione della memoria di un certo mediatore può cambiare con il passare del tempo e delle generazioni. Per esempio, i memoriali (monumenti, archi di trionfo, lager, prigionie) che una società costruisce per commemorare eventi che vuole ricordare funzionano come mediatori della memoria comunicativa sino a quando sono in vita i membri della società che sono stati testimoni diretti dell'evento commemorato. Basti guardare, osserva Conn (2010, pag. 44) *“la differenza del modo in cui funziona il Vietnam Veteran Memorial di Washington in confronto ai molti memoriali della Prima Guerra Mondiale”*. Con la generazione successiva questi monumenti divengono mediatori della memoria culturale, se sono “tenuti in vita” dalla considerazione della società che sia utile memorizzare l'evento inserendolo nel proprio bagaglio storico-culturale, e quindi nella costruzione della storia di quella società. In questa trasformazione possono entrare in gioco i musei nella loro veste di mediatori complessi che assumono il ruolo di mediatori della memoria culturale. Scrive Conn che *“se gli eventi epici del XX secolo come l'olocausto o la grande guerra si spostano dall'ambito della memoria all'ambito della storia, i musei sostituiscono i memoriali come modo di assicurare [...] ciò che non dobbiamo mai dimenticare”*. Non sempre è chiaro il meccanismo che trasforma i mediatori della memoria comunicativa in mediatori della memoria culturale e porta alla costruzione della storia. Watson (1994), per esempio, sembra non porre un limite chiaro fra queste due memorie quando accomuna i media che trasformano i ricordi individuali in memoria comunicativa (linguaggio e comunicazione quotidiana fra testimoni oculari), ai media controllati socialmente che servono invece alla costruzione della memoria culturale⁸

I “Mythsapes” di Duncan Bell

Il sociologo inglese Duncan Bell (2003) ha proposto un'interpretazione del rapporto fra memoria individuale e memoria culturale, non dissimile da quella di Halbwachs, che sembra poter applicarsi al ruolo che i musei svolgono nel collegare memoria, patrimonio e identità sotto forma di narrazioni storiche “costruite”. La differenza fra l'interpretazione di Bell e quella di Halbwachs sta nel fatto che il primo sostiene la natura mitica della memoria culturale, negandole di fatto lo *status* di memoria. Bell, come Halbwachs,

considera la memoria individuale come una proprietà delle singole menti inquadrata socialmente, e la memoria collettiva come il prodotto di individui o di gruppi di individui che si mettono insieme per condividere ricordi di particolari eventi del passato. Quest'ultima sarebbe quindi il risultato di un processo per mezzo del quale gli individui interagiscono socialmente per collegare le loro memorie (sarebbe dunque la memoria comunicativa di Jan Assmann). In questo senso, poiché la memoria collettiva di un certo evento può essere condivisa solo da coloro che erano presenti a quel dato evento, essa non può passare da una generazione a un'altra, ma solo essere trasferita nella mente di coloro che vivono dopo l'evento attraverso quelli che Bell chiama *inneschi socio-psicologici* (analoghi dei "mediatori" di Halbwachs), vale a dire scritti, rituali, oggetti, archivi e naturalmente musei. In questo senso gli eventi del passato che entrano nella memoria collettiva non possono essere classificati come memorie, ma come miti, e la stessa memoria collettiva non sarebbe altro che una costruzione mitica degli avvenimenti del passato. Per Bell la memoria collettiva (che corrisponderebbe alla memoria culturale) esiste dunque solo sotto forma di mito, al di fuori di coloro che hanno una memoria diretta degli avvenimenti. Un concetto, quest'ultimo, che prende forma nell'idea di quello che Bell chiama *Mythscape*, riferendosi alla formazione dell'identità/memoria nazionale: "*una sfera narrativa, costituita da e attraverso dimensioni spaziali e temporali, in cui i miti della nazione sono forgiati, trasmessi, ricostruiti e negoziati costantemente*".

L'idea di *Mythscape* di Bell è interessante alla luce di quanto i musei hanno contribuito a costruire in termini di narrazioni nazionali, miti della nazione e miti dell'origine. Essa riafferma la tesi secondo cui non può esistere una memoria culturale che non sia stata costruita grazie all'azione di "mediatori". Il che conduce inevitabilmente a sostenere che, se la memoria culturale ha bisogno di qualcuno o di qualcosa che la costruisca, essa è un edificio più o meno artefatto, o più o meno distante dalle vicende reali del passato, alla cui conoscenza potremo avvicinarci confidando nelle migliori intenzioni degli storici, ma nel quale difficilmente potremo distinguere il vero dal falso per la preponderanza della componente mitologica e per la forza con cui l'oblio incide sulla memoria.

Musei mediatori della memoria culturale

È raro che i musei siano utilizzati per creare, trasmettere e fissare la memoria comunicativa, e quando lo fanno, o tentano di farlo, occupandosi del

presente piuttosto che del passato, creano conflitti all'interno della società. *“Il problema centrale dei musei – scrive Conn (pag. 44) – risiede nella nozione di cultura di gruppo e di patrimonio. Se [...] io ho la mia cultura e voi avete le vostre, e se la conoscenza di questa cultura risiede all'interno di una qualche costruzione biologica di etnicità o di razza, è difficile immaginare un'istituzione che possa rappresentarci tutti”*. I musei sono utilizzati per fissare la memoria individuale solo in due casi: quando un museo viene creato direttamente o da un artista vivente per esporre le proprie opere o da un collezionista vivente per esporre la propria collezione.

I musei nascono e si sviluppano come mediatori complessi che comunicano, creano e fissano la memoria culturale, attraverso il patrimonio culturale, e contribuiscono alla costruzione della storia⁹, della cultura e dell'identità di una comunità. Tutto ciò sia conservando e comunicando le tradizioni, i costumi, i miti fondanti, che sono gli elementi costitutivi di quel sentimento di appartenenza al gruppo che chiamiamo identità, sia selezionando quanto delle vestigia umane va conservato e quanto va lasciato al decadimento del tempo. In ciò sono luoghi di creazione nei quali la memoria collettiva viene non solo conservata ma anche costruita, con un'alternanza di oblio e di ricordo. In questo senso sono paragonabili agli archivi, che Aleida Assmann sostiene non siano solo luoghi ove vengono conservati i documenti del passato, ma anche laboratori *“in cui il passato viene costruito e creato”*.

Abbiamo visto, parlando dei memoriali, che esiste un rapporto di successione fra la memoria comunicativa e la memoria culturale, nel senso che quest'ultima inizierebbe dopo l'estinzione della prima, cioè dopo l'estinzione della memoria dei gruppi viventi. Halbwachs dice che è necessario *“attendere che i gruppi antichi siano scomparsi, che i loro pensieri e la loro memoria siano svaniti, per preoccuparsi di fissare l'immagine e l'ordine di successione dei fatti che solo la storia è ora capace di conservare”* (vedi Jan Assmann 1997, pag. 19). Da ciò risulta evidente che la memoria culturale viene costruita dalle élite sociali attraverso *“dententori speciali”* di loro fiducia, ed è perciò una costruzione artificiale che genera identità fittizie e una storia di parte. Vi sono due caratteri della memoria culturale che condizionano e limitano la rappresentatività dei musei all'interno di una comunità: (1) la sua natura artificiale, che fa sì che all'interno di una società vi sia una parte che forma e diffonde la cultura collettiva e un'altra parte che viene esclusa da questo processo (come le donne in molte

comunità o i ceti inferiori nelle società borghesi), ma che comunque ne subisce l'influenza, in quanto, seppure esclusa dall'atto formativo, è sollecitata a una completa partecipazione ai suoi contenuti; (2) l'essere un prodotto artificiale delle classi egemoni (e dei loro "detentori speciali") religiose, economiche, guerriere, politiche, che modificano, creano o cancellano i "mediatori" in modo da rappresentare i propri interessi.

Poiché i musei sono "mediatori" della memoria culturale, sulla base dei due presupposti si deduce che essi rappresentano e comunicano alla società gli interessi delle classi egemoni, di qualsiasi natura e dimensione esse siano. Ciò significa, esemplificando, che gli interessi delle élite a livello della nazione saranno rappresentati dai musei nazionali, quelli delle confessioni religiose dai musei confessionali, quelli delle élite cittadine dai musei municipali, quelli delle élite delle piccole comunità dai musei che illustrano e soprattutto interpretano storie strettamente locali, o micro-genealogie familiari. Il che conduce a due considerazioni sull'impatto dei musei sulla società: la negazione della neutralità del museo rispetto all'interpretazione dei dati della storia, e la consapevolezza di un uso politico dei musei da parte delle élite o delle classi sociali dominanti. Che, detto in parole povere, significa che il museo contribuisce a creare culture, identità sociali e storie artefatte, gradite alle varie forme e livelli del potere, e le diffonde attraverso il mezzo più convincente: sotto forma di narrativa.

La storia è il prodotto della memoria culturale che rappresenta un forte veicolo di potere. Essa viene perciò costruita partendo da fonti accuratamente selezionate ed escludendo dal processo di formazione le memorie individuali e comunicative incontrollabili e che possono dare spazio a un ventaglio di diverse interpretazioni soggettive che possono fornire coloro che erano presenti a un avvenimento. Come portato sullo schermo da Akira Kurosawa (*Rashōmon*), evocato da Milan Kundera (*L'ignoranza*), ove l'autore propone la discrasia della memoria che sfalsa in continuazione l'interpretazione di un vissuto comune di due persone, e discusso da Pierre Nora (Introduzione a *Les Lieux de mémoire*, 1984), che sostiene esservi tante memorie quanti sono i gruppi pensanti, cosicché la memoria è per sua natura multipla ma individuale, mentre la storia appartiene a tutti e non a un solo individuo, ed è per vocazione universale.

La relazione fra la memoria culturale e la costruzione della storia risiede nel fatto che la prima viene sempre organizzata e trasmessa sotto forma di ricostruzione storica del passato, poiché questa è essenziale alla

memorizzazione collettiva, e alla creazione di una cultura e di un'identità collettive. Non vi è dubbio che i musei sono nati come istituzioni per la conservazione del passato¹⁰, e anche oggi (tranne nei casi in cui si generano contestazioni) i musei non conservano la memoria comunicativa di gruppi viventi, ma solo la memoria culturale creata artificialmente “*fixando* – come dice Halbwachs – *l'immagine e l'ordine di successione dei fatti*”. Ciò significa che nella maggior parte dei musei¹¹ la memoria culturale viene organizzata, conservata e trasmessa ai ricettori in forma storica, attraverso narrazioni, che sono notoriamente i più efficaci e i più antichi strumenti di diffusione della memoria culturale e dell'identità di una comunità, da Gilgamesh e da Omero in poi.

Come la memoria culturale è un prodotto artificiale, così anche la sua cristallizzazione in forma storica è il risultato artificiale di manipolazioni e di selezioni operate dai gruppi sociali dominanti nella società, che decidono ciò che si deve ricordare e quanto si deve dimenticare. “*Gli oblii, i silenzi della storia* – ha scritto Le Goff – *sono rivelatori dei meccanismi di manipolazione della memoria collettiva*”. Da ciò deriva che quanto i musei organizzano (contribuiscono a creare) e comunicano è sempre una manipolazione della memoria culturale organizzata in forma storica.

Secondo Poulot (2016, pag. 83) i musei sarebbero divenuti costruttori e comunicatori di storia solo tardivamente in rapporto al loro lungo percorso. Egli ha sostenuto che solo negli anni Trenta dell'Ottocento si sarebbe avuta la trasformazione dei musei da *antiquaria* in elaboratori di storie, ove gli oggetti, non più catalogati e conservati come semplici tracce del passato, avrebbero cominciato a essere usati per costruire sempre nuove storie. È da questo momento, dice ancora Poulot (pag. 127) che nel museo “*ha luogo la discussione pubblica sulla memoria e sulla storia, sulle loro sfide e sui loro rispettivi meriti nei dibattiti civili e politici*”.

Identità individuale e identità collettiva

Ho affermato in apertura del capitolo che il valore sociale del museo consiste nella sua capacità di collegare i tre elementi che formano il cemento di ogni società, vale a dire la memoria collettiva, il patrimonio culturale e l'identità collettiva. In quanto custodi della memoria collettiva, attraverso la conservazione, la creazione, l'interpretazione e la comunicazione del patrimonio culturale, i musei sono luoghi in cui si rappresenta l'identità collettiva, intesa come l'immagine sociale e culturale che un dato

gruppo costruisce di sé, e nella quale i membri del gruppo si identificano attraverso un processo di auto-riconoscimento e di distinzione rispetto ad altre costruzioni/identità sociali e culturali (Assmann 1997, pag. 101). Questo principio antagonista è intrinseco al concetto di identità. “*Come non vi può essere un concetto di sé senza un concetto degli altri, così non vi può essere un’identità di ‘noi’, senza che vi sia un qualche altro gruppo*”, ha scritto Dundes (in Assmann 1997, pag. 122). La diversità rispetto agli altri rafforza l’identità di una comunità nei confronti di altre comunità, ma può anche generare razzismo, odio etnico, xenofobia, ghettizzazione e persecuzione delle minoranze, rivolta di queste contro la cultura dominante, e politiche aggressive che, è noto, sono il mezzo più efficace per far fronte alle difficoltà politiche interne di una società (Smith 1998).

I musei sono dunque luoghi di identificazione per le comunità (nazioni, gruppi sociali, etnico-culturali, religiosi ecc.), luoghi di proiezione dell’identità, e di auto-rappresentazione antagonista, perseguita attraverso l’enfaticizzazione della differenza o della supremazia dell’*io* rispetto all’*altro*. In quanto strumenti identitari, i musei non possono fare altro che opporsi ad altre identità. Anche da questo deriva la natura politica del museo, che nella forma più semplice si materializza nella conservazione/esposizione di reliquie di guerra o di conquista, che persiste anche dopo che le ragioni dei conflitti si sono sopite o sono del tutto scomparse, e popoli prima antagonisti si sono riconciliati. È il caso dei cimeli bellici, delle bandiere e delle armi strappate al nemico in battaglia; è il caso della persistenza delle testimonianze etnografiche del colonialismo; della presenza delle reliquie napoleoniche nei musei tedeschi, o, viceversa, delle reliquie tedesche nei musei francesi. I musei non sono solo scrigni delle testimonianze di conflitti politico/militari, ma lo sono anche di antagonismi politico/culturali. Essi conservano perciò non solo prede di guerra, ma anche bottini ottenuti approfittando della debolezza economica, dell’insipienza e spesso della corruzione, della confusione politica di altre comunità, di altre etnie o di altre nazioni, come narra il caso esemplare dei marmi del Partenone esibiti a Londra quasi come prede di guerra.

Nei musei il principio antagonista che sovrintende all’identità viene cristallizzato. Anche quando le ragioni dell’antagonismo sono venute meno e le parti si sono riconciliate, le antiche prede belliche, i frutti delle razzie o delle colonizzazioni non vengono restituiti, o vengono restituiti con ritrosia solo quando la restituzione garantisce alla nazione o alla comunità

che restituisce vantaggi politici (come i tesori del museo di Dresda restituiti dai sovietici alla Germania Democratica), o quando il razziatore, sconfitto a sua volta, è costretto a restituire il maltolto (come nel caso dei prelievi napoleonici).

Sebbene non lo neghi in assoluto, mi sembra difficile che il museo possa essere luogo di identificazione per singoli individui, isolati rispetto alla comunità di appartenenza. L'identità individuale è infatti un prodotto della memoria individuale, o memoria del presente, ed è perciò legata, come quest'ultima, al ricordo diretto che i singoli individui hanno con la realtà che li circonda. Poiché, come abbiamo visto, il museo è il luogo della conservazione e della comunicazione della memoria culturale, ossia è un'istituzione che memorizza e rappresenta il passato costruito artificialmente per lo più in forma storica, nel museo il singolo individuo può entrare in contatto solo con la rappresentazione dell'identità collettiva del suo gruppo di riferimento. Ciò è stato sottolineato da quanti (per esempio Duncan 1991, 1995, Pomian 2003) hanno considerato il museo luogo di ritualizzazione della cultura e dell'identità collettive, e la visita al museo come un rito collettivo paragonabile ai riti religiosi o tribali. Nel museo non vi è posto per l'identità individuale: anche il godimento estetico che l'individuo prova al cospetto delle opere d'arte non è del tutto intimo e personale, poiché anche il gusto e l'estetica sono condizionati dal contesto sociale.

Per concludere

Con riferimento al ruolo che i musei svolgono nel collegare memoria, patrimonio e identità, possiamo riassumere così quanto detto nelle pagine precedenti: i musei fissano la memoria culturale collettiva di una comunità sotto forma di oggetti fisici che costituiscono il patrimonio culturale, e ne trasmettono i significati simbolici attraverso forme narrative. In quanto "mediatore complesso", o "scigno di mediatori", il museo fa parte dell'ampia gamma dei "mediatori" che contribuiscono alla creazione della memoria culturale / cultura di una comunità. Poiché la memoria culturale non nasce né naturalmente né spontaneamente, ma è un prodotto artificiale delle élite della comunità che viene costruito e diffuso proprio attraverso i "mediatori", ne deriva che i musei sono strumenti al servizio degli interessi delle classi egemoni. I musei sono perciò potenziali manipolatori della memoria culturale, contribuiscono al processo di costruzione della memoria culturale, che organizzano in chiave storica, e partecipano a edu-

care i membri della comunità a riconoscere la propria identità e unicità facendo ricorso a narrazioni storiche. In quanto rivolti al passato e non al futuro, i musei sono “strutture anacrone” nel senso di Erdheim (1988, in Assmann), e cioè istituzioni che nella società sono volte più alla conservazione che al progresso¹².

Se la memoria culturale/cultura è un artefatto che può essere manipolato, se il patrimonio culturale può essere variamente interpretato, e la storia ricondotta a interpretazioni di parte, il museo diviene uno strumento politico in grado di determinare i ricordi, la storia e l'identità di una comunità, sia essa una società strutturata, una nazione, un'organizzazione economica, un gruppo culturale, etnico o religioso. “*I 'cadres collectifs de la mémoire'* – ha scritto Halbwachs (1925, pag. 9) – *sono strumenti di cui la memoria collettiva si serve per ricomporre un'immagine del passato che si accorda in ogni epoca con i pensieri dominanti della società*”. Il che, detto in parole povere, significa che chi possiede e ha la possibilità di organizzare la memoria di una comunità possiede le chiavi di questa comunità.

Sul patrimonio culturale

Nelle pagine precedenti ho trattato degli oggetti, e delle memorie che essi fissano, in relazione alla formazione del patrimonio o eredità culturale. Nelle pagine che seguono tratterò del patrimonio culturale – oggetti e loro significati simbolici – in relazione ai musei, e di come la gestione e la creazione del patrimonio attuate dai musei siano essenziali per il controllo politico della società. Per far ciò partirò dall'assunto, già discusso, che gli oggetti che fissano la memoria sono elementi fondanti dell'identità individuale e collettiva, nel senso che questa si costruisce sugli oggetti prodotti o posseduti, e sui ricordi che essi veicolano verso l'individuo e verso la comunità. Sosterrò quindi che senza il patrimonio culturale non può esistere comunità umana, e che, come ha scritto l'avvocato John Moustakas riferendosi alla vicenda paradigmatica dei marmi del Partenone, per una comunità la perdita del patrimonio è psicologicamente intollerabile¹³.

Ai fini dell'identità, il rapporto fra oggetti e soggetti è tuttavia ambiguo: se è vero che gli oggetti e le memorie creano l'identità dei soggetti, è anche vero che sono i soggetti stessi a produrre o a collezionare gli oggetti (sotto

qualsiasi forma). Dal che si deduce che ciascun soggetto individuale o collettivo crea la propria identità assieme al proprio patrimonio. Visto in prospettiva temporale (o storica) il processo di creazione dell'identità è quindi un processo continuo che crea una spirale ascendente e produce una variazione progressiva e inevitabile delle identità, l'identità plastica.

Molti si ostinano a considerare il patrimonio culturale non come complesso, ma come somma di oggetti materiali, ciascuno con il proprio significato simbolico, esattamente come il *patrimonium* dei Romani era un insieme di oggetti singoli¹⁴. L'idea di patrimonio è invece multipla e cumulativa. Il patrimonio è un insieme di singole forme ciascuna delle quali ha perduto la propria individualità, di cui gli uomini isolatamente o riuniti in comunità o nazioni, al di là del contatto fisico, hanno anche una percezione latente, assunta sin dai primi anni di vita grazie ai rapporti interpersonali e contestuali che prescindono dai processi educativi diretti. Per questa sua natura multipla il patrimonio è chiamato con vocaboli che riportano alla complessità e alla onnicomprensività: esso è *heritage* per gli inglesi, *patrimoine* per i francesi, *kulturbesitz* per i tedeschi¹⁵.

Non così in Italia, ove nella prassi legislativa, ma spesso anche nella letteratura corrente, si preferisce usare la dizione “beni culturali” come sinonimo di “patrimonio culturale”. Questa enfatizza il lato materiale dei singoli elementi, il loro valore venale e l'isolamento reciproco, conduce a un'interpretazione elitaria, pedagogica, burocratica e fondamentalmente materialista del valore sociale dei beni culturali che apre la via alla loro commercializzazione. L'uso di una dizione al posto di un'altra non è un formalismo lessicale senza importanza, ma corrisponde a un certo tipo di interpretazione del patrimonio e del suo ruolo sociale (Pinna 2001). La sostituzione della parola “patrimonio” con “beni culturali” conduce a enfatizzare l'estetica dell'oggetto, il suo essere icona storica, e il suo isolamento, induce a considerare il patrimonio culturale come insieme di singoli oggetti isolati (i beni) ciascuno dei quali con un proprio intrinseco e spesso non condiviso valore culturale (culturali) (con tutto ciò che comporta, per esempio proteggere la singola opera e non il suo contesto)

Ricordo a questo riguardo la critica che Marta Nezzo (2013, pag. 305-306) ha rivolto alle mostre organizzate a Firenze da Bottai (nel 1911 e 1922), poiché contiene sia l'idea che il patrimonio culturale non sia un complesso unitario, ma sia formato da un insieme di singole forme d'arte, sia l'idea che sia necessario un indottrinamento scolastico per identificarlo,

interpretarlo e conoscerlo. La Nezzo scrive infatti che le mostre a tesi, come quelle di Bottai, “*dissipano il complesso valore intrinseco dei singoli oggetti, per sostituirlo con letture sequenziali spesso univoche*”, e nega perciò il valore patrimoniale della narrazione, e con esso il potere evocativo dell’insieme, a favore del valore estetico dei singoli elementi, oggetti e opere. Nelle mostre a tema, aggiunge la Nezzo, “*un progetto maieutico e civico attraverso le arti è soppiantato da ipoteche suasorie d’altro genere: nazionaliste, commerciali, sostanzialmente an-estetiche (o anestetizzanti?)*”. Inoltre, esattamente come Benedetto Croce auspicava “*un’ordinata, capillare educazione dei fruitori [dell’arte]*”, anche la Nezzo evoca la necessità di una “*sistematica preparazione scolare sul fronte estetico e storico*” (evidentemente intesa qui come preparazione all’interpretazione del patrimonio), necessità condivisa da Mario Aldo Toscano, (2008, pag. 40) che scrive che non vi è coscienza collettiva del patrimonio “*senza un adeguato percorso educativo alle spalle*”. Siamo a un Grande Fratello educativo chiamato a fronteggiare il pericolo di una percezione e di un’interpretazione libera del patrimonio culturale da parte dei singoli individui. Il che è tipico delle democrazie deboli e paurose.

Sebbene l’idea di patrimonio culturale venga collegata soprattutto a oggetti, a luoghi e a monumenti (nel senso latino di *monumentum* come ricordo o memoria), in quanto capaci di trasmettere significati, sollecitare ricordi, e tessere attorno agli individui una rete di relazioni, in realtà la natura del patrimonio è assai più articolata, in quanto la sua frazione maggiore è del tutto immateriale, composta da relazioni e memorie che non necessariamente nascono dal rapporto con realtà fisiche. Vi è un bellissimo scritto di Fekri Hassan che evoca, come parte del patrimonio culturale cairota, le sensazioni trasmesse dal quartiere Al-Hussein, “*l’atmosfera religiosa del quartiere intriso di odori di spezie, di incenso, di profumi orientali, di kebab e del ronzio della folla, dei venditori ambulanti, dei bambini e delle radio, si mescola alle abitudini popolari Sufi, che sono divenute un elemento integrale del pensiero e delle abitudini popolari islamiche sin dai tempi dei Mamelucchi e degli ottomani*” (1998, pag. 202). Il patrimonio è quindi “*soprattutto un insieme di forme trasmesse*”, come dice André Chastel (in Babelon e Chastel 1994, pag. 93), formate dagli oggetti fisici e dai loro fantasmi, un insieme di semiofori ciascuno dei quali mescola materialità e immaterialità¹⁶. Da ciò deriva che il patrimonio culturale non è statico, ma è invece un “organismo” in continuo movi-

mento, che muta, si trasforma, a volte si consuma, talvolta si spegne, più spesso cresce. Dice Hegel che la tradizione (che qui possiamo identificare con il nostro concetto di patrimonio) non è una massaia “*che custodisce fedelmente ciò che ha ricevuto per conservarlo e trasmetterlo invariato ai posteri, [...] ma è viva e si ingrandisce come un fiume impetuoso che cresce man mano, quanto più si allontana dalla sua sorgente*” (*Introduzione alla storia della filosofia*, in Toscano e Gremigni, pag. 18).

Questa forza evolutiva intrinseca deriva dalla complessità del patrimonio culturale, dalla vaghezza dei suoi limiti, che permettono un’espansione che va dal puntiforme all’infinito, e soprattutto dalla sua “relatività”. Esso non è infatti un’entità assoluta, ma è una entità che diviene reale solo in relazione a qualcuno. Un oggetto o un monumento vengono inglobati in un patrimonio culturale se si relazionano con un soggetto (un individuo o un insieme di individui) per il quale hanno un significato simbolico o metaforico e una capacità evocativa (la capacità di produrre un effetto di risonanza direbbe Greenblatt¹⁷). Poiché il patrimonio culturale non è solo un insieme di oggetti fisici, ma un complesso di oggetti e di significati, cui sono collegati ricordi, affetti, dolori, e poiché questi cambiano in relazione al soggetto che si rapporta con la frazione fisica dell’oggetto, il patrimonio culturale è diverso da individuo a individuo e da comunità a comunità. Ogni individuo e ogni comunità ha un “proprio” patrimonio culturale, come ha una propria memoria, di cui ne può condividere con altri solo una parte¹⁸. Il gioco della condivisione è come il gioco delle scatole cinesi: vi sono patrimoni individuali, famigliari, comunitari, tribali, cittadini, nazionali, sovranazionali, ciascuno dei quali è formato dall’insieme di una frazione – quella condivisibile – dei livelli precedenti. Ciò si riflette sulla cultura. *L’uomo* – ha scritto Jan Assmann (1997, pag. 108) – *non solo è capace di vivere in comunità di dimensioni diversissime – dalla tribù, che conta alcune centinaia di membri [...], fino allo stato, con milioni se non miliardi di cittadini –, esso può anche appartenere a molti gruppi diversi contemporaneamente, dalla famiglia al partito, alla comunità professionale, ecc., fino alla comunità religiosa e alla nazione. Le formazioni culturali sono di conseguenza altrettanto molteplici, e soprattutto sono polimorfe o polisistemiche: all’interno di una cultura, intesa come macroformazione, vi è una quantità di subformazioni culturali”*.

André Chastel ha fatto notare che “*la nozione di patrimonio ha sempre molte dimensioni*”. Come l’onda che un sasso genera in uno stagno si al-

larga sempre più ma nello stesso tempo diminuisce di forza, così il patrimonio culturale nella scala della condivisione diviene sempre più comprensivo, ma nello stesso tempo meno coinvolgente per il singolo individuo. Evidentemente le cose sono più complicate di questo schema: diverse onde concentriche si intersecano e si sovrappongono, cosicché gli individui o le comunità possono condividere frazioni patrimoniali diverse; etnie o confessioni diverse possono – a volte con difficoltà – condividere la medesima idea di nazione; i supporter di squadre di calcio normalmente antagoniste condividono la stessa passione per la nazionale del proprio paese; analogamente si può condividere una lingua mantenendo i propri dialetti, e così via. “*Nella nostra vita di tutti i giorni – ha scritto Amarthya Sen –, ci consideriamo membri di una serie di gruppi, e apparteniamo a tutti questi gruppi. La cittadinanza, la residenza, l’origine geografica, il genere, la classe, la politica, la professione, l’impiego, le abitudini alimentari, gli interessi sportivi, i gusti musicali, gli impegni sociali e via discorrendo ci rendono membri di una serie di gruppi. Ognuna di queste collettività, cui apparteniamo simultaneamente ci conferisce un’identità specifica. Nessuna di esse può essere considerata la nostra unica identità, o la nostra unica categoria di appartenenza*”; noi apparteniamo, scrive ancora Sen, “*a molti gruppi diversi [...] e ognuna di queste collettività è in grado di conferire a un individuo un’importante identità potenziale*”.

Come si è detto, nei paesi di lingua inglese il patrimonio culturale viene designato come *cultural heritage*, che in italiano si traduce letteralmente in *eredità culturale*. Questi termini sembrano relegare il patrimonio culturale nel passato, come qualcosa che ha a che fare con la memoria e che viene trasmesso da una generazione a un’altra, come fosse un oggetto o un quadro di famiglia. Ciò crea l’idea della staticità del patrimonio, il cui unico mutamento nel processo di trasmissione sarebbe una crescita per accumulo, una trappola in cui sono caduti in molti, fra questi Andrée Desvallées quando dice che “*l’-heritage comprende i beni trasmessi da una generazione a un’altra mentre il patrimoine si riflette su tutti i beni esistenti e trasmissibili*”. In realtà le cose non stanno esattamente così. Una caratteristica del patrimonio culturale è la capacità di una sua continua trasformazione, che può avvenire per accumulo, ma anche per sottrazione – oblio, cancellazione, disconoscimento, rifiuto – che possono aver luogo nel tempo ma anche nello spazio. A livello del patrimonio culturale familiare, per esempio, la separazione dalla famiglia da parte di un suo componente implica la cancellazione o l’oblio di una frazione

del patrimonio¹⁹ e l'inizio della costruzione di una nuova entità patrimoniale, nella quale la frazione precedente sarà estremamente ridotta. Questo transfert patrimoniale si ha anche nel caso degli emigranti, ed è facilitato in questo caso dalle pulsioni sociali legate all'integrazione²⁰. Esso può aver luogo anche nel caso di trasferimenti del patrimonio materiale per lasciti, donazioni, vendite o contratti matrimoniali di cui è ricca la storia delle grandi famiglie. Ciò significa che il patrimonio culturale, a qualsiasi livello lo si consideri è estremamente instabile e perciò facilmente modellabile, il che lo rende facile preda di quanti – individui, governi, gruppi sociali, economici, etnici, religiosi o politici – lo vogliono usare per i propri interessi; *“fino a quando il patrimonio potrà essere usato per profitto, o per produrre orgoglio o identità, o per soggiogare o escludere qualcun altro, allora vi sarà chi lo userà”* ha scritto Peter Howard (2003, pag. 5).

Esiste anche una via più brutale alla creazione/modificazione dei patrimoni culturali. È quella attraverso cui, con violenza, saccheggi, appropriazioni indebite, un patrimonio si arricchisce di tutto o di parte di un patrimonio altrui, della porzione fisica ma anche, con le dovute modifiche di prospettiva, del valore evocativo e identitario che esso contiene. È il “cannibalismo patrimoniale”: ingestione di patrimoni appartenenti a soggetti diversi, e digestione e assorbimento attraverso l'attribuzione di nuovi significati simbolici al proprio insieme patrimoniale. Il che ci porta a concludere che ogni patrimonio culturale si forma a scapito di altri patrimoni, come ha sostenuto implicitamente Benjamin quando ha scritto che ogni patrimonio culturale non è mai un documento di cultura senza essere nello stesso tempo un documento di barbarie²¹. Poiché esiste un parallelismo fra patrimonio culturale e identità, facendo riferimento al cannibalismo patrimoniale si può dire che anche un'identità si costituisce a scapito di altre identità.

Ipermnesia e oblio

Secondo Rodney Harrison (2013) la società dei primi anni del nostro secolo è stata caratterizzata da una *“continua e diffusa patrimonializzazione”* (che egli attribuisce anche al nascere e al diffondersi del concetto di patrimonio intangibile), vale a dire da un aumento esponenziale del patrimonio culturale dovuto a un sempre maggior numero di oggetti, luoghi, comportamenti e tradizioni immateriali che vengono registrati ed elencati dalle nazioni e dalle organizzazioni nazionali e internazionali²², il che avrebbe prodotto una *“crisi di accumulazione del passato nel presente”*. Poiché il patrimonio culturale è il

veicolo attraverso cui gli avvenimenti si fissano nella memoria, il risultato di questa iper-patrimonializzazione avrebbe come effetto un accumulo di memoria, una ipermnesia che porterebbe, sia i singoli individui, sia le società, all'incapacità di costruire una memoria coerente. Le società, dice Harrison, sarebbero condotte a sottostimare il ruolo del patrimonio nella produzione della memoria collettiva, verrebbero sommerse da molte tracce diverse di passati eterogenei che renderebbero difficile il processo di formazione di questa loro memoria²³. Ciò però accadrebbe se la memoria non fosse il prodotto, sia per gli individui, sia per le società, dei due processi opposti del ricordo e dell'oblio. Ai fini della costruzione della memoria, come il ricord, anche l'oblio è un processo creativo perché permettere il modificarsi della memoria in nuove forme, come hanno sostenuto Aleida Assmann, Pierre Nora, Marc Augé (1998), che considera l'oblio una forma necessaria di produzione culturale attraverso cui la società enfatizza e ricorda ciò che ha valore sociale e dimentica ciò che non è rilevante, e infine Umberto Eco (1997), secondo il quale l'oblio non si raggiunge solo cancellando tracce della memoria, ma anche controllando le nuove narrative alternative che emergono da tali cancellazioni.

Grazie alla relazione fra memoria e patrimonio culturale, anche la distruzione di quest'ultimo diviene, comunque la si giudichi dal punto di vista etico, un atto creativo; *“la distruzione o la rimozione di un oggetto, di un luogo o di un'abitudine non è solo un processo distruttivo, ma è un processo attraverso cui si tenta di aprire la strada per la creazione di una nuova memoria collettiva”* ha scritto Benton (citato da Harrison 2013, pag. 171). In questo quadro le distruzioni iconoclaste, che riteniamo essere tali dal nostro punto di vista, quali quelle che hanno colpito i luoghi di culto nel Mali o i Buddha di Bamiyan, assumono prospettive diverse se sono considerate da coloro che le attuano, da coloro che le subiscono, o da coloro che le giudicano in modo estraneo e quindi astratto. Per coloro che le attuano, le distruzioni iconoclaste sono azioni che creano nuove identità collettive. Nella fase successiva a ogni conflitto – guerra o rivoluzione – non è possibile alcuna ricostruzione, nel senso letterale di questa parola, poiché si creano nuove realtà e nuove identità; da cui deriva anche che la riconciliazione fra le parti dopo un conflitto è spesso molto difficile.

La percezione del patrimonio culturale

Una caratteristica del patrimonio è che lo si può possedere senza possedere fisicamente i suoi costituenti. Il che ci permette di parlare

di “*percezione del patrimonio culturale*”. Nel senso che il valore evocativo del patrimonio non deriva solo dal contatto fisico, ma anche dalla percezione che si ha della sua esistenza, al di fuori di ogni contatto materiale o visivo.

Nel 1796 il Direttorio affianca all’Armata d’Italia comandata da Napoleone Bonaparte una *Commissione per la ricerca degli oggetti di scienza e d’arte* e ne affida il coordinamento al matematico Gaspard Monge²⁴. I fini della Commissione sono noti, scegliere oggetti d’arte e di scienza da portare in Francia come trofei di guerra delle armate della libertà. Da Roma, il 29 luglio Monge scrive alla moglie: “*sono trasecolato quando ho visto in che stato di abbruttimento è costretto a vivere un popolo retto da un governo che si fonda sull’impostura e che, da dieci secoli, sopravvive solo grazie alle sovvenzioni delle nazioni cristiane. Le rovine dell’antica Roma sono peraltro magnifiche; rispetto a esse tuttavia, gli imbecilli che abitano questa città manifestano un’estraneità pari a quella che, relativamente alle piramidi, dimostrano i poveri maomettani, i quali non sanno neanche da chi sono state erette. Il Foro, il luogo ove il popolo romano esprimeva la propria volontà, il teatro delle grandi passioni di uomini straordinari; il Foro, progressivamente arricchito di monumenti splendidi dagli imperatori, credo per impedire che tornasse a essere sede di accesi dibattiti. Ebbene! Il Foro è chiamato oggi Campo Vaccino, nome evidentemente degno dell’attività che vi si sviluppa: il mercato del bestiame*” (1993, pag. 68). Lettera interessante perché permette di introdurre una discussione sulla natura del patrimonio culturale, e soprattutto sul rapporto fra materialità e immaterialità che in ciascun individuo trasforma gli oggetti fisici in idee, ricordi, sentimenti, ma il cui fine era giustificare i prelievi francesi in nome della “liberazione” delle opere. In essa Monge dimentica, volutamente o meno, l’attenzione e gli studi di cui in Roma erano oggetto le opere d’arte. Dimentica le collezioni che esistevano nella città nella metà del XVI secolo. Dimentica Piranesi che con le sue acquedotti, diffuse in tutta Europa, sottrasse le antichità romane all’oblio del tempo²⁵. Sorvola sul Palladio e su Ulisse Aldrovandi, che come frutto del suo soggiorno romano diede alle stampe l’opera *Delle statue romane antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono* (Roma 1556), oggi considerata la più importante fonte di conoscenza della statuaria romana (ma anche di monete, vasi, iscrizioni). Il commissario francese dimentica il Petrarca, che in una lettera a Giovanni Colonna evoca la

commozione provata di fronte alle rovine e ai siti di Roma durante una passeggiata, probabilmente della primavera del 1341²⁶. Quel Petrarca che secondo Panofsky, estrasse dalle rovine di Roma la prima “rinascenza” dell’arte classica e una nuova visione della storia²⁷.

Vero è che i monumenti dell’antica Roma vennero saccheggianti per anni, non solo per mano dei barbari, ma per mano degli stessi papi che non disdegnavano di costruire nuovi monumenti con le pietre che traevano dagli antichi – “*Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*” si diceva a Roma con riferimento a Urbano III Barberini –, né di far commercio di statue e di oggetti d’arte. “*I grandi edifici dell’antichità sono trasformati in cave, o anche recuperati e denaturati: a Roma, nell’XI secolo, gli archi del Colosseo sono tappati, occupati da abitazioni, depositi e officine mentre l’arena accoglie una chiesa e la cittadelle dei Frangipani; il Circo Massimo è riempito da abitazioni affittate dalla congregazione di San Guido; gli archi del teatro di Pompeo sono occupati da mercanti di vino e di trattorie, quelli del teatro di Marcello da straccivendoli, rigattieri e da taverne*” (Choay, pag. 29).

Tuttavia, Robert Adams (1983) nel suo volume dedicato alla dispersione delle testimonianze culturali ricorda che il popolo di Roma “*affezionato alle sue rovine e alle sue libertà*” fu felice quando nel 1590 l’angelo della morte lo liberò da Sisto V che distruggeva le antiche vestigia per la ricostruzione della città e manifestò “*in modo sfrenato e tumultuoso alla sua morte, abbattendone la statua*”.

Si deve però ricordare che proprio a Roma, fin dal XV secolo, era nato l’interesse governativo per la protezione dei monumenti, che si concretizzò in diverse bolle papali, nell’istituzione di apposite commissioni, in divieti a manomettere i monumenti e in vincoli al possesso di beni storici, che cercarono di porre un freno alla spoliazione dei monumenti antichi e agli scavi clandestini (Choay, pag. 43-47). Segnale evidente che per gli abitanti di Roma l’importanza del patrimonio classico non era sin d’allora solo una percezione inconscia. Nel 1425 il pontefice Martino V Colonna emanò una prima bolla (*Etsi de cunctarum*) che considerava sacrilegio portare offesa alle antichità, e istituì una commissione per la tutela degli edifici classici. Nel 1462 seguì la bolla di Pio II *Cum aliam nostram urbem*. Nel 1516 Leone X affidò a Raffaello l’incarico di ispettore delle Belle Arti. Nel 1575 Gregorio XIII emanò la bolla *Quae publice utilia*. Bolle, commissioni ed editti che corsero parallelamente all’istituzione delle collezioni

papali che posero le basi per la futura nascita dei primi musei. Inoltre, sempre a Roma, prese forma un primo abbozzo del concetto di proprietà pubblica del patrimonio, con il dono di Sisto IV (1471) al popolo romano di varie sculture di bronzo (fra cui la Lupa e la colossale testa di Costantino) che furono poste sul Campidoglio di fronte al Palazzo dei Conservatori, ove ancora si trovano (Figura 1), a testimoniare, dice Cristina De Benedictis (2015, pag. 47), “*in forma spettacolare il ruolo e l’importanza del papato nei confronti della magistratura e delle autonomie municipali cittadine*”. Queste sculture costituirono le premesse di quelli che saranno i Musei Capitolini (1734). Infine è d’obbligo ricordare che nella città capitolina, fra il 1769 e il 1790 (cioè prima della trasformazione del palazzo del Louvre in Muséum des Artes), prese forma uno dei primi musei pubblici, chiamato Museo Pio Clementino dai due papi che lo promossero (Clemente XIV e Pio VI).



Figura 1 ■ La colossale testa di Costantino donata al popolo romano da Sisto V nel 1471. Musei Capitolini, Roma.

Seppure nel frazionamento politico, la supremazia italiana nella museologia pubblica è indubbia, poiché il primo museo pubblico nacque a Venezia nel 1587, quasi un secolo prima della nascita dell’Ashmolean Museum che, nato nel 1683, viene considerato da Jonah Siegel il primo museo pubblico, come appare nella sua cronologia (2008, pag. xvii). In quegli anni il nobile veneziano Domenico Grimani fece dono alla Serenissima della collezione di sculture classiche della famiglia che si trovava nel palazzo di Santa Maria Formosa, e suo nipote Giovanni si fece interprete affinché venisse istituito uno statuario pubblico, si dice per far annullare una condanna subita per essere stato sconfitto dai turchi. La Serenissima accettò, e sistemò nell’antisala della Biblioteca Marciana lo statuario ricevuto in dono, oggi parte di un Museo Archeologico Nazionale che si distingue purtroppo per un’infinita tristezza dell’esposizione²⁸ (Figura 2).



Figura 2 ■ Una sala del Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (Venezia) con le nicchie, ora vuote, che contenevano le opere dello statuario classico donate alla Serenissima nel 1587, con la clausola di farne un “museo” pubblico.

Tornando a Monge, non voglio infierire ma devo ricordare che la percezione popolare del patrimonio era viva anche in altre parti d’Italia. Ri-

cordo a questo riguardo che verso il 1832 Mendelssohn si meravigliò nel vedere gli Uffizi pieni di gente in un giorno di festa, *“per la maggior parte contadini e contadine in costume nazionale, che, venuti in città per assistere alle corse di cavalli, volevano cogliere l’occasione per visitare la celebre Galleria”*. Quegli Uffizi la cui origine pubblica e popolare risale a qualche anno prima dell’apertura del Louvre al popolo, nel 1769.

Certo! Gli allevatori romani del diciottesimo secolo vendevano le vacche nei fori imperiali e i pastori pascolavano le pecore sotto gli archi degli acquedotti, cosa che non era raro vedere nella campagna romana ancora negli anni Cinquanta del Novecento. Ma queste antiche vestigia, che per Monge erano solo vestigia di un passato a lui estraneo e quindi da conservare come reliquie, rappresentavano invece per i romani parte di un paesaggio domestico, del loro paesaggio culturale, potremmo dire usando la terminologia dell’UNESCO. Come si legge nella *Vita di Antonio Canova* di Melchiorre Missirni (1824), un contemporaneo di Monge, Antonio Canova cercò di spiegare a Napoleone, ormai imperatore ancora intento nei saccheggi, *“come il popolo romano abbia un sacro diritto sopra tutti i monumenti che si discuoprono sul terreno, e come questo sia un prodotto intrinsecamente unito alla terra, così che né le famiglie gentilesche, né il principe stesso potrebbero quelle cose mandar fuori Roma, alla quale appartengono come eredità de’ maggiori e premi di vittoria degli antichi”*. Come oggi, anche allora queste vestigia erano iscritte nella vita quotidiana dei cittadini di Roma²⁹, che giornalmente le vivevano, consumandole (Figura 3). Erano cioè una frazione del loro patrimonio culturale; un patrimonio che esiste sempre, in quanto se ne ha la percezione, anche se tale percezione non si trasforma in consapevolezza, individuale o collettiva, e quindi in azioni di analisi, di interpretazione, di ricostruzione, di conservazione, di tutela. È quanto Perter Burke (1969, pag. 2) asserisce essere avvenuto nel Medioevo, quando i resti archeologici dell’antica Roma *“erano considerati ‘meraviglie’, mirabilia. Ma venivano considerati naturali. Nessuno sembrava chiedersi come ci fossero arrivati, come fossero stati costruiti e perché l’architettura fosse diversa da quella usuale”*. Certamente, come scrive il Petrarca, il popolo di Roma era ignorante del passato romano, nondimeno quelle vestigia erano parte della loro memoria geografica, e quindi parte della loro eredità culturale, nel senso che senza di esse, pur non conoscendone il significato e la storia, sarebbero stati orfani del loro presente. Perciò le richieste del fornaio romano di ampliare la sua attività a spese del Pantheon, di cui racconta Marta Nezzo

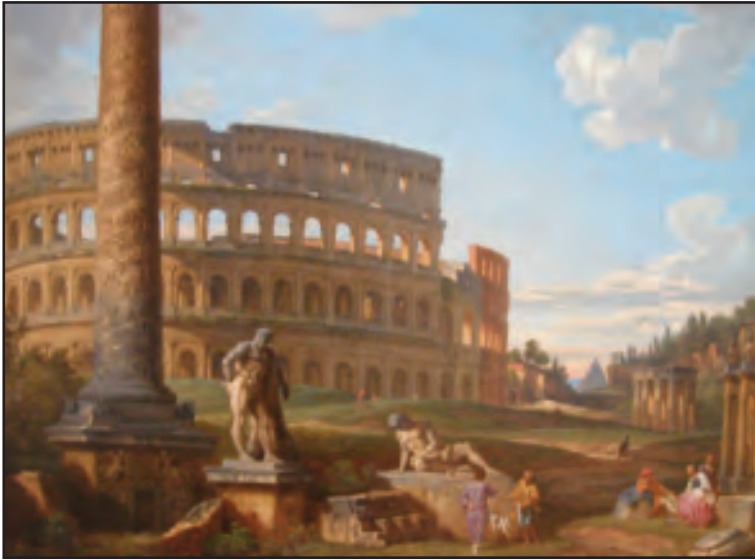


Figura 3 ■ *Veduta del Foro Romano al mattino*, Louise-Joséphine Sarazin de Belmont, 1860, Louvre. “I resti archeologici dell’antica Roma erano considerati ‘meraviglie’, mirabilia. Ma venivano considerati naturali. Nessuno sembrava chiedersi come ci fossero arrivati, come fossero stati costruiti e perché l’architettura fosse diversa da quella usuale” (Peter Burke 1969).

(2013, pag. 303), non possono essere considerate né una violazione simbolica, né una dequalificazione del monumento, ma l’uso naturale di uno spazio in cui passato e presente si fondono e non si distinguono. Come giustamente fa notare la Nezzo, il Pantheon era per il fornaio niente più che un tratto del “*suo spazio vivo e vitale quotidiano da sfruttare e ottimizzare*”. In questi termini mi è difficile credere che un abisso profondo separi il mondo del passato da quello presente, come invece sostiene Aleida Assmann (2002, pag. 346).

Un’analoga percezione inconscia del patrimonio era diffusa fra i Greci ben prima che il paese assumesse, parallelamente ai primi moti indipendentisti, la coscienza storica del proprio passato. In Grecia, ove come in Italia le tracce del passato sono onnipresenti, “*molte strutture architettoniche e oggetti dell’antichità classica erano naturalmente visibili e in molti casi strettamente integrati nel tessuto della vita di ogni giorno. Inoltre, a*

causa delle loro dimensioni e della fattura, erano fonte di ammirazione, spesso di rispetto (o anche di una venerazione quasi religiosa), ed erano investiti di vari significati e relazioni” (Hamilakis, 2007, pag. 65). Rovine e oggetti antichi erano perciò inseriti dal popolo nelle proprie leggende e nei miti del folklore. Essi venivano difesi e protetti, non tanto perché fossero considerati testimonianze di un diretto e reale passato greco, che peraltro la chiesa ortodossa si sforzava di negare³⁰, ma perché venivano riferiti a un passato mitico, popolato da un distante e immaginario popolo ellenico. Essi erano perciò investiti di poteri sovranaturali, cosicché la loro distruzione sarebbe stata foriera di lutti e di rovine. Hamilakis ricorda che gli ateniesi attribuirono un’epidemia alla distruzione di una colonna del tempio di Giove Olimpio, ordinata dal governatore ottomano di Atene nel 1759 per farne cemento da costruzione, e che i cittadini del villaggio di Lepsina (l’antica Eleusi) tentarono di opporsi al trafugamento da parte di Lord Elgin del frammento di una statua che essi attribuivano a Hagia Demetra, e che ora fa parte delle collezioni del Fitzwilliam Museum. Egli racconta anche che i facchini abbandonarono sulla strada una cassa di statue staccate dal Partenone dagli uomini di Lord Elgin, perché dicevano di aver udito piangere e protestare gli spiriti. In questo pianto vi sono la temporaneità e la materialità di quella che Hamilakis (2008) considera un’archeologia indigena pre-modernista, non ufficiale e alternativa, per la quale le statue che emergevano dalle campagne non erano le immagini dell’antico e mitico popolo degli Elleni, ma erano gli Elleni stessi³¹.

Questa coesistenza temporale che integra il patrimonio del passato nella normale vita quotidiana, che Hamilakis cita per la società greca anteriore alla nascita dell’archeologia moderna, e che per i cittadini di Roma ho chiamato “*percezione del patrimonio*”, giustifica la disattenzione alla conservazione che Gaspard Monge chiamava rozzo abbruttimento. In effetti, nella normale coesistenza fra la vita e le vestigia del passato, queste ultime non sono protette e mostrate, come avverrà con lo sviluppo della coscienza storica del patrimonio. Come esseri viventi integrati alla società, i resti del passato hanno una propria biografia che li destina alla morte o alla consunzione, esattamente come sono destinati alla morte per disfacimento o per seppellimento i manufatti di molte società indigene. Quatremère de Quincy dimostra di dare la stessa interpretazione della consapevolezza del patrimonio quando nella terza lettera a Miranda scrive (1796, in Pommier 1989, pag. 102) che “*il vero*

museo di Roma, quello di cui parlo, si compone, è vero, di statue, di colossi, di templi, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi, di iscrizioni, di frammenti d'ornamenti, di materiali di costruzione, di mobili, di utensili, ecc., ma si compone anche di luoghi, di siti, di montagne, di cave, di antiche strade, delle reciproche posizioni delle città in rovina, dei rapporti geografici, delle relazioni di tutti gli oggetti fra loro, dei ricordi, delle tradizioni locali, degli usi ancora esistenti, dei parallelismi, e dei confronti che non possono farsi che nel paese stesso". Si tratta di una consapevolezza costante, anche se a volte latente, che deriva dalla familiarità quotidiana, che – scrive (in Babelon e Chastel 1994, pag. 88) – oblitera nelle società e negli individui le ragioni dell'attaccamento ai prodotti famigliari che ora riuniamo nella nozione di patrimonio, ma che viene risvegliata dai disastri, dalle crisi e dai crimini. Questo risveglio della consapevolezza del patrimonio culturale in periodi traumatici è stato ricordato da Marta Nezzo (2013) per l'Italia coinvolta nei due conflitti mondiali, nello scrivere che *“una possibile forte riqualificazione identitaria (individuale e collettiva) – sollecitata dall'angoscia della perdita – agglutina così in funzione della violenza”*. Ella tuttavia identifica, a mio avviso erroneamente, la consapevolezza identitaria sollecitata dal *“patrimonio costretto alla guerra”*, che *“afferma valori che lo allontanano dalla consuetudine fisico-estetica con i singoli”*, con *“la necessità del consumo politico”*.

Il risveglio traumatico della consapevolezza è dimostrato da avvenimenti concreti. Nel 1627 i mantovani protestarono quando il duca Vincenzo vendette al Re d'Inghilterra i pezzi più preziosi delle raccolte dei Gonzaga, significando così che la vendita era percepita come un depauperamento dei beni dell'intera comunità³² e che il confine fra collezioni principesche e collezioni pubbliche stava divenendo evanescente (Haskell 1981, X, pag. 5-35; Haskell in Olmi 1992, pag. 184). Nel 1754 fu traumatica la vendita della *Madonna Sistina* dei monaci pieni di debiti del convento di San Sisto di Piacenza all'elettore di Sassonia Federico Augusto II per la Gemäldegalerie di Dresda (che la sostituì con una copia di Giuseppe Nogari che è ancora a Piacenza); proprio come fu traumatica per i francesi la vendita della collezione del barone Crozat a Caterina II di Russia, e per gli inglesi la vendita, sempre alla Grande Caterina, della collezione di Horace Walpole quarto conte di Oxford, più di 120 opere che sono ora al museo dell'Hermitage. Nel 1815, il rientro a Berlino delle

opere sottratte alla Prussia da Napoleone fu l'occasione per sottolineare il significato patriottico dell'arte. L'arrivo delle opere a Berlino fece parte dei festeggiamenti per la vittoria; esse furono trattate con il rispetto dovuto ai tesori nazionali e furono esposte in mostra all'Accademia d'arte, insieme alle opere sottratte ai francesi dal generale Gerhard von Blücher, uno dei vincitori della battaglia di Waterloo; l'incasso dei biglietti fu devoluto agli invalidi delle guerre contro Napoleone. Nella primavera del 1917, quando si diffuse la notizia che la grande pala dell'*Assunta* di Tiziano (Figura 4) sarebbe stata trasportata via acqua da Venezia a Cremona, per essere messa in salvo dai bombardamenti, molta gente si riunì lungo le rive dell'Adige e del Po per vedere passare la grande cassa, come per



Figura 4 ■ La pala dell'*Assunta* di Tiziano Vecellio 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.

un affettuoso accompagnamento simbolico. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale i fiorentini espressero tutta la loro gioia per il patrimonio ritrovato, facendo ala festosamente agli automezzi americani che riportavano a Firenze il patrimonio artistico della città che i tedeschi avevano tentato di trasportare oltre il Brennero. Durante la Prima Guerra Mondiale gli inglesi riscoprirono il valore dei musei come luoghi di identificazione nazionale quando dovettero sopportare gli anni più duri del conflitto; “*nel mezzo della crisi* – ha scritto la Kavanagh (1994, pag. 168-169) – *la britishness del ‘British’ Museum e della ‘National’ Gallery era profondamente sentita, specialmente dalle classi medie [...], la profondità di questo sentimento trasformò questi musei in insegne simboliche dell’identità nazionale assediata*”. Quando poi nel 1939 si profilò la possibilità di un secondo conflitto mondiale, il governo inglese si rese conto di quanta importanza avessero i musei e il patrimonio culturale per il morale della nazione. Nella prospettiva che le collezioni potessero essere inviate in America per sottrarle al pericolo di una distruzione, Winston Churchill scrisse in una nota al direttore della National Gallery, Kenneth Clark, “*le seppellisca nelle viscere della terra, ma nessun dipinto deve lasciare quest’isola*” (Kavanagh 1994, pag. 166). Allo scoppio della guerra nel settembre dello stesso anno, la Museums Association inviò a tutti suoi membri un avviso che richiamava i musei al loro ruolo di luoghi di identificazione per la nazione³³.

Tutto ciò può indurre ad affermare che per un individuo o per una comunità il valore del patrimonio non agisce solo se s’instaura un contatto fisico, ma anche se ne viene percepita l’esistenza. Il che è evidente per quello che chiamo “*patrimonio prigioniero*”; un patrimonio fisicamente inaccessibile, che vorrei introdurre facendo riferimento alla discussione di Pomian (2004, pag. 245-252) sul limite fra collezione e museo, come egli lo ha dedotto dagli scritti dei viaggiatori in Italia.

Il patrimonio prigioniero

Pomian afferma che “*il museo è una collezione che appartiene a una persona morale: una dinastia, al papato, alla repubblica di Venezia, a una città (Milano, Bologna, Bergamo, Brescia), a un’associazione (le accademie di Verona e di Cortona), a una congregazione religiosa (la Compagnia di Gesù, un monastero dei Benedettini), a una persona morale che, nel suo dispiegarsi nella durata, si presume garantisca anche la durata*”.

delle collezioni [...]". Da questo scritto si deduce che per Pomian un museo si definisce sulla base della proprietà pubblica e della conservazione nel tempo delle collezioni, ma non della fruizione pubblica. Egli porta due esempi, il Tesoro di San Marco, non aperto regolarmente al pubblico e "accessibile solo da persone scelte in funzione di criteri arbitrari", e la galleria del Granduca di Toscana a Firenze, che nel 1780 il Granduca stesso stabilì che non solo continuasse a essere pubblica, come lo era già da tempo, ma fosse anche gratuita. Nella definizione di Pomian è implicito che non è fondamentale che un museo sia liberamente visitabile o meno, poiché ai fini del valore identitario del patrimonio culturale non vi è nessuna differenza che questo sia offerto al godimento pubblico o sia invece custodito in un luogo non visitabile o visitabile da pochi, sia cioè "un patrimonio prigioniero". Sia che il patrimonio sia liberamente visitabile, sia che sia a disposizione di pochi privilegiati, la rappresentazione del potere che esso trasmette è praticamente identica. Esattamente come il patibolo e la prigione che Foucault dice essere uguali ai fini della percezione della punizione, e quindi della forza del potere³⁴. Un patrimonio di oggetti significativi può essere percepito come simbolo di autorità senza essere mostrato fisicamente. È il caso della collezione imperiale di armi e di cimeli che nel 1723 il sultano di Istanbul Ahmed III fece riunire nella chiesa di Hagia Irene a Costantinopoli, stabilendo che non fosse accessibile ai cittadini. Secondo Wendy Shaw proprio l'inaccessibilità forniva alla collezione una straordinaria capacità di evocazione del potere del sultano³⁵.

L'inaccessibilità fisica al patrimonio, impedendo la valutazione diretta e individuale della consistenza, della forma, dell'insieme dei singoli oggetti, permette alla memoria di librarsi liberamente, ma nello stesso tempo di essere facilmente condizionata. Il divieto di accesso al patrimonio e il segreto che lo circonda possono divenire strumenti di manipolazione e di potere, in quanto paradossalmente hanno la forza di creare un senso astratto di auto-identificazione della società che ne indebolisce il senso critico. È il caso dei riti del Milite Ignoto la cui forma anonima, ma rappresentativa di migliaia di individui perduti nell'anonimato, non fa altro che rendere più forte l'identità dei sopravvissuti, come hanno sostenuto Reinhart Koselleck (1979) e Benedict Anderson (1983). "Queste tombe sono vuote di resti umani identificabili come di creature immortali, ma nondimeno sono colme di spettrali fantasie nazionali", ha scritto quest'ultimo (1983, pag. 17).

Il patrimonio assente

*“Improvvisamente la Parigi di Mallarmé
si è popolata di piedistalli dedicati all’assenza”*
Paul Claudel sui monumenti fusi per la guerra

Dei vari aspetti dell’iconoclastia parlerò in un’altra parte del libro, assieme al saccheggio e al vandalismo, e vedremo in quella sede che queste azioni possono assumere significati diversi, connessi a situazioni di conflittualità, e possono sfociare nella creazione di nuove forme di patrimonio, nuove memorie e nuove identità. Qui voglio invece introdurre l’idea che la distruzione di un elemento del patrimonio culturale non porta necessariamente all’oblio di quello che tale elemento voleva significare, ma può creare un vuoto che assume a sua volta un valore patrimoniale e simbolico.



Figura 5 ■ La musealizzazione del vuoto di Daniel Libeskind al Jüdisches Museum, Berlino. Nel piano sotterraneo dell’edificio costruito da Libeskind, cui si accede dal vecchio Berlin Museum, si incrociano tre assi, o corridoi, praticamente vuoti che rimandano simbolicamente ai traumi storici e alla continuità del popolo ebraico: asse dell’olocausto, asse dell’esilio e asse della continuità. Dove gli assi si incrociano vi è solo il vuoto.

In questo caso si ha quello che è stato definito “*patrimonio assente*”, che viene prodotto dal ricordo di luoghi o di oggetti i cui significati sono in relazione con la loro distruzione o assenza, e che contribuisce anch’esso alla formazione della memoria collettiva. Così sono “*patrimonio assente*” le nicchie vuote nella valle di Bamiyan, le cui immagini fotografiche hanno fatto il giro del mondo, il memoriale del World Trade Center a New York, il Museo Ebraico di Berlino, nel quale il vuoto è stato musealizzato dall’architettura simbolica di Daniel Libeskind (Figura 5), e il nuovo Museo dell’Acropoli di Atene, ove la mancanza dei marmi originali è segnata da copie o da vuoti, e nel quale è stata perciò musealizzata un’assenza (Figura 6), cui ben si adatta quanto ha scritto Harrison (2013, pag. 192): “*la conservazione, la cura e l’esposizione delle assenze e delle tracce spettrali si è sviluppata fra la fine del ventesimo secolo e l’inizio del ventunesimo come un importante motore per la produzione del patrimonio della memoria collettiva*”.

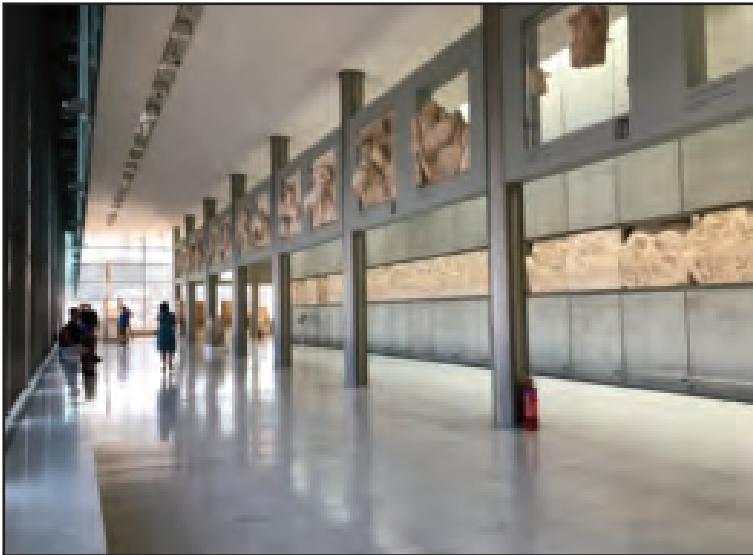


Figura 6 ■ Un altro esempio di musealizzazione dell’assenza: nel nuovo Museo dell’Acropoli di Atene i fregi del Partenone, i cui originali si trovano a Londra, sono disposti nella sequenza originale sostituiti da calchi e da spazi vuoti.

Tuttavia ci si deve domandare se le tracce delle assenze (i piedistalli privati delle loro statue o le tracce dei fasci littori scalpellati dai palazzi italiani) non siano caratteristiche delle nazioni che hanno paura del proprio passato, mentre la conservazione delle presenze non sia un'esclusiva delle nazioni che fidano della propria solidità storica, come insegna la presenza della statua di Oliver Cromwell intatta a fianco del palazzo di Westminster.

Oblio e accumulo patrimoniale nei musei

Negli ultimi decenni l'iper-patrimonializzazione e l'ipermnnesia hanno prodotto nel mondo dei musei fenomeni importanti: la nascita a un tasso esponenziale di nuovi musei in tutto il mondo, moltissimi dei quali legati ad amministrazioni locali, la gemmazione di alcuni grandi musei (il Louvre Lans e il Louvre Abu Dhabi), la moltiplicazione dei musei d'arte contemporanea come risposta alla neo-patrimonializzazione di questo tipo di espressione artistica, la moltiplicazione dei musei memoriali legati al ricordo collettivo delle guerre e dei genocidi che hanno funestato il XX secolo, e che non di rado sono luoghi di comunicazione di “*patrimoni assenti*”; e infine la nascita di ecomusei, musei locali, *musées de société*³⁶ o di identità, musei regionali di etnografia che, inserendo nella dinamica museologica la memoria orale, sono, per dirla con Freddy Raphaël (Raphaël e Herberich-Marx, pag. 87-94), “provocatori della memoria”.

L'iper-patrimonializzazione e la conseguente ipermnnesia hanno messo in evidenza che raramente i musei amano il vuoto; al contrario essi tendono ad accumulare oggetti, e quindi memorie, di cui raramente si liberano (come per legge sono impossibilitati a fare nelle nazioni ove il patrimonio è dichiarato inalienabile), o, se se ne liberano, lo fanno per acquistare nuovi oggetti e nuove memorie (come è consuetudine in molti musei nordamericani). L'oblio è quindi quasi sconosciuto ai musei, in cui l'accumulo ininterrotto di patrimonio e la conseguente ipermnnesia museale porterebbero all'incapacità comunicativa (come per il povero *Funes el memorioso* di Borges), e quindi alla negazione o alla confusione delle sue funzioni identitarie, politiche e culturali. Ciò se il museo non operasse una selezione fra il patrimonio attivo e il patrimonio passivo o potenziale, riempiendo le sale espositive con il primo e i depositi con il secondo. Il che tuttavia non impedisce possibili trasferimenti dalle une agli altri in base alle politiche di comunicazione e di rappresentanza identitaria che di volta in volta il museo vuole mettere in atto. La selezione degli oggetti risponde a esigenze diverse, come ha messo in risalto Steven Conn riferendosi

ai musei di storia naturale. Egli ha constatato che nel corso del XX secolo in questi musei vi è stata una progressiva sparizione degli oggetti dalle gallerie espositive verso i depositi. Questa selezione, secondo l'autore, è da attribuirsi sia alla necessità di realizzare strategie di attrazione del pubblico attraverso esposizioni più accattivanti, mettendo al centro pezzi spettacolari anche se meno rappresentativi, come il grande scheletro di *Tyrannosaurus* al Field Museum di Chicago³⁷, sia alla necessità di un maggiore controllo della comunicazione con la diminuzione del poco controllabile e “sovversivo” potere epistemologico degli oggetti, sostituiti da apparati comunicativi elettronici o digitali. *“Nelle strategie dei musei gli oggetti sono divenuti secondari. Come hanno messo in evidenza Noah Shoval e Elizabeth Storm i nuovi musei hanno argomenti piuttosto che collezioni, essi vogliono trasmettere valori invece che conoscenza, e per far ciò usano linguaggio e immagini piuttosto che oggetti, sia nelle varie forme tradizionali, sia nelle più recenti forme elettroniche”* (Conn 2010, pag. 46). Nei musei, quali il National Museum of the American Indian di Washington o il National Underground Railroad Freedom Center di Cincinnati, che perseguono la funzione terapeutica del museo, la diminuzione degli oggetti con il loro potere epistemologico sovversivo e poco controllabile rivela il pericolo che essi possano ostacolare la narrazione che il museo vuol proporre, *“forse – ha scritto Conn – in questi musei gli oggetti non sono esposti perché non ci si può fidare di loro”*.

Infine, è stata anche ventilata l'ipotesi che la risposta dei musei all'accumulo patrimoniale e alla saturazione dei depositi possa concretizzarsi in un generale “post-rappresentazionismo” (Message 2007), con l'accelerazione delle pratiche di restituzione del patrimonio alle comunità indigene, alle nazioni ex coloniali ecc., con l'immissione di frazioni del patrimonio sul mercato e con la formazione di “collezioni virtuali” (Harrison 2013, pag. 201).

Valore economico del patrimonio

Il patrimonio culturale è un insieme unitario e complesso di oggetti (i cosiddetti beni culturali) ciascuno dei quali ha un valore di mercato, ma anche una molteplicità di valori simbolici. Throsby (2001, citato da Vecco, pag. 138) parla di un valore estetico, di un valore spirituale (per gli oggetti di culto), di un valore sociale, di un valore storico, di un valore simbolico e di un valore di autenticità. È evidente che un certo bene può avere contemporaneamente più di un valore fra quelli citati (un oggetto di culto può avere contemporaneamente un valore estetico, sociale, simbolico, oltre a

essere autentico). Tuttavia nella concezione globale del patrimonio culturale i singoli oggetti perdono il loro specifico valore e assumono nello stesso tempo un valore sociale, storico e simbolico, nel senso che il loro insieme agevola il sentimento di identità, mostra la continuità con il passato, rimanda ai valori e ai simboli della società. Dal punto di vista economico questa triade di valori confluisce in un unico valore generale del patrimonio culturale, diverso e più importante, sia del valore commerciale di scambio dei singoli oggetti (il più delle volte solo teorico in quanto i beni che costituiscono il patrimonio sono messi per lo più fuori dal circuito commerciale – è l’idea di collezione di Pomian³⁸), sia del valore commerciale d’uso (tassa di accesso al patrimonio, rendite del “museo come impresa” ecc.), sia infine del valore indotto dalla sua esistenza (introiti dei commerci e dei servizi, per esempio nelle cosiddette città d’arte quali Venezia o Firenze). Questo valore economico generale del patrimonio culturale è l’autorevolezza che esso attribuisce alla comunità che lo possiede o che lo ha prodotto, e che viene perciò avvantaggiata nei commerci o nei rapporti politici. Un valore noto ad Adam Smith che nella seconda metà del XVIII secolo scriveva: *“Superbi palazzi magnifiche case di campagna, grandi biblioteche, ricche collezioni di statue, di quadri e di altre curiosità dell’arte e della natura costituiscono spesso ornamento e gloria, non solo della località che le possiede, ma anche di tutto il paese. Versailles abbellisce la Francia e le fa onore, come Stowe e Wilton fanno onore all’Inghilterra. L’Italia attira ancora in qualche modo i rispetti del mondo per la moltitudine di monumenti di questo genere che possiede, sebbene l’opulenza che li ha fatti nascere sia decaduta, e che il genio che li ha creati sembri del tutto estinto [...]”* (*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776). In nessuna parte della sua opera l’economista inglese avrebbe potuto citare i musei – custodi del patrimonio – come strumenti di autorevolezza culturale e di potenziale economico. Egli scriveva infatti poco più di vent’anni dopo la fondazione del British Museum, quando le istituzioni museali non avevano ancora raggiunto la rilevanza per le nazioni e la diffusione pubblica che prenderanno in Francia a seguito della Rivoluzione, e con la Restaurazione in diverse nazioni europee.

Adam Smith non fu il solo a pensarla così. Anni prima, nel 1737, l’ultima dei Medici, Anna Maria Luisa Elettrice Palatina, nel firmare il Patto di Famiglia con cui cedeva i beni dei Medici a Francesco Stefano di Asburgo-Lorena, nuovo Granduca di Toscana, espresse in un’ottica mo-

dernissima quale valore rappresentasse il patrimonio artistico per l'auto-revolezza dello Stato e per il pubblico godimento. “*La Serenissima Elettrice – si legge infatti nell’articolo terzo del suddetto documento – cede, da e trasferisce al presente a S. A. R. , per Lui e suoi successori Gran Duchi, tutti i Mobili, Effetti e Rarità della successione del Serr.mo Gran Duca suo fratello, come Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche, Gioie ed altre cose preziose, siccome le Sante Reliquie e Reliquiari e li Ornamenti della Cappella del Palazzo Reale, che S. A. R. si impegna di conservare a condizione espressa che di quello è per Ornamento dello Stato, e per utilità del Pubblico, e per attirare la Curiosità dei Forestieri, non ne sarà nulla trasportato o levato fuori dalla Capitale e dallo Stato del Granducato*” (Casciù 2006). Vent’anni dopo, nel 1756, anche il Conte di Caylus identificò nell’arte lo specchio della potenza e dell’identità di una nazione, nell’aprire il secondo volume dei *Recueil d’Antiquités* con queste parole: “*l’arte partecipa alla reputazione delle Nazioni che l’hanno sviluppata; si è in grado di distinguere i loro inizi, la loro infanzia, il loro progresso e il punto di perfezione cui sono giunte fra le altre Nazioni. Le opere di scultura e di pittura ci permettono inoltre di comprendere lo spirito di una Nazione, i suoi costumi, e il loro modo di pensare [...]*”.

Patrimonio culturale e controllo della memoria collettiva

*“Chi controlla il passato [...] controlla il futuro:
chi controlla il presente, controlla il passato”*

George Orwell, 1984

Un gruppo di potere politico, etnico o sociale che voglia assicurarsi il controllo politico o intellettuale di una comunità deve inevitabilmente passare attraverso il controllo della sua memoria culturale collettiva, vale a dire della sua cultura. Poiché questa è veicolata dal patrimonio culturale, attraverso le sue frazioni fisica, immateriale e simbolica, il controllo del patrimonio culturale diviene indispensabile alla gestione del potere. Inoltre, poiché esiste un parallelismo fra identità e patrimonio culturale, e poiché quest’ultimo è testimone della storia e veicolo di memorie, e in quanto tale è l’anima creatrice dell’identità di ogni comunità, allora il controllo del patrimonio culturale è anche controllo delle identità sociali, dei sentimenti condivisi e della storia e della memoria collettiva, ed è quindi vei-

colo del potere assoluto³⁹. Il controllo del patrimonio permette di manipolare la memoria collettiva, inventare identità, continuità storiche e legami culturali funzionali alla costruzione della legittimità e dell'autorevolezza, due qualità senza le quali difficilmente può determinarsi un principio di autorità. Quanto detto rende evidente che esiste uno stretto legame fra gestione del patrimonio culturale e libertà, e che tale legame rende tale gestione essenziale per l'esercizio del potere.

A questo riguardo Le Goff ha scritto che *“la memoria collettiva è uno degli elementi più importanti delle società sviluppate e delle società in via di sviluppo, delle classi dominanti e delle classi dominate, tutte in lotta per il potere o per la vita, per sopravvivere e per avanzare”* (1977). Di conseguenza ha affermato che nelle società storiche il controllo attraverso la manipolazione della memoria collettiva è sempre stato la preoccupazione principale del potere: *“la memoria collettiva – ha scritto – ha costituito un'importante posta in gioco nella lotta per il potere condotta dalle forze sociali. Impadronirsi della memoria e dell'oblio è una delle massime preoccupazioni delle classi, dei gruppi, degl'individui che hanno dominato e che dominano le società storiche. Gli oblii, i silenzi della storia sono rivelatori di questi meccanismi di manipolazione della memoria collettiva”* (1977). L'oblio che cita Le Goff è il meccanismo di manipolazione della memoria che il potere non disdegna di promuovere, cancellando o tentando di cancellare dal ricordo di una comunità ciò che è contrario al suo disegno politico complessivo. Porto qui l'esempio del Giappone post-bellico.

Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale il ministero giapponese dell'educazione censurava i libri di testo scolastici perché si sorvolasse sugli aspetti meno eroici del secondo conflitto mondiale. Solo nel 1997 il professor Saburo Ienaga vinse la battaglia durata molti anni che pose fine alla censura e permise l'inclusione dei racconti delle atrocità perpetrate dai giapponesi prima e durante la guerra: massacri di cinesi, atrocità contro i filippini, tratta di migliaia di donne coreane come schiave del sesso (in Dubin 1999, pag. 221). Anche il museo nazionale di storia giapponese (Rekihaku) di Sakura⁴⁰, ideato nel 1968, dovette affrontare il problema di come trattare gli avvenimenti più critici della storia giapponese: la colonizzazione di Corea e Cina, l'espansione territoriale dell'Impero con le armi, l'aggressione che fece esplodere la guerra nel Pacifico. Il problema fu tagliato alla radice e il museo stese un velo di oblio sulla storia recente, fermò l'esposizione agli anni Trenta (si evitò così di parlare della disfatta

e dell'occupazione americana del Giappone), e realizzò una “*storia sociale del popolo*”. Il museo evitò di esporre una sequenza di fatti e di personaggi storici (ritratti o statue di personaggi autorevoli come l'Imperatore, i generali ecc.), ma fece perno sull'influenza degli avvenimenti sulla vita dei cittadini comuni. L'esposizione fu organizzata per grandi temi incrociati con la cronologia, seguendo il concetto costruzionista di Mitsusad Inoue, fondatore e primo curatore del museo, secondo cui, mentre ciascun individuo deve crearsi un'immagine personale della storia, la funzione del museo è quella di far nascere nei visitatori la capacità di farlo attraverso l'interpretazione personale degli oggetti e dei documenti esposti. Tale ordinamento mostrò però subito il difetto di essere difficilmente comprensibile per l'eccessiva simbolizzazione e l'indipendenza di ciascun tema. Il lasciare al pubblico la libertà di interpretazione, evitando di imporre un'interpretazione della storia, si scontrò con la scarsa cultura del pubblico generico che necessitava di essere guidato per comprendere come usare i materiali esposti per costruire l'immagine della storia (Yasuda 2007). Il museo dovette quindi rivedere le sue esposizioni e abbandonò l'esposizione fortemente simbolica a favore dell'esposizione della storia realizzata attraverso la spiegazione del significato e delle funzioni dei materiali esposti. Accanto alla storia sociale, furono introdotti nuovi temi che avrebbero dovuto obbligare il museo ad affrontare problemi su cui aveva sorvolato: il tema degli scambi internazionali, che implicava una visione della storia giapponese in una prospettiva internazionale, non avrebbe dovuto prescindere dal trattare il secondo conflitto mondiale, e l'espansione coloniale, ma su questi due temi spinosi il museo ha nuovamente sorvolato.

Molti altri musei giapponesi, soprattutto musei locali, presentano ai loro visitatori una manipolazione della storia recente: il Giappone non viene presentato come aggressore e la guerra è spiegata come inevitabile e giustificabile. Nella sezione museale del mausoleo ai caduti di Tokyo (Yasukuni) la guerra non viene raccontata nei suoi risvolti bellici o politici, ma solo per i riflessi che ha avuto sulla popolazione giapponese ⁴¹. Sui bombardamenti di Nagasaki e di Hiroshima e sull'occupazione di Okinawa il museo sorvola e rimanda ai musei di queste tre località; infine “giustifica” la colonizzazione di Corea, Taiwan, Manciuria degli anni Venti e Trenta come “movimenti reciproci di popolazioni” (dal Giappone alla Corea e alla Cina, dalla Corea al Giappone, dalla Cina alla Corea) nell'ambito dell'espansione dell'Impero.

Il controllo della memoria collettiva

Per una classe sociale, per un'organizzazione politica, per un gruppo etnico o economico impadronirsi della memoria collettiva significa possedere le chiavi della storia, e cioè, in definitiva, avere la possibilità di manipolare il passato per conquistare e per legittimare – attraverso un'interpretazione di parte dell'identità – una posizione dominante nella società. “*La storia* – ha scritto Robert Lumley (1988) – *è usata come una risorsa politica attraverso cui vengono costruite le identità nazionali e sono celebrati e giustificati sistemi di potere e privilegi*”. Se diamo credito a Freud (*L'Uomo Mosè e la religione monoteista*, 1939) la memoria collettiva ha giocato un ruolo non marginale anche nelle società preistoriche e proto-storiche, nella sua forma di generatrice di epopee e di cicli di leggende; ciò prima che la storia si impadronisse del passato.

Il controllo della memoria collettiva come processo di occupazione del potere è un meccanismo intrinseco a tutte le società, oggi come in passato. Gli esempi sono molteplici e di un'evidenza lampante soprattutto nelle società autocratiche. Nei suoi pochi anni di attività la Repubblica di Vichy tentò di riscrivere la storia di Francia attraverso una scelta oculata degli eroi del passato e si sforzò di modificare l'immagine stessa del paese come una società religiosa, rurale e corporativa, funzionale alla mistica del ritorno alla terra cara al regime, attraverso l'enfasi sul folklore, il recupero dei canti popolari, delle feste religiose, dell'arte e della letteratura locali e l'insegnamento delle lingue dialettali. Il secolo precedente Luigi Filippo aveva tentato di riscrivere la storia di Francia, utilizzando le gallerie di Versailles aperte al pubblico; e qualche millennio prima Ramesse II aveva inciso sui piloni del Ramesseum un'interpretazione della battaglia di Kadesh contro gli Ittiti come una schiacciante vittoria, mentre si sa che finì in parità.

Fin dalle società più antiche il meccanismo di occupazione della memoria collettiva ha avuto un'importante componente nella creazione di luoghi di conservazione della memoria. “*I re* – scrive Le Goff (1977) – *si creano delle istituzioni-memoria: archivi, biblioteche, musei. Zimri-Lim (1782-59 a.C. circa) fa del suo palazzo di Mari, dove sono state rinvenute innumerevoli tavolette, un centro archivistico. A Râs Šamra, in Siria, gli scavi dell'edificio degli archivi reali di Ugarit hanno consentito il ritrovamento di tre depositi d'archivi nel palazzo: archivi diplomatici, finanziari e amministrativi. In questo stesso palazzo si trovava, nel II millennio a.C., una biblioteca, e nel VII secolo a.C. era celebre la biblioteca di As-*

surbanipal a Ninive. In epoca ellenistica fioriscono la gran biblioteca di Pergamo, fondata da Attalo, e la celeberrima biblioteca di Alessandria col famoso museo, creazione dei Tolomei". La pratica è ancora più antica se pensiamo all'archivio reale di Ebla risalente al 2300 a.C. e alle 23.000 tavolette della "biblioteca" di Nippur datata fra la fine del III e l'inizio del II millennio. Gli archivi, come i musei, sono la memoria delle nazioni, ma anche strumenti di controllo e di mistificazione. Con il fiorire delle dittature, il secolo appena trascorso si è distinto nell'uso degli archivi come strumenti di repressione, di controllo di massa e delle più bieche inclinazioni del potere. Nella Germania nazista gli archivi diedero un supporto fondamentale alla politica razziale: "*non vi può essere nessuna pratica attuazione della politica razziale senza la mobilitazione delle fonti documentarie, che indicano l'origine e lo sviluppo di una razza o di un popolo [...] Non ci può essere nessuna politica razziale senza archivi e senza archivisti*", sostenne nel 1936 il capo dell'amministrazione degli archivi della Baviera (riportato da Vitali 2007, pag. 94-95).

Il controllo della memoria collettiva attraverso il patrimonio si realizza facendo ricorso ad almeno cinque processi: (1) quello che Jean-Michel Leniaud chiama *étatisation* del patrimonio, che posso tradurre come *nazionalizzazione*, anche se non è detto che sia operata solo dai governi nazionali; si tratta di un processo fondamentale per la gestione del potere in quanto, come afferma ancora Leniaud, "*assoggettando allo stato il patrimonio si legittima di fatto la sua strumentalizzazione*"; (2) il processo di *patrimonializzazione*, inteso come accumulo patrimoniale; (3) la *storicizzazione* del patrimonio, intesa come enfattizzazione degli aspetti materiali del patrimonio; (4) la *decostruzione* del patrimonio; (5) il *controllo della creazione del patrimonio*, nel senso di controllo sulla formazione dei significati simbolici degli oggetti che veicolano la memoria, un processo in cui sono fortemente implicati i musei. Tali processi si materializzano nell'azione di apposite istituzioni pubbliche, quali musei e archivi, il cui controllo è quindi essenziale alla conservazione del potere: "*Il potere politico – ha scritto Jacques Derrida – trae la propria legittimazione anche dal controllo sugli archivi, cioè sulla memoria di un popolo*".

I musei, in particolare, sono soggetti attivi nei cinque processi citati. Ma mentre la decostruzione tocca solo marginalmente queste istituzioni, poiché hanno la potenzialità di assorbirne gli effetti, esse svolgono un ruolo importante nei processi di patrimonializzazione, di storicizzazione e di controllo

del patrimonio, poiché sono delegate alla sua conservazione e alla sua crescita e hanno la capacità di creare nuovi significati. Poiché la patrimonializzazione, la storicizzazione e il controllo del patrimonio sono meccanismi di costruzione di ideologie, i musei hanno la possibilità di essere i cardini delle politiche culturali, per cui diviene logico sostenere che il controllo dei musei è essenziale alla conservazione del potere, e di conseguenza affermare che essi hanno avuto sin dalla loro origine una connotazione politica.

Nazionalizzazione del patrimonio

Peter Howard (2003) sostiene che il patrimonio culturale “opera” a due livelli principali, quello della famiglia e quello della nazione (pur ammettendo che esistono anche un livello locale, un livello regionale e uno internazionale), e nota che mentre “*il patrimonio culturale ufficiale tende a essere nazionale, quello non ufficiale tende a essere familiare*”. In realtà i termini di Howard andrebbero rivisti poiché l’ufficialità o la non ufficialità sono etichette imposte dal potere e il loro uso è spesso ambiguo. I regimi autocratici, per esempio, tendono sia a enfatizzare il patrimonio nazionale a scapito di quello individuale o familiare, sino alla loro cancellazione, sia a nazionalizzare i patrimoni familiari: in ambedue i casi il fine è l’omogeneizzazione culturale, la diminuzione del tasso generale di libertà individuale dei livelli inferiori a quello nazionale e la possibilità di mistificare la storia attraverso la strumentalizzazione del patrimonio, grazie al suo assoggettamento allo Stato.

Alla pratica di nazionalizzazione dei patrimoni privati non sono estranee le democrazie occidentali, sebbene in questo caso il processo prenda forme più liberali, apparentemente estranee a metodi coercitivi illegali. Si tratta di azioni che si risolvono in uno spostamento del livello a cui opera il patrimonio, con una ricaduta notevole sulla struttura della società. Olwig⁴² (in Howard 2003, pag. 5) ha chiamato “*Tocco di Mida*” il processo attraverso cui il governo norvegese garantisce alle fasce più ricche della popolazione la conservazione e l’incremento del patrimonio tradizionale; la legislazione norvegese sui trasferimenti ereditari è infatti così esigente che solo i ricchi possono mantenere le antiche tenute di famiglia, mentre le classi meno agiate sono costrette a vendere le proprietà tradizionali, che vengono quindi a concentrarsi nelle mani delle classi più agiate. Lo Stato francese, pur erede delle “*saisies*” della Rivoluzione e del Primo Impero, ha nei confronti della gestione del patrimonio nazionale la stessa attitudine

che l’Ancient Régime aveva nei confronti delle collezioni reali. Oggi lo Stato francese non agisce come protettore del patrimonio nazionale, ma come collezionista, assimilando abusivamente – come sottolinea Maryonne De Saint-Pulgent (1994, pag. 43-49) – l’arricchimento del patrimonio pubblico alla protezione del patrimonio nazionale. Lo Stato è inoltre un collezionista privilegiato poiché dispone di due strumenti che lo mettono al di sopra delle regole del libero mercato: la *préemption en vent publique* del 1921, che permette di acquistare opere d’arte al prezzo raggiunto durante la vendita, senza dover effettuare un’offerta maggiore di quella degli acquirenti privati, e la legge del 1968 sulle donazioni e dazioni, che permette allo Stato di acquisire senza esborsi opere d’arte di alto valore artistico o storico. Soprattutto quest’ultima ha un’influenza fondamentale nella distruzione dei patrimoni famigliari a vantaggio del patrimonio nazionale. In virtù di questa legge i proprietari di opere possono cederle allo Stato in conto tasse, e, poiché la tassazione sui trasferimenti testamentari è estremamente esosa, il risultato è un trasferimento solo parziale dei patrimoni famigliari da una generazione alla successiva. In Francia il livello della tassazione è così elevato che gli eredi, ove non possano pagare con opere d’arte, sono costretti a vendere parte delle loro proprietà, o delle aziende di famiglia, per far fronte alle tasse di successione. Il risultato è un rimescolamento dei patrimoni e una cancellazione di parte delle identità culturali a livello famigliare e individuale, che indeboliscono la società nei confronti dello Stato; il che è evidente soprattutto nel caso della cessione di aziende famigliari. Anche dopo le requisizioni degli anni della Rivoluzione, questa pratica ha avuto un ruolo importante nella *étatistation* del patrimonio nazionale francese, attraverso cui “*lo Stato si arroga il diritto esclusivo di costituire la memoria unitaria della nazione*”. Ciò induce molti a ritenere che si debba considerare patrimonio culturale solo il patrimonio pubblico inalienabile, minimizzando così il ruolo dei patrimoni privati, individuali o famigliari, in quanto alienabili. In questa trappola è caduto André Gob (2007, pag. 315 in nota) quando scrive che “*molto spesso, le collezioni restituite a privati dopo la Seconda Guerra Mondiale sono state subito vendute dagli eredi ai quali erano state restituite. Atteggiamento perfettamente comprensibile data la carica emotiva che questi oggetti dovevano possedere nei confronti di queste persone, ma che ben dimostra che non si tratta di patrimonio culturale in senso stretto*”.

Mentre sembra che gli stati moderni tendano a un accumulo patrimoniale a scapito delle identità famigliari o di gruppo (il che se da un lato costituisce uno strumento di crescita del potere statale, dall'altro, a lungo andare, ne potrebbe anche determinare la fine) il problema di garantire una continuità identitaria, culturale e patrimoniale a livello famigliare fu invece affrontato dal Diritto Romano attraverso l'istituto del fidecom-messo (*fideicommissum*) che permetteva la trasmissione ereditaria con l'obbligo per il successore di mantenere inalterato il patrimonio affinché venisse a sua volta trasmesso. Il codice di Giustiniano limitò l'uso del *fideicommissum* a quattro generazioni successive, mentre nel Medioevo si sviluppò la tendenza ad andare oltre, sino a stabilire la perpetua inalienabilità dei patrimoni ereditari, come divenne d'uso negli Stati Pontifici, il che rese il *fideicommissum* uno strumento straordinariamente favorevole alla conservazione dei patrimoni aristocratici. Il *fideicommissum* fu abolito in Francia nel 1792, in Italia fu vietato in epoca napoleonica, per riapparire nello Stato della Chiesa dopo la Restaurazione, sino a essere definitivamente vietato nel 1871 dalla legislazione italiana. Esso persistette in molti paesi fino a buona parte del XIX secolo. In Germania e Austria fu abolito dal nazionalsocialismo. Per far fronte alla dispersione della memoria patrimoniale delle famiglie, fino al XVIII secolo in Francia fu in vigore una disposizione che stabiliva che i ritratti di famiglia fossero solo menzionati e non stimati all'atto della stesura dei lasciti testamentari, così da permettere che le immagini degli antenati rimanessero presso i loro discendenti: *“I ritratti di famiglia non fanno parte dei beni e appartengono al primogenito dei figli. Ciascuna delle parti deve prendere i ritratti della sua famiglia [...] A causa di ciò i ritratti di famiglia non devono essere inventariati”*⁴³. La legge italiana del secondo governo Berlusconi che ha detassato quasi completamente la trasmissione ereditaria fra discendenti diretti va nella direzione della conservazione dell'unità culturale e identitaria delle famiglie (come delle aziende famigliari), considerate unità fondamentali dell'organizzazione sociale della nazione. Analogamente in Gran Bretagna la trasmissione delle residenze delle famiglie aristocratiche è garantita da disposizioni che esulano dal diritto comune e permettono la conservazione transgenerazionale delle proprietà e delle dimore di campagna e dei loro arredi. Tuttavia, proprio in Gran Bretagna, le vendite all'estero indotte dalla necessità di far fronte alla tassazione hanno provocato una perdita del patrimonio britannico, che un esperto di antichità ha con-

siderato “*comparabile al danno che Cromwell e le sue teste rotonde causarono nel disperdere la collezione privata di Carlo I*” (Leggatt 1978, in Gathercole e Lowenthal 1994, pag. 309).

Patrimonializzazione

La patrimonializzazione è la trasformazione degli oggetti in elementi del patrimonio culturale attraverso l’attribuzione di significati simbolici, rappresentativi. Le società moderne hanno la tendenza a trasformare ogni cosa in patrimonio e ad aumentare perciò il complesso delle cose da conservare, proteggere e simbolizzare. L’eccesso di patrimonializzazione è stato segnalato da molti. Fra questi Philippe Dagognet (1984) che si è chiesto “*fino a dove andrà questa volontà di mettere tutto al sicuro e di salvaguardarlo o di fissarlo? Che cosa bisogna “classer”^[44] e proteggere? Come lot-tare contro l’umidità e l’atmosfera, la pioggia e l’erosione? Si arriverà presto alla moltiplicazione delle “riserve” – spiagge intere totalmente prese in carico dal potere pubblico: intere regioni, nella loro vastità, saranno direttamente museificate*”. Più recentemente Jean-Louis Deotte (1994, pag. 135) ha notato che nelle società si sviluppano sia filosofie politiche, sia economie legate al patrimonio, che si nutrono di una “*crescita illimitata del patrimonio culturale*”, e che producono una continua metamorfosi della mercanzia in patrimonio (e inversamente, del patrimonio in mercanzia) con effetti importanti sia in termini economici, sia in termini di consenso politico. E ancora, nel 1996 Jean-Pierre Sylvestre ha scritto che “*dai monumenti storici alle specie e ai generi, passando per le arti e le tradizioni popolari, i grandi siti e gli ambienti naturali, tutto diviene o è suscettibile di divenire oggetto di tutela e di conservazione*”⁴⁵. A sua volta Bernard Deloche (2010) ha collegato l’eccesso di patrimonializzazione con l’eccesso di memoria, e ha sostenuto che l’ipermnnesia (dei cui effetti si è parlato poco sopra), attraverso la moltiplicazione degli oggetti portatori di segni, impoverirebbe il loro contenuto informativo lasciando la società priva di molte informazioni essenziali: “*per sopravvivere – ha scritto – una società, come anche un individuo, deve saper dimenticare, al fine di concentrare le sue informazioni in maniera efficace*”. In ciò è implicita l’idea che la crescita esponenziale del patrimonio privi la società della possibilità di crearsi una solida base patrimoniale identitaria, facilitando quindi manipolazioni e mistificazioni. Più infatti cresce la massa del patrimonio, più diminuisce il valore del singolo elemento, creando un appiattimento dei valori che favorisce le manipola-

zioni. L'iper-patrimonializzazione può essere quindi un infido strumento di controllo della società, cui i musei contribuiscono consciamente o inconsciamente, sia tendendo alla crescita illimitata delle proprie collezioni, sia attraverso la proliferazione a un tasso esponenziale di nuove istituzioni museali. Quest'ultimo fenomeno si sta producendo sia a livello di grandi musei che nascono in tutto il mondo da Abu Dhabi a Hong Kong, come pedine della scacchiera della politiche nazionali e internazionali, sia a livello delle micro-strutture museali (ecomusei, *musées de société* ecc.) che nascono spontaneamente in piccole comunità locali, ma che, soprattutto per mancanza di risorse finanziarie, finiscono prima o poi sotto il controllo dello Stato o dei suoi organi periferici. Come è avvenuto per gli ecomusei, "regionalizzati" di alcune amministrazioni regionali italiane.

Storicizzazione del patrimonio

Si è già detto che il patrimonio culturale è un complesso formato da una porzione materiale e da una porzione immateriale che lo rende, quest'ultima, instabile e in grado di modificarsi nel tempo e nello spazio. È evidente che questa plasticità rende difficile il controllo dei significati e delle memorie che il patrimonio culturale trasmette alla società; un controllo, come detto più volte, essenziale per la conquista e il mantenimento del potere politico nell'ambito di una data comunità. Un sistema di controllo efficiente del potere evocativo del patrimonio culturale consiste nel porre un freno alla sua plasticità, alla sua capacità evolutiva; il che può essere attuato fossilizzando la sua frazione immateriale. Tale sistema consiste nella storicizzazione del patrimonio culturale, che blocca l'evoluzione dei suoi significati trasmissibili e tiene sotto controllo e coordina la crescita della sua frazione materiale. Il patrimonio è relegato nel passato, viene identificato con la storia e con il complesso delle sue testimonianze, si fa coincidere l'identità di un gruppo sociale – famiglia, città, nazione – con queste testimonianze, in una parola lo si storicizza. Tale processo di storicizzazione del patrimonio, evidente per esempio nell'uso del termine *heritage*, implica l'enfatizzazione dei suoi aspetti materiali, la feticizzazione di luoghi, monumenti, oggetti, documenti, cimeli, dimore, e, come scrive John Dewey (1934)⁴⁶, implica la relegazione dell'immaterialità al ruolo secondario di ricordi e di narrazioni più o meno mitiche e simboliche collegate alla materialità degli oggetti. Nei casi estremi gli oggetti sono ridotti a feticci o reliquie, e se ne perdono i legami con i contesti che ne hanno determinato i significati simbolici originari.

Bernard Deloche ha parlato di un processo di separazione del contenuto immateriale degli oggetti dal loro supporto fisico, a profitto di una supervalorizzazione di quest'ultimo, che trasformerebbe gli elementi del patrimonio in oggetti di contemplazione privi delle interrelazioni di cui erano inizialmente portatori. Scrive Deloche che *“si assiste a una strana conversione del supporto in oggetto di contemplazione, a un punto tale che siamo a volte privati del capitale di informazioni di cui [gli oggetti (N.d.A.)] erano inizialmente i portatori, come un libro che ci vietiamo di aprire per paura di romperne il dorso, o il battello vincitore che è stato sequestrato, fossilizzato, e di cui probabilmente non si potrà mai più osservare il comportamento in mare”*⁴⁷. Anche Hugues de Varine (1969), in una critica al museo tradizionale, ha messo in guardia dall'indebolimento del significato del patrimonio prodotto dalla storicizzazione/feticizzazione dei suoi elementi, poiché questo può condurre a *“un certo numero di gravi e, a volte, pericolose deviazioni intellettuali: una certa ossessione per il passato la cui conoscenza idealizzata serve da sostituto a una civilizzazione che non ha più la forza di creare”*.

In sostanza, poiché contrasta la capacità evolutiva del patrimonio, la storicizzazione ne favorisce il controllo: essa trasforma gli elementi patrimoniali in feticci o reliquie dal significato codificato, si oppone alla trasformazione incontrollata dei significati/simboli delle forme patrimoniali, stabilizza la loro rappresentatività entro la società. Se si considera la loro storia, risulta evidente che i musei hanno sempre favorito il processo di storicizzazione delle forme del patrimonio culturale, mettendosi così dalla parte del gioco del potere.

Decostruzione del patrimonio

Un altro sistema di controllo del patrimonio culturale a disposizione del potere è quello che Marc Fumaroli chiama *“déconstruction du Patrimoine”*, che consiste nel proiettare il patrimonio *“fuori dalla sfera della memoria e della riflessione culturale per assorbito in una sfera indistinta, impersonale e sterile dove si accalcano le immagini e i simulacri di una cultura di massa, la cui lingua è alla fine il basic English”* (Fumaroli, in Leniaud 1992, pag. IV). La via più praticata verso la decostruzione del patrimonio consiste nell'accostare a monumenti o a luoghi della memoria oggetti o opere – normalmente installazioni d'arte contemporanea – che potrebbero esse collocate ovunque e che non hanno alcuna relazione con

il monumento o con il sito. “*In fondo – dice Fumaroli – è un’applicazione su grande scala del metodo di Duchamp, che consiste nel firmare un qualsiasi oggetto per farne un’opera d’avanguardia destinata al museo. A questo riguardo le colonne di Buren nel cortile d’onore del Palais-Royal sono tipiche: esse strappano il Palais Royal da Parigi e dalla sua storia, lo ‘firmano’ sommariamente per farlo entrare meglio, con il Ministero che ospita, in un MOMA falsamente universale*”. Le colonne di Buren sono solo un esempio di una moda che dilaga fra le amministrazioni locali e le direzioni delle istituzioni culturali e che ammorba con installazioni di plastica, ferro e vetro – materiali preferiti della contemporaneità – siti archeologici, dimore storiche, musei, ma anche strade e centri storici. Ogni sito, ogni museo, ogni dimora sono destinati a cadere, prima o poi, preda degli officianti della decostruzione, manager della cultura che hanno soppiantato nel ruolo e nelle funzioni i tradizionali custodi e studiosi del patrimonio, e che non possiedono freni o scrupoli intellettuali e culturali che impediscano loro di contaminare, per fortuna solo transitoriamente, l’architettura evocativa della Reggia di Caserta, lo spirito misterioso dell’antro della Sibilla Cumana, l’austerità dei templi di Paestum o l’aura del parterre del Jardin des Plantes a Parigi (Figura 7), per ricordare solo qualche “installazione”.



Figura 7 ■ L’installazione di Haegue Yang *Seat of Gradeur at Villeperdue*, 2015, al Jardin des Plantes di fronte alla Grande Galerie del Muséum National d’Histoire Naturelle, Parigi.

Controllo della creazione del patrimonio

Questo quinto processo è in senso assoluto il più importante, anche perché racchiude parte delle azioni che sono intrinseche ai precedenti processi, ed è quello su cui si focalizza la maggiore attenzione del potere.

Si è detto altrove che gli oggetti che costituiscono la realtà fisica del patrimonio culturale vengono caricati di significati simbolici, e divengono “segni”, secondo una parola cara ai semiologi. Sul processo di assunzione di significati da parte degli oggetti vi sono idee contrastanti fra quelli che ritengono i significati simbolici intrinseci all’oggetto e coloro che ritengono invece che tale significato venga attribuito all’oggetto da chi lo osserva. Su questo argomento si racconta di una “disputa” fra Goethe e Schiller, nella quale, mentre il primo esprimeva al secondo la sua convinzione che gli oggetti divenuti significativamente simbolici non fossero caricati di significati dall’osservatore, ma fossero invece significativi per se stessi, Schiller si diceva del tutto contrario, “*voi vi esprimete* – scrisse a Goethe (7 settembre 1797) – *come se tutto ciò dipendesse dall’oggetto; cosa che non posso ammettere. Non c’è dubbio che l’oggetto deve significare qualcosa e avere un che di poetico, ma, in definitiva, dipende dall’animo se un oggetto significa per lui qualcosa*”. Goethe aveva l’animo disposto all’emozione dell’arte, come si comprende leggendo, nell’autobiografia, della sua visita, ancora diciannovenne, alla galleria di Dresda, nel 1768: “*arrivò l’ora di apertura attesa con impazienza e la mia ammirazione superò ogni mia aspettativa. Quella sala che gira su se stessa, magnifica e così ben tenuta, le cornici dorate da poco, il parquet ben lucidato, il profondo silenzio che vi regnava, creavano una sensazione solenne e unica, simile all’emozione che si provava entrando nella Casa di Dio, e che diventava più profonda quando si guardavano gli ornamenti esposti che, come nei molti dei templi che li ospitavano, erano oggetti di adorazione in quel luogo consacrato alle sante finalità dell’arte*”.

La contrapposizione delle due posizioni è viva ancora oggi fra i semiologi, alcuni dei quali asseriscono che la creazione dei simboli sia un *affaire* privato fra oggetto e individuo che si realizza nel corso di un’interazione diretta, senza intermediari, il che escluderebbe qualsiasi forma di controllo sul processo della loro formazione. Al contrario molti ritengono che mentre per i singoli individui il significato di un oggetto è legato alla memoria individuale, nel senso che nasce da un’esperienza diretta, per una comunità (di qualsiasi dimensione sia, dalla famiglia alla

nazione) gli oggetti assumono un significato simbolico condiviso attraverso l'azione dei mediatori (nel senso di Halbwachs e Assmann) che sovrintendono alla memoria collettiva. In questo caso i simboli a significazione collettiva, e quindi di valenza sociale, si formano attraverso la collettivizzazione delle interazioni fra più soggetti diversi, attraverso la loro partecipazione alla costruzione di una storia condivisibile, di cui divengono parte integrante. Arnold (in Pearce 1995, pag. 114) distingue tre diverse metodologie attraverso cui un oggetto assume un significato simbolico: (1) un approccio narrativo in cui l'oggetto testimonia una storia vera, (2) una strategia utilitaristica che riguarda un potenziale saldo economico di un oggetto, (3) un sistema di classificazione che cerca di stabilire per ciascun oggetto il suo posto in un ordine sistematico. In nessuno dei tre casi tuttavia l'oggetto in quanto oggetto è in grado di parlare da solo; nel primo caso la storia parla per lui, nel secondo a parlare è il valore che qualcuno gli attribuisce, nel terzo ciò che gli fornisce un significato è l'organizzazione sistematica della classificazione; come nel 1894 William Wilson del Commercial Museum di Philadelphia spiegò al magnate Edward Ayer, uno dei primi finanziatori del Field Museum di Chicago: *“il materiale del museo dovrebbe parlare da solo quando lo si guarda. Dovrebbe essere un libro aperto che racconta una storia meglio di quanto possa fare ogni descrizione. Per far ciò dovrà essere opportunamente ordinato e classificato”* (Conn 2010).

La trasformazione in simbolo della giubba, oggi esposta al National Army Museum di Londra, che il tenente Henry Anderson portava alla battaglia di Waterloo, raccontato da Susan Pearce (1990), è un processo di creazione di un simbolo che diviene rappresentativo di una storia. Tale processo è comune per gli oggetti museali. In un lavoro successivo (1993), la Pearce ha illustrato lo stesso processo per la spada portata da Alistar MacDonald di Keppoch alla battaglia di Culloden nel 1746, e ora conservata nei National Museums of Scotland. In ambedue questi casi la trasformazione degli oggetti in simboli e la loro collocazione in una costruzione spazio-temporale costituiscono il procedimento di formazione e di materializzazione della storia (in questo caso di un tratto della narrazione nazionale). Questo procedimento rende possibili eliminazioni, aggiunte o trasformazioni narrative che permettono, da un lato, la costruzione di storie funzionali al potere, e, dall'altro, l'accettazione di queste storie da parte della società. In ambedue i casi citati da Pearce

la trasformazione dell'oggetto in simbolo è affidata alla capacità di elaborazione storica e di trasmissione culturale dei due musei in cui gli oggetti sono esposti.

L'assunzione di un significato simbolico da parte di un oggetto è limitata, poiché la capacità di rappresentazione simbolica rimane comunque legata alla sua natura fisica di oggetto (potrei dire della sua essenza fisica se non fosse un controsenso), ciò significa che né il museo, né chi possiede l'oggetto ha la possibilità di portare la sua rappresentatività oltre un certo limite. Un cappello di Napoleone può rimandare simbolicamente a mille battaglie che possono essere interpretate in modo diametralmente opposto, ma resta comunque sempre un cappello di Napoleone, legato a un personaggio e a un'epoca. Così è anche per la spada di Alistar MacDonald e per la giubba del tenente Henry Anderson, i cui rimandi storici sono limitati.

Ogni oggetto, in misura maggiore o minore, ha una sua dignità, che l'eventuale collezionista, e ancor più un museo, deve conservare, esattamente come quest'ultimo deve garantirne l'integrità fisica. Il trattamento indegno o immorale di un oggetto può essere causa della perdita della sua capacità di rappresentazione simbolica e del suo rifiuto da parte della società. Un esempio del disprezzo cui può essere assoggettato un oggetto è fornito dall'incredibile esposizione della scarpa perduta da Maria Antonietta sul patibolo al centro di un'installazione d'arte contemporanea al Musée de Beaux Arts di Caen (2010), chiaramente illustrata dai filmati prodotti dal museo.

Tuttavia, ogni oggetto ha la possibilità di rimandare simbolicamente a un'enorme numero di situazioni, personaggi o luoghi, il che permette un uso estremamente vario della sua capacità rappresentativa. Lo scheletro di un dinosauro può rimandare a un'infinità di cose che vanno al di là della sua natura di scheletro fossile: può rimandare al luogo di rinvenimento, a chi lo ha scoperto e alle condizioni e vicende della scoperta, al paleontologo che lo ha studiato, al museo che lo conserva, al concetto di tempo, alle interpretazioni scientifiche dello spazio e del tempo che evoca, a una geografia antidiluviana. Nello stesso modo un vaso attico può rimandare a un'epoca, a un luogo, a un artista, a un mito raffigurato, a un archeologo, a una collezione, a un collezionista, a un museo. E quando il dinosauro o il vaso attico passano di mano, allora i loro significati possono in parte mutare e comunque arricchirsi: essi rimanderanno a una successione di avvenimenti (acquisti, trasporti, nuovi

studi e interpretazioni) e a più personaggi. A questo arricchirsi di significati nel corso delle vicende dell'esistenza di un oggetto viene dato il nome di “*biografia culturale*” dell'oggetto.

La biografia culturale degli oggetti

Durante la sua vita un oggetto può mutare e accumulare significati in relazione alla vicende e alle persone con cui è entrato in rapporto, assumendo così quella che viene chiamata la sua “*biografia culturale*”. In campo museale questo accumulo dei significati è stato più volte evocato. Silverstone (1994, pag. 163) ha sottolineato che gli oggetti hanno biografie che si modellano, sia nel passare dalle botteghe ove hanno preso forma alle dimore dei committenti e al museo, sia nel passaggio attraverso diversi ambienti sociali, economici, politici e culturali. L'artista Hans Haacke ricostruì la biografia culturale della *Botte d'asperges* di Manet (ora al Museo Wallraf-Richartz di Colonia) per l'esposizione “Projekt 74”, attraverso una serie di pannelli ciascuno dei quali riportava la posizione sociale ed economica dei successivi possessori del quadro (fra i quali molti ebrei) e di quanto lo avevano pagato. Come scrive Dario Gamboni (pag. 168) “*questo pedigree dei proprietari non solo metteva in luce l'apprezzamento del quadro, ma evocava in diversi punti lo spettro del nazismo, in particolare quando diceva che il finanziere J. Abs, presidente del board dei Trustees del museo Wallraf-Richartz, che nel 1968 aveva comprato il dipinto, era stato un dirigente della Reichsbank durante il periodo nazista e nel dopoguerra aveva mantenuto una posizione di rilievo. Il progetto fu respinto dal direttore del museo [...]*”.

Kopytoff (1986), Appadurai (1986) e Gosden e Marshall (1999) hanno introdotto e discusso il concetto di biografia culturale degli oggetti, intesa come la storia culturale e simbolica percorsa da un oggetto sottratto all'area della mercificazione e divenuto capitale simbolico inalienabile. Gosden e Marshall, in particolare, hanno pubblicato una sintesi delle diverse interpretazioni di questo concetto, la cui idea base recita che anche gli oggetti, come gli individui, accumulano nel tempo i movimenti e i cambiamenti, si trasformano in continuazione, e queste trasformazioni sono collegate fra loro. Contrariamente all'approccio agli oggetti insito nel concetto di “*use-life*” (vita d'uso) di Tringham, che si riferisce al cambiamento

della forma fisica che gli oggetti subiscono durante la loro vita a causa degli usi che di volta in volta ne vengono fatti, la biografia culturale considera in quale modo gli oggetti assumono nuovi significati attraverso le interazioni fra gli oggetti stessi e le persone. Essa si rifà a un'idea di Kopytoff (in Appadurai 1986) che ritiene che il significato di un oggetto non può essere compreso appieno se si considera un solo istante temporale della sua esistenza, mentre per una comprensione approfondita si devono considerare tutti i processi di produzione, di scambio, di uso o di consumo che l'oggetto ha subito durante tutta la sua esistenza.

Attraverso l'interazione con le persone con cui è stato in contatto, l'oggetto si carica continuamente di storie, cosicché il suo significato in un dato momento della sua esistenza deriva dalle persone e dagli eventi con cui è stato in relazione nei tempi precedenti a quel dato momento. Tuttavia fra oggetti e persone lo scambio è reciproco; i significati degli oggetti e degli individui si creano reciprocamente. Un oggetto può acquistare valore per essere stato posseduto da un uomo potente, mentre un individuo può acquistare potere attraverso il possesso di oggetti celebri, realizzando così *“un mutuo processo di creazione di valore fra individui e cose”* (Gosden e Marshall, pag. 170). È il caso degli *hei-tiki*, pendenti antropomorfi maori, che attribuiscono a chi li porta il prestigio e l'autorità non solo di chi li ha realizzati, ma anche di tutti coloro che li hanno portati in precedenza.

Merril e Ahlborn (1997, pag. 196-197) hanno fornito un esempio della formazione di una biografia culturale in alcuni oggetti degli indiani Zuni del Nuovo Messico: le statue dell'Arcangelo Gabriele e di San Michele prelevate dalla chiesa della missione del Pueblo Zuni, e due immagini Ahayu:da, o Dei della guerra, prelevate da reliquiari esterni al pueblo. Tutti questi oggetti, raccolti fra il 1879 e il 1884 durante una campagna etnografica della Smithsonian, e restituiti alle comunità Zuni alla fine degli anni Ottanta, hanno assunto nel corso della loro storia molteplici significati.

La storia delle statue dell'Arcangelo Gabriele e di San Michele, scrivono i due autori, *“iniziò come una rappresentazione materiale degli esseri spirituali centrali all'ideologia cattolica, come la realizzazione della conversione degli Zuni al Cristianesimo [...] Poiché gli Zuni adattarono il cattolicesimo missionario alle loro tradizioni religiose e culturali indigene, ovviamente ricontestualizzarono le statue entro il quadro delle loro*

pratiche religiose orientate agli antenati. La rimozione di queste statue dalla chiesa della missione e la loro incorporazione nelle collezioni della Smithsonian le trasformarono in manufatti antropologici e storici, ed anche in oggetti d'arte che furono usati per documentare e educare il pubblico, sia sulle interazioni fra gli Zuni e i missionari europei, sia, di conseguenza, sulla cultura Ispanica e dell'America Sudoccidentale. Dalla seconda metà del ventesimo secolo la statua di San Gabriele fu ridotta a un palo carbonizzato, ma essa (o la sua memoria) divenne, assieme all'immagine di San Michele, un oggetto del patrimonio culturale, sia per la Chiesa Cattolica, sia per il Pueblo Zuni, come anche un elemento per la formulazione di una nuova relazione di cooperazione fra il Pueblo Zuni e la Smithsonian Institution”.

Le immagini Ahayu:da sono sculture in legno dipinte che per gli Zuni non sono semplici rappresentazioni fisiche, ma l'incarnazione vivente di due esseri spirituali, due gemelli creati in un lontano passato dal Padre Sole per accompagnare gli Zuni nel viaggio verso la loro dimora definitiva, e per assicurare loro prosperità e sicurezza dai nemici. Come per le statue dei santi, anche per gli Ahayu:da il prelievo dalla collocazione originaria, il trasporto al museo e la restituzione hanno creato significati successivi: dall'incarnazione di esseri spirituali, a manufatti antropologici, a strumenti educativi, a oggetti d'arte. Tuttavia in questo caso, rispetto a quello delle due statue dei santi, è evidente che i molteplici significati non si sono sostituiti gli uni agli altri, ma che ogni nuovo significato si è aggiunto ai precedenti. Per gli Zuni, la cui religione è persistita immutata dal XIX secolo a oggi, le immagini non hanno mai perso il loro significato originale e lo hanno quindi conservato sino alla loro restituzione, mentre per il museo e per gli studiosi essi continuano a conservare il valore scientifico, storico ed estetico che avevano nelle collezioni e nelle sale espositive, “*hanno raggiunto un'esistenza che, in termini platonici, trascende la loro materializzazione e si estende al di là dei contesti culturali in cui sono stati originariamente creati*”. Tutti questi significati, fanno osservare i due autori, hanno avuto relazioni con il potere, nel senso che gli oggetti sono stati i simboli di un potere che di volta in volta attribuiva loro un nuovo significato: essi sono stati simboli del potere spirituale per gli Zuni, del potere imperialista missionario per gli spagnoli e gli americani, del potere della scienza per il colonialismo interno americano, e del potere legato al riscatto delle comunità indigene nella controversia legata alla restituzione.

I meccanismi di assunzione di nuovi significati attraverso l'interazione fra persone e oggetti fanno parte della nostra quotidianità. Ne è un esempio l'interazione fra una abitazione (che funge qui da oggetto) e la persona che vi abita, che produce una stratificazione di memorie condivise fra oggetto e soggetto e una continua ridefinizione dei significati e dei rapporti. Weiner (1992) ha chiamato “*manufatti densi*” gli oggetti che hanno avuto un'importante storia biografica che ha prodotto una stratificazione di memorie e di esperienze depositatisi in strati successivi, ciascuna delle quali ha aggiunto nuovi significati.

Hamilakis (2007, pag. 275) ha messo in evidenza la stratificazione di significati nei marmi del Partenone e i suoi riflessi sugli scontri relativi alla loro restituzione: “*Ciascuno di questi strati – ha scritto – non si è semplicemente depositato e sedimentato in una sequenza pura e ordinata: la maggior parte di questi intimi incontri con il marmo porta con se le memorie di incontri precedenti, cita eventi precedenti e impegni riallacciati a precedenti strati di memoria, rimescolando così l'intera stratigrafia mnemonica e portando in superficie le tensioni e le inquietudini del passato. Questa è la ragione del perché il potere e il peso emotivo di questi scontri è aumentato invece di diminuire nel tempo*”.

La stessa cosa può dirsi delle successive simbolizzazioni dell'Ara Pacis augustea di Roma. Come ricorda Isabella Pezzini, che ha scritto la storia del monumento (2011, pag. 48-64), “*l'altare è un oggetto perduto e ritrovato, che nasce come simbolo e che nel corso del tempo conosce una serie di vicende che ne fanno un caso archeologico e ideologico, non solo affascinante ma esemplare. Dopo la trionfale dedica ad Augusto nel corso dei secoli l'Ara subisce l'interramento e la perdita, poi nel Cinquecento conosce il recupero parziale, la decostruzione e l'estetizzazione dei suoi componenti. Finalmente, a opera del fascismo, siamo al recupero filologico, la risimbolizzazione e l'assunzione a pietra di volta di una invenzione della tradizione*”. Eretta dal Senato Romano fra il 13 e il 9 a.C., dopo il ritorno di Augusto dalle campagne in Gallia e in Spagna come simbolo della pace augustea, evocata dallo stesso Augusto⁴⁸, l'Ara Pacis scomparve, probabilmente inghiottita da una piena del Tevere, e iniziò a venire alla luce a frammenti solo a partire dal Cinquecento. Nel 1938 il monumento fu ricomposto ed esposto in occasione del Bimillenario Augusteo sul Lungotevere in posizione monumentale, in una teca di vetro che lo rendeva visibile da

ogni lato, simbolo della romanità evocata dal fascismo. Liberata da un “guscio” che l’aveva protetta dai rischi della guerra, l’Ara Pacis apparve dopo la guerra col vecchio allestimento, fino al 2006, quando la giunta capitolina ne volle fare il simbolo di un nuovo progresso per la città, inglobandola in un museo realizzato dall’architetto Richard Meier, che suscitò non poche polemiche.

Sono state avanzate varie ipotesi per spiegare i meccanismi attraverso cui i significati si stratificano negli oggetti, modificandoli di volta in volta. Alcune di queste ipotesi prendono in considerazione la differenza fra merci e doni. Esse ritengono che le merci siano incapaci di produrre relazioni sociali, cosa che sarebbe invece una prerogativa dei doni che conserverebbero i legami con il donatore. Marilyn Strathern (1990) si dice convinta che gli oggetti donati mantengono i legami, non solo con il primo donatore ma anche con tutti i responsabili delle successive transazioni effettuate nel passato; essi conserverebbero perciò un’ampia serie di legami sociali, produrrebbero relazioni sociali e creerebbero reciproche relazioni individuo-oggetti. La distinzione fra oggetto di mercato e dono può avere importanti riflessi sul comportamento delle persone verso gli oggetti, in particolare sulla loro alienabilità (per le merci) o inalienabilità (per i doni), ma può anche spiegare alcuni comportamenti dei musei nei confronti del proprio patrimonio, per esempio la facile alienazione da parte dei musei nordamericani di opere acquistate sul mercato che invece è relativamente più difficile per le opere ricevute in dono (poiché esse mantengono “segni” del donatore). Anche Krzysztof Pomian, trattando della biografia culturale degli oggetti (pur non definendola con questo nome), ha enfatizzato l’importanza dello scambio e del dono come garanzia indispensabile a costruire la biografia di un oggetto⁴⁹.

Per contro, secondo Appadurai (1986) la distinzione fra doni e merci non ha alcun significato nella creazione della biografia generale degli oggetti, poiché tutto il processo di stratificazione dei significati risiede nel contesto che “avvolge” l’oggetto, nelle circostanze sociali e politiche presenti al momento dei cambi di contesto. Ciò che crea la biografia culturale degli oggetti è il contesto sociale e culturale nel quale gli oggetti sono stati prodotti e le circostanze nelle quali sono stati di volta in volta inseriti. I diversi significati degli oggetti sono quindi il prodotto dei cambiamenti di contesto e degli spostamenti delle prospettive sociali. Il che sembra evidente negli oggetti che hanno subito cambi di proprietà a se-

guito di saccheggi, prelievi forzati, acquisizioni illecite e trafugamenti, nei quali esiste una doppia prospettiva, quella di colui che se ne appropria e quella di colui che ne viene privato.

Gosden e Marshall (pag. 174) hanno incluso le rappresentazioni cerimoniali fra i contesti che generano la stratificazione dei significati. Questo potrebbe spiegare le contestazioni – richieste di restituzione, contrastanti asserzioni di proprietà – che si riferiscono a oggetti in cui la stratificazione dei significati è stata generata da processi di ritualizzazione – nazionali, culturali o sociali – che hanno inserito negli oggetti valori simbolici e identitari.

La biografia culturale degli oggetti è il risultato di un processo continuo e inarrestabile, di cui anche i musei sono a volte gli agenti. Infatti, come scrive Saumarez-Smith (1989, pag. 12), la trasformazione dell'oggetto continua anche quando è inserito in una collezione museale, poiché il museo *“cambia frequentemente e risistema lo status degli oggetti nelle sue collezioni, attraverso il modo con cui sono presentati e esposti, ed è importante essere coscienti che il museo non è un territorio neutrale*. Il che ci porta a considerare il museo come creatore dei simboli.

Il museo creatore

Anche se non tutti concordano sulla potenzialità creativa del museo, in ciascuna delle tre metodologie attraverso cui un oggetto viene fatto parlare ipotizzate da Arnold il museo gioca il ruolo di creatore di simboli. Alcuni semiologi ritengono che la frazione di immaterialità degli oggetti del museo (che caratterizza il suo *contenuto*⁵⁰ complessivo), sia indipendente dal museo stesso. Essi sostengono cioè che il museo non abbia alcun ruolo nell'attribuzione di significati simbolici agli oggetti, e cioè nella formazione dei segni, e ritengono che tale processo si risolve in un'interazione fra oggetto e individuo, mediata da regole intrinseche alla comunità cui l'individuo appartiene (Taborsky 1990, Pearce 1990). Essi sostengono, con Walter Benjamin, che ogni oggetto ha una sua “aura”, una sorta di forza interna che si espande al suo intorno, che per percepirla dobbiamo conferire all'oggetto che guardiamo la capacità di guardare a noi di rimando⁵¹. È questo il cosiddetto modello cognitivo discorsivo⁵² che pre-

suppone che l'oggetto "parli da solo" svelando la propria natura a un osservatore che la riceverà mediata solo dal proprio contesto culturale. Questa sembra essere anche la posizione di Pomian (1987) che attribuisce al museo la natura di luogo d'incontro fra l'individuo e l'oggetto "*semioforo*", ove si stabilisce il contatto del visibile con l'invisibile, del presente con il passato, dell'individuo con la sua storia, attraverso l'interazione oggetto/visitatore.

Steven Conn (1998) ha ricordato che i museologi nordamericani della seconda metà dell'Ottocento erano convinti della capacità degli oggetti di parlare direttamente anche agli osservatori impreparati attraverso la loro natura, forma e fisicità, e fossero quindi in grado di raccontare storie meglio di quanto non potesse fare qualsiasi tipo di descrizione. Di questo erano convinti Franck Hamilton Cushing dello Smithsonian Bureau of Ethnology e Steward Culin studioso del folklore e direttore delle esposizioni del nuovo museo dell'Università della Pennsylvania. Negli stessi anni il direttore del Commercial Museum di Filadelfia asseriva che "*tutto il materiale dei musei dovrebbe parlare da solo attraverso la visione, dovrebbe essere come un libro aperto che racconta una storia meglio di quanto non possa fare ogni descrizione*" (Conn 1998, pag. 4). Anche Henry Ford basò sugli oggetti la rappresentazione del passato americano nel suo museo a Williamsburg, aperto ufficialmente nel 1932. Egli era convinto che gli oggetti avessero un potere ben maggiore delle parole nell'evocare il passato e che parlassero da soli poiché in ciascuno di essi si poteva leggere il pensiero e lo scopo dell'uomo che lo aveva fatto. "*Ogni pezzo di un macchinario – sosteneva – o ogni cosa costruita sono come un libro che è possibile leggere*". Ford era convinto che la storia americana si identificasse con il progresso tecnologico, fosse costruita dal popolo e non dai politici o dai grandi avvenimenti, e che perciò potesse essere raccontata attraverso oggetti comuni. Questa interpretazione della storia di Ford, obiettò tuttavia il *New York Times Magazine* (5 aprile 1931), "*[...] è una visione in cui il compromesso del Missouri, la guerra messicana, la battaglia di Fort Sumter, quelle migliaia di eventi che costruiscono l'intero tessuto e la trama della nostra storia, come l'apprendono i bambini, sono considerati, se lo sono, solo come interruzioni accidentali nel cammino principale della vita nazionale – il progresso delle condizioni generali di vita, dell'inventiva e dell'efficienza, del comfort e del gusto. È una visione,*

inoltre, in cui una scodella di peltro della più modesta cucina nelle colonie avrebbe lo stesso interesse di una proveniente dalla cucina di George Washington”.

Contrariamente a quanti ritengono che gli oggetti abbiano la capacità di dialogare con chi li osserva senza mediazioni, io sono convinto che la capacità narrativa degli oggetti sorga dal loro studio, dalla loro classificazione e, nel caso dei musei, dalla loro disposizione nelle sale espositive. Questa convinzione fu espressa da George Brown Goode già negli anni Ottanta del secolo scorso in una serie di conferenze (all’American Historical Association e al Brooklyn Institute). In esse, l’allora assistente segretario della Smithsonian, sostenne che solo attraverso la classificazione e la disposizione ordinata degli oggetti si sarebbe trasformato il museo *“da un cimitero di bric-à-brac in una nursery per idee vive”*⁵³. Per Goode tuttavia la disposizione degli oggetti non era sufficiente a stimolare la loro capacità narrativa (o viceversa la capacità di comprensione da parte dei visitatori), gli oggetti esposti dovevano quindi essere accompagnati da un apparato didascalico che *“insegnasse”* al visitatore ciò che lo studio degli oggetti aveva rivelato.

Oggi sono molti i museologi che ritengono che il museo sia un mezzo di comunicazione che promuove il modello cognitivo basato sull’osservazione agendo da mediatore fra oggetto e osservatore, svelando cioè il significato dell’oggetto all’osservatore attraverso canali di comunicazione quali testi, didascalie, immagini, sistemazione fisica degli oggetti ecc. Fra essi Ghislaine Lawrence (1990, pag. 114), che ha scritto che *“è difficile concepire che si possa creare un’esposizione di oggetti che eviti la costruzione di messaggi intrinseci al processo di mediazione, e una piccola ma crescente massa di lavoro che testimonia sia l’appropriatezza, sia la coerenza nel trattare il museo come un mezzo di comunicazione”*. Ciò, naturalmente, senza giungere al paradosso della *museologia parlante* staliniana degli anni della rivoluzione culturale (1928-1932), che produsse quelle che, per la sovrabbondanza dei testi esposti, furono definite *“esposizioni di carta”*.

Conn (1998) ha chiamato *“epistemologia basata sull’oggetto”* il processo di *“estrazione”* delle informazioni dagli oggetti. Egli ritiene che gli oggetti possono raccontare storie, ma che non sono né perfettamente trasparenti, né totalmente opachi, e che perciò possono rivelare il loro contenuto solo a coloro che li studino e li osservino con sufficiente at-

tenzione, ne organizzino la disposizione fisica e li accompagnino con un apparato informativo. Paragonando la visita al museo allo schema linguistico di Roman Jakobson⁵⁴, Conn ha scritto che *“un visitatore che si muovesse (orizzontalmente) lungo le gallerie [di un museo (N.d.A.)], vedrebbe oggetti che hanno un significato inerente in se stessi. Combinati assieme vetrina dopo vetrina e esposizione dopo esposizione, gli oggetti formerebbero coerenti ‘frasi’ visive. Questa coerenza, tuttavia, sarebbe raggiunta solo dopo che questi oggetti fossero stati deliberatamente selezionati dai depositi sotterranei, e ordinati adeguatamente nelle gallerie. Il messaggio sarebbe così costruito visivamente con oggetti, come parole in un testo, come mattoni fondamentali nella costruzione del linguaggio del museo”*. Nel 1980 (Pinna, in Binni e Pinna 1980) espresse la stessa convinzione sull’importanza della mediazione del museo nell’esprimere il significato degli oggetti e della loro organizzazione per la costruzione di una narrazione coerente. Mi pare che anche Peter van Mensch (1990, pag. 144) ammetta che nel museo si sviluppi un modello cognitivo basato sulla mediazione operata dal museo e non sull’interazione diretta oggetto-osservatore. Egli ha scritto che l’oggetto di museo *“selezionato e isolato dal suo ambiente originale diviene un documento e, come tale, una fonte di conoscenza”*, e ha chiamato *musealium* l’oggetto di museo, definendolo un *“oggetto separato dalla sua vera realtà e trasferito in una nuova realtà museale con il fine di documentare la realtà da cui è stato separato”*. Nella stessa direzione va anche la definizione di *musealia* contenuta nei *Fundamentals of museology* (1985) e nel dizionario dei termini museali di Schreiner (1988). Essi sarebbero i reperti naturali o i manufatti prodotti dalle quotidiane attività umane o dalle attività artistiche, che sono entrati nelle collezioni del museo grazie ad acquisizioni selettive, che nel museo sono conservati dopo essere stati sottoposti a processi di restauro, di identificazione/classificazione, e qui sono messi a disposizione del pubblico nelle esposizioni e degli studiosi nei depositi.

L’adozione da parte di un museo del modello di comunicazione discorsivo o del modello basato sull’osservazione ne influenza il potere politico. Poiché il modello discorsivo lascia all’individuo la libertà di attribuire all’oggetto un significato del tutto personale grazie all’interazione oggetto-individuo, quanto esso comunica è, almeno teoricamente, non controllabile né manipolabile, e poiché il modello basato sull’osser-

vazione non lascia alcuna libertà individuale in quanto il significato dell'oggetto è stabilito a priori direttamente dal museo, attraverso i *detentori speciali*, ne deriva che i musei che adottano il modello discorsivo sono strumenti politici meno potenti di quelli che adottano il modello basato sull'osservazione. Questa è la ragione del perché la maggior parte dei musei adotta quest'ultimo modello di comunicazione, proponendosi come musei narrativi.

Quanto detto porta inevitabilmente a ritenere che il museo non sia solo il custode di un insieme di oggetti, ciascuno carico di un potenziale simbolico (vale a dire di un frazione del patrimonio culturale di una comunità), e non solo il veicolo di trasmissione di questo potenziale simbolico, ma anche creatore del significato simbolico degli oggetti e quindi creatore del patrimonio culturale. E come tale espressione di una volontà politica. È quanto scrive Sheehan (2000, pag. XI) riferendosi ai musei d'arte. *“I musei – egli scrive – creano così come conservano. Costruiscono le cornici esplicative all'interno delle quali i singoli oggetti possono essere compresi; ratificano il vero significato artistico, e ci aiutano a decidere che cosa è arte e che cosa non lo è. Come conservatori e creatori di valori artistici, i musei sono anche espressione del potere, quello politico e economico di coloro che li hanno costruiti, il potere professionale di coloro che hanno definito la loro missione e modellato le loro collezioni, e il potere sociale di coloro da cui dipendono per la sopravvivenza. Ovunque i musei hanno qualcosa in comune, ma essi sono anche modellati dal loro ambiente storico; in altre parole, essi hanno proprie storie accanto all'evidenza che le loro collezioni sono organizzate per impartire una narrazione”*.

Il processo di creazione dei simboli collettivi consiste nell'inserimento di oggetti, idee, avvenimenti in uno spazio e in un tempo definiti, un'operazione che, in ogni campo del sapere, si realizza attraverso un'elaborazione scientifica, storica, letteraria, artistica ecc., di cui sono artefici quelli che Jan Assman ha chiamato *“detentori speciali”* e la Taborski *“costruttori di simboli”*, che operano in istituzioni collettive come i musei. Poiché i musei posseggono una struttura organizzativa che accoglie i costruttori di simboli e permette loro di operare (scienziati, storici dell'arte ecc.), ogni singolo museo può essere considerato un costruttore di simboli, che quindi non solo custodisce e trasmette il significato del patrimonio culturale, ma contribuisce a crearlo. Il museo,

hanno sostenuto Galinier e Molinié (1998) riferendosi all’America Latina, ha ormai acquisito la consapevolezza di poter “*fabbricare la cultura che studia – attraverso la codificazione, la selezione, l’esposizione, la promozione e l’acquisto delle opere*”.

I musei sono infatti luoghi di elaborazione scientifica e di comunicazione culturale, due funzioni che vengono loro riconosciute dalla maggior parte delle leggi/regolamenti nazionali e dalle definizioni internazionali, fra cui l’universalmente nota definizione di museo dell’ICOM. Tuttavia, nel definire l’istituzione museale non si può riconoscere le sue implicazioni politiche, e si deve perciò affermare che il museo è un’istituzione collettiva la cui organizzazione include le attività di *detentori speciali/costruttori di simboli*, materializzati nei soggetti dello staff scientifico, dei Trustees o altro, che agiscono sotto la tutela di sistemi di controllo politici, sociali o economici. Attraverso l’attività di costoro il museo crea il significato simbolico degli oggetti, li inserisce in modelli di organizzazione e in narrazioni coerenti e comunica questa organizzazione e narrazione (vera o falsa che sia), divenendo così un mediatore della memoria. Su ciò concorda, per esempio, la semiologia Isabella Pezzini (2011, pag. 14) che, seguendo Lotman (1973), scrive che “*gli oggetti non entrano soli né da soli nei musei: sono scelti, organizzati in collezioni e disposti in percorsi significanti, a beneficio di un pubblico, da soggetti collettivi e collettivi di soggetti (gli esperti, i curatori, ecc.) opportunamente delegati a queste funzioni di ricerca, selezione, allestimento, valorizzazione, costruzione di rapporti di senso, comunicazione. La realizzazione di un museo e la sua gestione, dunque, presuppongono una complessa istanza produttrice, le cui tracce enunciate sono riconducibili a un progetto complessivo [...]. In questo modo i musei manifestano anche le modalità attraverso cui una comunità, una cultura o una parte di essa pensano e trattano i loro segni*”.

L’attribuzione di significati simbolici all’insieme di oggetti che il museo accumula progressivamente rende questa istituzione un mediatore complesso, uno degli attori principali nella creazione del patrimonio culturale. Questa azione creativa si materializza grazie al potere selettivo del museo; vale a dire alla capacità, possibilità e diritto di scegliere, sia che cosa raccogliere e conservare, sia che cosa comunicare ai membri della comunità. In termini darwiniani, la selezione è di per sé una forza creatrice in grado di determinare la forma, il significato e la consistenza

del patrimonio culturale. Il museo è perciò uno di quegli agenti sociali cui la Taborsky affida il compito di creare il significato del patrimonio culturale e di garantirne la stabilità. Un “*vettore di produzione simbolica*” lo definisce Veronique Charléty (2001, pag. 80). È interessante ricordare che già nel 1794 l’Abbé Grégoire riteneva centrale la capacità selezionatrice del museo. “*Istituzioni di conservazione, dunque di preservazione delle memorie – scrisse nel Premier rapport sur le vandalisme –, i musei sono anche luoghi di selezione fra quello che deve essere salvaguardato e quello che deve essere lasciato all’abbandono; la procedura dell’oblio – operando nel doppio senso del termine, vale a dire al tempo stesso nella scelta fra quello che deve essere e quello che non deve essere conservato, e nel processo di appropriazione – è centrale nella pratica museale*”.

In relazione alla potenzialità creativa, il museo può essere interpretato partendo da due punti di vista diversi: l’uno ritiene che il museo sia un costruttore di simboli *in quanto in esso si svolge* un’elaborazione scientifica, l’altro sostiene che il museo diviene un costruttore di simboli *se in lui si svolge* un’elaborazione scientifica degli oggetti conservati nelle proprie collezioni. Le due posizioni ipotizzano musei di natura diversa. Mentre nel primo caso il museo ha nel suo DNA l’essere “*costruttore di simboli*”, ed è quindi sempre costruttore e narratore di storie, nel secondo caso il museo può anche non avere alcuna capacità creativa o narrativa e limitarsi a mostrare oggetti su cui saranno i visitatori a costruire le loro storie individuali o la loro organizzazione culturale. Nel primo caso i musei comunicheranno sempre narrazioni, nel secondo punteranno essenzialmente all’estetica degli oggetti e ai sentimenti individuali che questa genera, saranno quelli che ho chiamato *musei estetici*.

Come sosteneva l’Abbé Grégoire, i musei sono allo stesso tempo creatori dei significati simbolici degli oggetti e scrigni della memoria. In quanto scrigni essi raccolgono, selezionano e conservano gli oggetti che testimoniano la storia, le tradizioni, l’arte, il sapere scientifico, la gloria e la potenza dei popoli, e cioè, in pratica, tutto quanto forma la memoria culturale e l’essenza di una nazione o di una comunità sociale. Essi sono perciò istituzioni nelle quali le comunità e le nazioni trovano un punto di aggregazione e di identificazione, il che, ancora una volta, rende il controllo dei musei fondamentale per la gestione del potere.

Museo luogo di identificazione

La capacità di trasformare gli oggetti in simboli collettivi e di comunicarne i significati alla comunità attribuisce al museo una valenza sociale, nel senso che attraverso queste due azioni le collezioni del museo divengono rappresentative della comunità, parte significativa del suo patrimonio culturale. Quanto più forte è il significato che il museo assegna al suo patrimonio di oggetti, tanto maggiore è la sua capacità di essere rappresentativo della comunità, essere oggetto o luogo di identificazione per quella comunità, e perciò elemento di coesione sociale e culturale. Tutto ciò indipendentemente dalla tipologia, dalle dimensioni e dalla consistenza del museo, e dalle dimensioni, dalla ricchezza e dal grado di sviluppo sociale della comunità. In questa capacità di rappresentazione e di essere oggetto/luogo di identificazione risiede la forza del museo, ma nello stesso tempo in essa è inscritta anche la sua debolezza, in quanto può rendere il museo un facile strumento di manipolazione politica della società.

Che le società ne siano consapevoli o meno, questo ruolo sociale/identitario del museo è la funzione che ne giustifica l'esistenza e lo *status* di istituzione pubblica, che ha giustificato in passato la sua nascita, che impedisce la sua distruzione, e che giustifica il sorgere di sempre nuovi musei in tutte le comunità del mondo. Il che avviene in modo condiviso e apparentemente spontaneo nelle comunità democratiche che ricercano la propria identità, e in modo coatto nelle comunità che sottostanno a regimi tirannici che impongono identità posticce, estranee alla vera cultura della comunità sottomessa. I musei nati dalla condivisione fra il popolo e chi lo dirige, come luoghi di identificazione per una società almeno apparentemente democratica, e i musei imposti da regimi non democratici per finalità di controllo autocratico giocano nell'ambito della società ruoli diversi in campo culturale ed economico, e hanno una diversa stabilità nel tempo.

Non tutti concordano con questa interpretazione del ruolo sociale dei musei. Il punto di vista di alcuni storici dell'arte è diverso. La tendenza a enfatizzare l'estetica degli oggetti, e a minimizzarne nello stesso tempo il significato del museo come prodotto di condizioni storiche, sociali politiche o economiche, tende a ribaltare il rapporto fra le collezioni e i musei. Svetlana Alpers (1995) ha scritto che “*i musei trasformano le testimonianze materiali di una civiltà in oggetti d'arte*”. Greenblatt ha sot-

tolineato la tendenza dei musei a nascondere la vulnerabilità degli oggetti, cancellando “*i segni di alterazione, di manomissione e persino di deliberato danneggiamento*” che costituiscono una potente fonte di risonanza, poiché testimoniano la violenza della storia, i segni dell’uso, le tracce del tocco umano, le condizioni della loro creazione. L’antropologo Masao Yamaguchi ha scritto che “*nel momento in cui è sottratto al fluire della vita, l’oggetto si trasforma in una sorta di simulacro della vita stessa e acquisisce una propria autonomia perdendo ogni rapporto con la quotidianità. In compenso, in questo modo comincia a essere avvalorato come oggetto d’arte*”.

La trasformazione dell’oggetto in opera d’arte è una transizione dai risultati spesso ambigui, poiché non è detto che essa generi comunque la decontestualizzazione dell’oggetto, e quindi la perdita delle sue connessioni storico-culturali e della sua funzione sociale. La negazione del ruolo sociale dei musei e del significato identitario degli oggetti che essi contengono è il cavallo di battaglia di quanti vogliono mantenere attivo il mercato dei beni culturali, e devono quindi minimizzare i significati simbolici degli oggetti di storia, arte o scienza, a favore di un’enfaticizzazione delle loro qualità estetiche (per esempio Cuno 2004, 2008, 2009). Nonostante queste negazioni legate all’estetica dell’oggetto, che hanno generato musei privi di una propria e distinta anima culturale, il valore sociale del museo, inteso come luogo di identificazione, è innegabile. Questo valore è la base della forte valenza politica del museo, che diviene così strumento ideologico nelle mani dei poteri dominanti. “*Un museo è per sua natura un’istituzione politica*” ha affermato Neil Postman nel corso della Conferenza Generale dell’ICOM dell’Aia (1989); “*l’azione di ogni museo è modellata dall’autorità dominante sotto cui esso opera*”, gli ha fatto eco Stephen Weil nel 1995, e io stesso (Pinna, in Binni e Pinna 1980, pag. 163-179) oltre vent’anni fa sostenni la dipendenza diretta dei musei dalla politica.

In quanto istituzione politica, il museo, lungi dall’essere quella limpida e neutrale istituzione al servizio della cultura universale che noi crediamo, è potenzialmente un manipolatore della storia e della realtà al servizio di una cultura di parte (Pinna 2003). Sotto questo aspetto, il ruolo sociale del museo è difficilmente separabile dal ruolo politico che a esso viene attribuito dai governi, dalle élite dominanti, dai gruppi o dalle comunità di cui i musei sono l’espressione e il prodotto.

Il valore politico del museo

È ormai un fatto acquisito da quanti operano nei musei e da coloro che detengono le leve del potere che il museo non è un'istituzione libera da condizionamenti, ma è uno strumento utilizzato dai gruppi dominanti nella società, politici, religiosi, economici o etnici, per la creazione e la conservazione del potere. Tali gruppi usano la capacità del museo di creare, interpretare e comunicare il patrimonio culturale per orientare la memoria collettiva e per plasmare l'identità della società attraverso sistemi educativi, con il fine di mantenerne il controllo. La convinzione che il museo sia uno strumento nelle mani del potere politico capace di orientare la società è stata espressa nel 1966 da Pierre Bourdieu e Alain Darbel. A seguito di un'analisi sui musei d'arte europei, i due autori elaborarono una teoria che ha avuto un'ampia eco nel mondo museale, e che negli anni Novanta ha interessato anche la museologia inglese (Fyfe 1996, Fyfe e Ross 1996) e americana (Weil 1995). Secondo gli autori la finalità principale del museo d'arte, come quella di altre istituzioni culturali, sarebbe il mantenimento dell'ordine sociale. Ospitando oggetti privi di valore intrinseco, ma dotati di un valore loro assegnato dalla classe dominante al fine di farne strumenti di distinzione di classe, i musei contribuirebbero a tramandare, generazione dopo generazione, la separazione fra la classe colta dominante e le classi dominate, prive di cultura, il che rafforzerebbe per alcuni la sensazione di appartenenza, per altri la sensazione di esclusione. Se si considerano i musei nel loro complesso, guardando quindi alla loro varietà, la storia dimostra che negli ultimi due secoli, in tutti i paesi e sotto tutti i regimi, queste istituzioni si sono aperte sempre più alla fruibilità pubblica e hanno operato, soprattutto negli ultimi due decenni, per raggiungere una sempre più marcata *vulgarisation* dei loro contenuti. Ciò sembra dimostrare che, contrariamente all'idea di Bourdieu e Darbel, i musei sono utilizzati come luoghi di creazione e di diffusione di una cultura di parte, e non come luoghi di esclusione da una cultura elitaria.

L'idea che il museo sia uno strumento politico nelle mani delle élite dominanti nella società è dunque ampiamente condivisa. Dietro i programmi culturali dei musei, sostiene Pomian (1990, citato da Nicolau 1996, pag. 21), “*si nascondono sempre delle sfide che solo una storia politica del museo potrà svelare*”. Più di recente l'archeologo Michael Brown (2009, pag. 148) ha scritto che “*i musei funzionano soprattutto*

come teatri del potere, dispiegano il loro capitale culturale e la sontuosa architettura per modellare i modi di pensare verso ogni cosa, dal gusto artistico [ratificando così la superiorità delle élite dominanti], alla morale radicata dello stato-nazione [orientando perciò l'opinione pubblica in favore del potere dello Stato]. Ogni vetrinetta, ogni basamento, cospira per creare ciò che Tony Bennett [1995, pag. 24 (N.d.A.)] chiama uno 'spazio di sorveglianza e di controllo' designato a formare il corpo e la mente del visitatore". Antony Shelton (1990) ha interpretato i musei come macchine per la creazione del consenso e ha considerato questa operazione un'azione arbitraria della classe dominante. Egli ritiene che il museo sia parte integrante del sistema educativo della società, e poiché questo ha come fine quello di imporre a tutti i segmenti della società un insieme di valori derivati da un certo ambiente culturale, il museo diviene lo strumento violento della diffusione della particolare conoscenza legata agli interessi della classe dominante. A sua volta Ivan Karp (1992) ha sottolineato che il possibile alto ruolo sociale del museo *"di esprimere, capire, sviluppare e conservare gli oggetti, i valori e la conoscenza che la società civile valorizza e da cui dipende"* può essere sminuito dal fatto che esso finisce spesso per *"sostenere o contrastare le definizioni imposte dagli organi più coercitivi dello stato"*.

Dell'uso politico dei musei si è occupato anche Duncan Cameron, che in un articolo del 1997 cercò di identificare le caratteristiche per le quali un'istituzione viene considerata "Museo" in ogni parte del mondo, indipendentemente dal periodo storico, dalla tipologia e dalla collocazione geografica o appartenenza etnica. Secondo Cameron l'archetipo del museo è un'istituzione (1) il cui valore sociale risiede nell'essere un meccanismo che serve a mantenere la stabilità sociale, creato e governato, direttamente o indirettamente da coloro che hanno conquistato il diritto a governare, (2) è collocata in un edificio che implica l'autorità dei fondatori, enfatizza la natura particolare dell'istituzione e il suo significato simbolico per la società, (3) contiene collezioni, tangibili o intangibili, effimere o permanenti, che a loro volta hanno un significato simbolico per il sistema di credenze di quella società, ovvero per la sua mitologia, (4) al cui interno operano agenti – preti, insegnanti, cantastorie, conservatori – che hanno ricevuto da coloro che detengono il potere l'incarico di proteggere, di interpretare e di esporre le collezioni in modo tale che i significati simbolici siano sempre presentati come verità (i de-

tentori speciali), infine (5) ha la capacità di modificare i significati simbolici che esprime, in modo tale che essi si adattino sempre ai cambiamenti della mitologia dominante nella società.

In questo quadro, l'autorevolezza intrinseca del museo, di cui tratta ampiamente Michael Baxandall, fornisce la legittimazione necessaria a che il gioco della diffusione della cultura del potere dominante abbia successo e sfoci nella sua accettazione. La funzione del museo, come quella di ogni altra struttura che abbia un potenziale di diffusione culturale e quindi di legittimazione della cultura (e degli interessi) del potere dominante, pone il museo stesso al crocevia degli interessi diversi che si scontrano nell'ambito della società, e rende una chimera l'idea – se mai questa idea è stata espressa – di una possibile imparzialità del museo nell'interpretazione degli avvenimenti di fronte a tutti i segmenti della società. Naturalmente, è evidente che l'uso dei musei come strumento ideologico è direttamente proporzionale alla struttura democratica della società, al grado di ideologizzazione della classe, dell'etnia o del gruppo dominante, e alle differenze culturali, etniche e di classe presenti in quella società.

Il museo non è un'istituzione neutrale

In un'intervista del 1993 l'artista americano Fred Wilson ha dichiarato che *“i musei si gloriano di essere obiettivi, e non vogliono che tu creda che vi sia un altro scenario oltre a quello che stanno presentando”*. Qualche anno prima, Saumarez-Smith (1989, pag. 12) aveva scritto che è fondamentale che si sia coscienti che *“il museo non è un territorio neutrale”*; mentre nel 1996 Tunbridge e Ashworth hanno istituzionalizzato la contestabilità del significato del patrimonio culturale attraverso il concetto di *Dissonant Heritage*, secondo cui la non condivisione è intrinseca all'idea stessa di patrimonio culturale, poiché ogni individuo ha una propria eredità culturale, diversa da quella di ogni altro, e un patrimonio culturale creato per assumere un ruolo comunitario non può mai essere condiviso da tutti.

La discussione sulla facilità con cui il patrimonio culturale – che, ricordiamo, è espressione della memoria culturale e quindi forgiatore dell'identità collettiva – può essere manipolato dal potere, accettato o contestato dalla società è iniziata negli anni Settanta soprattutto grazie alle pubblicazioni di Duncan Cameron (1971), di Kenneth Hudson (1977) e

dai risultati della conferenza di Santiago del 30 maggio 1972, che, seppure in varia misura, posero l'accento sul delicato ruolo sociale dei musei e sull'impatto che tali istituzioni hanno sulla costruzione dell'identità delle comunità. Il problema della criticità dei musei, del valore della loro azione socio-culturale e della loro dipendenza dal potere politico o dai gruppi di potere esistenti nella società furono temi posti già prima che negli anni Ottanta si sviluppasse il dibattito sull'instabilità del patrimonio culturale. All'inizio degli anni Ottanta io stesso posi il tema della dipendenza dei musei dal potere politico, scrivendo che i musei *“attuano il loro ruolo di istituzioni pubbliche sulla base di quanto viene loro assegnato dalla politica culturale e dalle leggi che tale politica esprime. [...] Questa realtà non va dimenticata nel giudicare le istituzioni museali, la loro attività, la loro capacità di incidenza culturale, poiché non vi è oggi in nessun paese al mondo un museo la cui struttura organizzativa o i cui fini istituzionali non siano definiti sulla base di leggi espresse da una politica culturale, la quale è a sua volta espressione del gruppo o della classe politica dirigente”* (Pinna, in Binni e Pinna 1980, pag. 165).

Nella decade degli anni Ottanta furono pubblicati numerosi saggi che dibatterono sulla neutralità e imparzialità dei musei, anche se da ottiche diverse (Harrison 2013, pag. 95 e segg.). Fra essi: l'articolo di Bruner del 1983, nel quale l'autore sostenne che le società con le loro identità non sono pienamente formate e immobili, ma sono invece sempre in movimento e in progressione; il volume di Hobsbawm e Ranger del 1983 (trad. it. 1987) sull'invenzione della tradizione; il libro di Lowenthal del 1985⁵⁵; e il volume collettivo *Contested Cultural Heritage*, edito dall'antropologa Helaine Silverman che ne ha iniziato l'introduzione con queste parole: *“Si vive in un mondo sempre più affollato ove gruppi religiosi, etnici, nazionali, politici e altro manipolano (si appropriano, usano, costruiscono, abusano, escludono, cancellano) i segni e le manifestazioni del proprio patrimonio culturale e di quello degli altri, come mezzo per sostenere, difendere o negare diritti fondamentali al potere, alla terra, alla legittimazione, e così via”*.

La vera svolta nella discussione sulla neutralità-imparzialità dei musei si ebbe tuttavia negli anni Novanta, a seguito dell'impatto che ebbero i volumi della Smithsonian Institution curati da Karp e Lavine (1991) e da Karp e altri (1992)⁵⁶. Essi posero le basi per sostenere che i musei non potevano più essere considerati luoghi autorevoli incontestati-

bili, ma istituzioni di cui mettevano in discussione l'interpretazione e la comunicazione della visione dominante della storia e della cultura⁵⁷.

Nonostante le indiscutibili evidenze del valore politico dei musei, della loro impossibile neutralità e del loro uso politico, vi è ancora chi crede all'imparzialità dei musei; una convinzione che, secondo la New Museology britannica, pare abbia guidato in particolare la museologia britannica nel secondo dopoguerra. Per esempio, Tom Barringer definì *“museologia della paranoia”* *“l'idea che ciascun aspetto dell'attività dei musei rappresenti una manifestazione sinistra e calcolata del potere dello Stato di mettere in riga e punire l'individuo”* e Paul Greenhalgh fece notare (1989, pag. 95) che nei musei inglesi regnava *“un'atmosfera artificiale di neutralità”*, un'obiettività politica che veniva giudicata appropriata, in parte per proteggere gli oggetti in mostra dall'asprezza del mondo contemporaneo, e in parte per tranquillizzare i rappresentanti del governo chiamati a decidere sui finanziamenti. Tuttavia Greenhalgh pensò anche che i musei neutrali erano indifesi e *“in termini populistici anche tragicamente inadeguati”*, e scrisse perciò che *“a parte l'effetto di separare i musei dal mondo, lo sforzo verso l'obiettività non ha una piattaforma filosofica, specialmente in relazione all'attività culturale pubblica. La maggior parte degli staff di curatori si affidano all'idea che il pubblico generico dovrebbe sentirsi meglio e più informato sul mondo dopo aver visitato il museo. Ma anche un'asserzione così ampia come questa implica la presenza di una posizione politica. I Britannici come comunità nazionale non sono d'accordo su ciò che costituisce conoscenza, o su ciò che fa sentire meglio la gente nei rapporti con il mondo. Così il Curatore è obbligato, o a fare una congettura sullo status quo ideologico in ogni situazione, o semplicemente a presentare la propria visione del mondo attraverso il mezzo espositivo, con la pretesa di obiettività. Anche se il museo ha qualche opportunità di attrarre un folto pubblico e di comunicare un messaggio coerente una volta che ha raggiunto il suo obiettivo, il curatore deve riconoscere che la neutralità politica è una finzione e che un discorso politico aperto deve avere luogo a ogni livello di attività culturale. Vale a dire che i musei sono un fenomeno profondamente politico. E noi dobbiamo riconoscere questo fatto con eleganza e onestà”*.

Fino alla metà degli anni Ottanta anche negli Stati Uniti era diffusa la convinzione di una possibile neutralità e imparzialità dei musei, cosicché, ricorda Stephen Weil (1995, pag. 111), una circolare dell'American As-

sociation of Museums (*Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*) dovette suggerire che i musei esprimessero “una varietà di prospettive culturali nella presentazione e nell’interpretazione delle loro collezioni. [...] Nel processo interpretativo – continuava la circolare – si può dare voce a punti di vista divergenti e a diverse prospettive culturali. Temendo che la neutralità dell’istituzione possa essere compromessa, molti musei sono riluttanti a presentare punti di vista diversi, seppure documentati. Eppure il dibattito, anche la polemica, è intrinseca allo sforzo culturale, e può stimolare un messaggio interpretativo bilanciato che può condurre il visitatore a scoprire idee e formarsi opinioni”.

Anche l’ICOM, in quanto associazione non governativa globale, si sente obbligata a convincere se stessa, i propri iscritti e il mondo dei musei (dal quale progressivamente viene posta ai margini, per lo meno in Occidente) che esiste una separazione fra musei e politica. Ciò sebbene al suo interno siano evidenti le commistioni fra potere, istituzioni e alcuni dei suoi organi rappresentativi internazionali, e sebbene l’influenza politica si faccia sentire, sovvertendo le norme statutarie dell’associazione, nell’elezione degli organi rappresentativi nazionali, non solo nei paesi a debole tradizione democratica. È naturale perciò che dalle pubblicazioni dell’ICOM affiorino ingenua speranze di separazione fra musei e politica, fra musei e potere. Con le dovute eccezioni. Fra queste eccezioni, posso ricordare che Hildegard Vieregg, all’epoca presidente dell’ICOFOM, riferendosi ai memoriali della Prima Guerra Mondiale fece notare che la finalità del Bayerisches Armeenmuseum di Ingolstadt, aperto nel 1994, era quella di sviluppare una coscienza politica nei visitatori, e che per altri “musei-monumento”, quali l’Historial de la Grande Guerre di Péronne e il Centre Mondial de la Paix di Verdun, era difficile sviluppare il rispetto per una verità storica pur “presentando gli argomenti il più obiettivamente possibile e indipendentemente dai progetti dei partiti politici”⁷⁵⁸.

Molti, soprattutto fra gli storici dell’arte e fra i direttori delle gallerie storico-artistiche, sognano un museo neutrale e imparziale, lontano dai condizionamenti politici. Essi non vogliono vedere che cosa si cela dietro un presunto assoluto e indiscutibile valore estetico delle opere. Sembra quasi che alcuni museologi abbiano una visione idilliaca dei musei, nonostante sia evidente la sudditanza di queste istituzioni ai sistemi di potere; sembra quasi che una parte del mondo dei musei sia ancora legato al positivismo storico, consideri la storia og-

gettiva e i fatti storici oggettivi, e ritenga che compito dello storico sia quello di descrivere gli avvenimenti del passato senza fornirne alcuna interpretazione (Kragh 1987).

Soggettività nell'interpretazione della storia

“La “verità” circa il passato non può essere tutto ciò che è avvenuto perché questo è impossibile da conoscere e confonde se è conosciuto”

Howarth Zinn (1990, pag. 292)

Se i musei narrano storie, presentano avvenimenti resi evidenti e vivi dal supporto degli oggetti, è obbligo interrogarsi sull'oggettività e neutralità di quanto viene narrato; il che porta a domandarci se esiste o meno una verità storica che possa essere narrata. È possibile o no che gli storici giungano a ricostruire una storia assoluta, indiscutibile e oggettiva, non inquinata dalle convinzioni personali, dal determinismo, dalle inesorabili leggi dello sviluppo storico, dalle interpretazioni soggettive e di condizionamenti ambientali, sociali, politici e culturali?

Per Howard Zinn (1970 e 1990) non vi è una verità storica poiché il nostro giudizio sul passato implica selezioni ed enfasi che trasformano le nostre osservazioni in interpretazioni. *“Perciò lo storico è libero di dare un significato o un altro agli eventi del passato. Io posso scegliere in che modo raccontare la storia, per mostrare la Prima Guerra Mondiale come una gloriosa battaglia fra il bene e il male, o per interpretarla come un massacro senza senso. Non vi è nessuna storia intrinsecamente vera della Prima Guerra Mondiale. Vi è un solo il significato creato dalla storia – un significato rappresentato dai risultati su coloro che ascoltano la storia”*. *“Il significato di ogni scritto – continua infatti – è un'interazione globale fra chi scrive, chi legge e con il contesto in cui avviene la lettura. Ciò rende ogni resoconto storico dinamico, soggettivo, fluido e relazionale. Ciò crea anche la possibilità che l'effetto complessivo dell'interpretazione storica possa essere diverso dal messaggio letterale delle parole sulla pagina [...]. Vi sarebbe qui una differenza fra il contenuto superficiale di una affermazione storica (ciò che le parole sembrano dire), e il contenuto esistenziale (che effetto hanno le parole sul mondo reale)”*.

Al di là della fluidità dell'interpretazione della storia, il fatto che il significato di un resoconto storico dipenda dall'interazione fra chi scrive,

chi legge e l'ambiente culturale in cui avviene la lettura apre un problema che dovrebbe essere tenuto ben presente dai curatori dei musei. Questi ultimi dovrebbero tenere conto che quanto scrivono su un cartello esplicativo può essere variamente interpretato da chi legge il cartello e condizionato dal contesto culturale della società a cui appartengono musei e visitatori. Questo problema museografico/museologico andrebbe approfondito. Ma non qui!

Mentre per i positivisti la storia è un fatto oggettivo che si può solo riferire ma non interpretare, per gli storici non positivisti la storia è invece interpretazione. Questi ultimi sostengono che medesimi avvenimenti possono essere interpretati e descritti in modo diverso da storici diversi, anche se essi basano le loro analisi sulle stesse fonti e sugli stessi documenti. Secoli fa Diodoro Siculo scrisse *“che si deve essere indulgenti con gli errori d'ignoranza degli storici, perché sono uomini e perché la verità è difficile da trovare nelle cose del passato”* (Libro XIII 90, pag. 187). Il filosofo scettico Sesto Empirico asserì del tutto semplicemente che *“la verità assoluta non esiste”*. In tempi più vicini a noi, Goethe ha affermato che *“la storia del mondo deve essere riscritta di volta in volta di tempo in tempo. Ma l'esigenza di farlo non nasce perché molte cose sono state scoperte, ma perché nuove opinioni si creano quando una persona, in un'epoca successiva, assume un punto di vista avvantaggiato rispetto al quale il passato può essere osservato e giudicato in modo diverso”*. Il filosofo bulgaro Tzvetan Todorov (1996) ha scritto che *“il lavoro dello storico, come ogni lavoro sul passato, non consiste mai nello stabilire solo dei fatti, ma anche nello scegliere alcuni di essi come più significativi e porli in relazione fra loro; ora questo lavoro di selezione e di combinazione è necessariamente orientato dalla ricerca, non della verità, ma del bene”*. David Hackett Fischer (1970, in Arnold e Weisberg 2002, pag. 450) ha chiamato *“Baconian Fallacy”* la convinzione che uno storico possa operare senza l'aiuto di domande preconcepite, idee, assunti, teorie, paradigmi, postulati, pregiudizi, congetture di ogni tipo. Lo storico infatti – dice Fischer – è come qualcuno che raccoglie noci e bacche nella oscura foresta del passato, fino ad ammassarne abbastanza per costruire una verità generica, ma questo approccio è metodologicamente impraticabile e impossibile nei suoi obiettivi, nelle ultime decadi è stato esposto da diversi teorici, e pochi storici oggi commettono questo errore, così vistoso, come nelle generazioni precedenti.

Il dilemma dello storico (nel caso che segue di uno storico della scienza) nella lotta per un'obiettività che non può mai essere raggiunta è stato così descritto da R. Hooykaas: *“Quale metodo vogliamo, dunque? Un metodo oggettivo. Ma l'oggettività è impossibile! Senza dubbio è impossibile, dal momento che la storiografia non è una semplice lista di fatti: la scelta del materiale già implica un elemento di soggettività ed equivale ad una valutazione. Il fatto che lo storico della scienza, sia egli stesso uno scienziato o no, influenza il suo giudizio su ciò che è importante o no. Ma nonostante l'inevitabile influenza del proprio background politico, educativo, sociale, nazionale e religioso e anche del proprio carattere, noi sosteniamo l'ideale dell'oggettività. Come tutti gli ideali è irraggiungibile ma, nondimeno, dovrebbe mantenerci in una santa insoddisfazione di noi stessi”*.

La soggettività dell'interpretazione storica relega fra le utopie i tentativi di scrivere la storia secondo interpretazioni condivise. Come il tentativo di storici francesi e tedeschi di realizzare assieme un testo scolastico per il periodo che comprende le due guerre mondiali, o gli analoghi tentativi in corso fra Giappone e Corea e fra le varie etnie della Bosnia. Anche nel complesso progetto del Deutsches Historisches Museum era inscritta la ricerca dell'oggettività storica, assieme alla certezza che un consiglio scientifico di 12 esperti, fra conservatori, storici e storici dell'arte, fosse sufficiente a garantire l'indipendenza del museo rispetto a una possibile intromissione dello Stato nell'interpretazione della storia. *“Lo Stato non ha una sua parola da dire sulla Storia. Il museo deve essere indipendente”* dichiarò il direttore del museo Hans Ottomeyer al quotidiano *Libération* (16/17 maggio 2009), salvo poi aggiungere nella stessa intervista che il grande numero di opere d'arte e di immagini su cui si fonda l'esposizione può fornire un'interpretazione della storia dal punto di vista del potere: *“l'arte genera effetti di legittimazione dell'autorità, e della antichità prestata al potere, immagini di elogio o di odio”*, ha detto!

La parzialità o imparzialità della storia si gioca sull'interpretazione sincronica o diacronica, che a sua volta ha riflessi sulla oggettività/soggettività della narrazione. È soprattutto l'approccio sincronico alla storia (che interpreta gli avvenimenti storici alla luce del presente) quello che induce a ritenere impossibile raggiungere una verità storica oggettiva, in quanto tale approccio estrapola gli avvenimenti dalla realtà del loro tempo

per inserirli in un quadro che viene costruito tenendo conto di fatti posteriori, e quindi estranei. Questa selezione, scrive il filosofo John Dewey, costringe alla conclusione che tutta la storia sia necessariamente scritta dal punto di vista del presente, essa diviene quindi giudicata importante alla luce del presente.

Silberman (1989, pag. 140-141) ha proposto la questione dell'invasione degli Hyksos in Egitto per sostenere che tale avvenimento fu diversamente interpretato dagli storici moderni in base alle concezioni storico-politiche del momento, vale a dire con un approccio sincronico. Negli anni Trenta il determinismo razziale collegato all'imperialismo europeo influenzò egittologi come Francis Griffith e Flinders Petrie che ritennero che gli Hyksos fossero ariani migrati da nord e da est per conquistare l'Egitto con le armi e con i cavalli. Mentre l'archeologo austriaco Manfred Bietak fu influenzato dallo sviluppo globale degli scambi commerciali degli anni Ottanta, e sostenne perciò che gli Hyksos non furono guerrieri ma commercianti che non conquistarono l'Egitto, ma si insediarono nel Delta facendo della loro capitale Avaris il centro di una vasta rete commerciale; egli interpretò la "conquista" dell'Egitto da parte degli Hyksos e la loro caduta in termini culturali ed economici.

Il problema dell'oggettività/soggettività non ha lasciato indenne l'archeologia. La coscienza della non neutralità nelle ricostruzioni del passato fu posta all'attenzione degli archeologi al World Archaeological Congress di Southampton del 1986 (Ucko, in Gathercole e Lowenthal 1990, pag. X e segg.), nelle cui conclusioni si legge *"che la scienza, lungi dall'essere politicamente neutrale, costituisce un sistema di valori collegato agli interessi sociali dominanti, e l'idea della scienza 'aperta a tutti' è in definitiva un credo su come il mondo dovrebbe essere, piuttosto che come è"* (Silverman 2011, pag. 3). Quasi dieci anni più tardi, David W. Anthony ha affermato (1995, pag. 83) che la speranza nell'oggettività dell'interpretazione si è spenta quando gli approcci ermeneutico e critico hanno preso piede nella moderna teoria archeologica, poiché *"la teoria ermeneutica asserisce che gli oggetti o i comportamenti culturali [...] possono essere interpretati con profitto solo nei termini del loro significato, che in tal modo dipende dalla storia locale, dall'abitudine, e dalle strutture simboliche nel quale l'oggettività stessa cessa di essere significativa; mentre la teoria critica propone che tutti gli oggetti e le azioni [...] non motivate o controllate da forze ideologiche e da ordini del giorno assoluti rendono*

l'oggettività impossibile". Questa impossibile verità sul passato più remoto pone i musei archeologici nell'area oscura della mistificazione, e li eleva al di sopra degli stessi musei storici nella determinazione delle identità culturali e dei nazionalismi, in quanto per molti popoli e per molte nazioni i dati dell'archeologia incidono non solo sulla storia, ma anche sui miti dell'origine.

Un discorso analogo può essere fatto per le scienze fisiche e naturali. La scienza infatti, pur non essendo arbitraria, non è neutrale poiché non conduce a una conoscenza assoluta della realtà. Come ha scritto Ludovico Geymonat (1977), *"se la scienza ci portasse a una conoscenza assoluta della realtà potremmo sostenere che essa è in un certo senso neutrale, perché le verità che ci procura – in quanto assolute – non dipenderebbero in alcun modo dal soggetto che conosce, né dalle condizioni sociali in cui egli opera, né dalle categorie logiche o dagli strumenti di osservazione usati per conoscere"*. Come non esiste una verità storica, così non esiste una verità scientifica assoluta, sia perché entro certi limiti ogni scienziato ha una propria verità, sia perché – come ha ampiamente argomentato Karl Popper – ogni verità scientifica è transitoria.

Mi sembra abbastanza evidente che i musei (e non solo i musei storici, archeologici e scientifici) non sono in grado di comunicare l'incomunicabile, e cioè *verità storiche*. Luoghi di interpretazione, di selezione, di memorizzazione e di oblio, i musei non sono oggettivi rispetto alle vicende della storia. Perciò è inutile cercare nelle esposizioni dei musei obiettività e neutralità rispetto alle vicende storiche o sociali: il museo utilizza le sue collezioni e le esposizioni per far giungere al pubblico una sua particolare interpretazione dei fatti.

Anche i musei scientifici, nonostante ogni sforzo di onestà e di buona volontà, e nonostante si voglia credere nell'assolutismo della scienza, non possono comunicare *verità*, ma solo interpretazioni e ipotesi soggettive. Questa tesi è stata da me discussa qualche anno fa in un volume dedicato ai musei di storia naturale (Pinna 1997), nel quale sostenevo che un museo naturalistico dovrebbe divulgare la cultura scientifica, intesa come visione del mondo naturale e come soluzione ai problemi scientifici, che il museo stesso elabora attraverso la ricerca che viene effettuata al suo interno, e ritenevo che questa fosse la soluzione adatta a contrastare il fatto che oggi le esposizioni dei musei naturalistici si assomigliano tutte in tutto il mondo e, con le dovute eccezioni, comunicano al pubblico una visione standard

della scienza. Vedevo dunque nel museo unite, e dipendenti l'una dall'altra l'attività scientifica e quella educativa.

Questa non era l'idea di Albert Parr direttore dell'American Museum of Natural History. Nel secondo dopoguerra, influenzato evidentemente dalla contrapposizione con il comunismo sovietico, egli considerò l'istruzione come un antidoto al totalitarismo e i musei come baluardi contro la sua diffusione. Nel 1947 egli scrisse che *“maggiore è la confusione mentale del nostro tempo, maggiori devono essere l'impegno all'istruzione, e il valore di un insegnamento generato correttamente e rivolto a spiegare i problemi che turbano il mondo. [...] In un mondo assillato da ostilità e povertà i musei di storia naturale hanno l'opportunità, mai prima eguagliata, di mettersi al servizio della pace e di una vita migliore per tutti”* (in Conn 2010, pag. 144). Egli era dunque convinto che il fine del museo fosse in primo luogo quello di istruire e solo secondariamente quello di effettuare ricerche scientifiche: *“non penso che la ricerca in se stessa, oltre la classificazione, sia essenziale per un museo”* dichiarò nel 1953, e ancora *“un insegnante di scienze può essere eccellente senza essere un ricercatore scientifico”*. Questa enfaticizzazione del ruolo educativo a svantaggio del ruolo scientifico ebbe un effetto nefasto sul museo di New York e di rimando su tutta la museologia naturalistica, non solo negli Stati Uniti. Essa allontanò dal museo il pubblico adulto e consegnò il museo ai bambini e ai gruppi famigliari. Bisognò aspettare gli anni Sessanta per assistere al risveglio scientifico dei musei naturalistici, grazie allo sviluppo degli studi sull'ambiente, e gli anni Novanta per vedere queste istituzioni nuovamente consacrate alla scienza dal convegno internazionale di Madrid del 1992, con la sua enfasi sulla biodiversità che ha riportato i musei sugli altari della ricerca scientifica e ha messo in evidenza il valore documentale delle loro collezioni (Pinna 1996).

Sharon MacDonald (1998, pag. 1) ha espresso una posizione analoga alla mia in un volume che aveva l'obiettivo di mostrare che le esposizioni non sono mai state, e non potranno essere, rappresentazioni di fatti incontestabili, poiché mettono in gioco trattative sociali e politiche e giudizi di valore, e hanno quindi sempre implicazioni culturali, sociali e politiche.

Naturalmente non sono gli oggetti a generare la non neutralità del museo, ma è l'uso che di essi viene fatto nell'esposizione e nel sistema narrativo. *“[...] come i conservatori dovrebbero sapere – ha scritto Ivan Karp (2002, pag. 30) –, quanto maggiore è la pretesa di 'esporre realtà',*

tanto più facilmente il museo rimane invischiato in una storia che è soltanto sua e, talvolta, imperscrutabile". Un oggetto inserito in un'esposizione non interpretativa (e quindi non narrativa) può avere molteplici livelli di lettura, può fornire un ampio ventaglio di significati che dipendono, ciascuno, dalla cultura individuale del visitatore (è il rapporto di scambio oggetto-visitatore sostenuto dai semiologi). In questo senso, poiché permettono una libera interpretazione da parte dei singoli soggetti, gli oggetti in se stessi sono neutri. Per contro, l'inserimento di un oggetto in un'esposizione interpretativa (quindi narrativa) equivale al suo posizionamento in un contesto storico, artistico o scientifico che, a sua volta, presuppone un processo di simbolizzazione dell'oggetto stesso attraverso la sua elaborazione scientifica, che, in quanto processo scientifico, è del tutto soggettiva e non neutrale. Ciò è quanto pensa Le Goff (1977), quando afferma che la trasformazione di un monumento in oggetto/documento è il risultato di un montaggio conscio o inconscio della storia, dell'epoca e della società che lo hanno prodotto; un montaggio che segue percorsi soggettivi in quanto consiste in una elaborazione scientifica che non è in grado di produrre verità assolute, ma solo verità relative.

In un'esposizione interpretativa, ciò che fornisce agli oggetti un significato invece che un altro sono la posizione che essi occupano nell'ambito dell'esposizione, la successione con cui sono ordinati e l'apparato didascalico che li accompagna. Peter Vergo (1994) ha fornito un esempio di questa variabilità dei significati degli oggetti e del riflesso sul messaggio espositivo, ipotizzando un'ipotetica esposizione di pompe petrolifere. *"Queste – ha scritto – potrebbero far parte di una campagna intesa ad accrescere l'immagine di un'industria petrolchimica, mettendo in evidenza i benefici che questa ha conferito alle società tecnicamente avanzate; ovvero quelle stesse pompe di petrolio potrebbero essere sistemate nel contesto di un'esposizione riguardante l'inquinamento, il riscaldamento globale e l'importanza dei problemi ambientali. Ovvero esse potrebbero essere semplicemente parte di un tipo più neutrale di esposizione concepita storicamente, che traccia semplicemente l'evoluzione di certe tecniche e lo sviluppo di alcuni prodotti e di alcune macchine. Comunicare il 'giusto' messaggio dipenderà non solo del modo di disporre, ma anche dell'uso del materiale aggiunto, dal contenuto delle didascalie e dei pannelli informativi e anche da tutti gli accessori del marketing e della pubblicità, compreso, naturalmente, l'onnipresente catalogo"*.

Anche Tamara Hamlish condivide la stessa mutevolezza dell'oggetto: *“gli oggetti in un museo – scrive – assumono una grande varietà di significati e sono soggetti a un ampio ventaglio di interpretazioni che si basano su ‘semplici’ fattori tecnici: come, quando e dove sono sistemati. Le possibilità polisemiche fornite dal museo come sistema mnemonico permettono la costruzione di innumerevoli possibili narrazioni a partire da una singola collezione. Queste narrazioni nascono dalla giustapposizione di oggetti, descritti in modo chiaro nella struttura dell’esposizione del museo. Come suggerisce Horne [1984 (N.d.A.)], il museo non offre molte opportunità per una ‘accurata lettura’ di specifici oggetti, ma invece evoca ciò che Rubie Watson [1994 (N.d.A.)] ha descritto come potenti e irresistibili immagini [che] danno agli individui la sensazione che essi stanno risperimentando un evento che può essere avvenuto molto prima della loro nascita”* (2000, pag. 149).

I musei non sono dunque neutri e imparziali. Non possono e soprattutto non devono esserlo. *“La neutralità non è che una facciata – hanno sostenuto Prakash e Shaman (1987) –. Le esposizioni e i musei non sono neutri. Essi non devono esserlo, né esteticamente, né moralmente”*. *“L’idea che una volta vi fossero esposizioni museali neutrali o oggetti in grado di parlare da soli è illusoria”*, ha ribadito Linenthal nel 1996. A sua volta Carol Ducan (1991, pag. 90) ha scritto che *“un museo non è lo spazio protettivo neutrale e trasparente che spesso si ritiene che sia. [...] Il museo è una pratica complessa che coinvolge architettura, esposizione programmata di oggetti d’arte, e tecniche espositive altamente razionalizzate. Come le strutture cerimoniali del passato, nell’adempiere alle sue proclamate finalità museali (conservare e esporre oggetti d’arte) esso compie ampie attività politiche e ideologiche, a volte non evidenti”*.

I musei non possono essere neutrali poiché, in quanto istituti pubblici pur se non di proprietà pubblica, sono strumenti politici anche nelle società più liberali, il cui messaggio deve essere coerente con la politica in corso in quella data società. Le loro esposizioni e le loro attività culturali non sono quindi mai indipendenti da relazioni sociali, politiche o economiche. A questo riguardo Stephen Weil (1989) racconta che alcuni museologi statunitensi *“che credevano ingenuamente che il nostro National Museum of Natural History [della Smithsonian Institution (N.d.A.)] fosse un’istituzione neutrale, qualche anno fa si sono sorpresi nel vedere un gruppo di religiosi intentare una causa giudiziaria per tentare – senza successo – di*

fare censurare un'esposizione sull'evoluzione umana che a loro parere tentava di imporre dei valori e non aveva alcun fondamento scientifico".

I musei nazionali della Smithsonian sono stati oggetto di particolare attenzione da parte dell'opinione pubblica o di gruppi di potere che non hanno tralasciato di criticare la non neutralità di alcune esposizioni. Gieryn (1998), nel discutere delle polemiche seguite a due esposizioni, "Science in American Life" e "The Crossroads: The End of World War II, The Atomic bomb and the Origin of the Cold War", ha messo in luce l'impossibilità di realizzare esposizioni equilibrate in grado di rappresentare punti di vista diversi, poiché, nonostante la buona volontà, i curatori fanno scelte soggettive per quanto riguarda gli oggetti e i testi di accompagnamento (vedi Capitolo 4).

I musei non sono neutrali perché sono obbligati a seguire la via che viene dettata dalla loro cultura intrinseca, che a sua volta dipende dal suo contesto sociale, politico e culturale. Vale a dire che ogni cultura forgia a suo modo la natura del museo, le sue funzioni e la sua attività. L'idea che questa istituzione possa essere fundamentalmente neutrale, non scalfibile dall'esterno, è stata ed è ancora diffusa nelle nazioni democratiche ove si sopravvaluta il potere del popolo di controllare i centri di produzione e di comunicazione culturali della nazione.

Ogni museo ha una propria cultura, elabora al proprio interno una sua visione del mondo, della storia, dell'arte o della scienza forgiata dal suo contesto sociale, politico e culturale, e mediata dall'attività scientifica, interpretativa, collezionistica e selezionante del suo staff scientifico. È questa "cultura del museo" che rende un museo diverso da ogni altro museo. Da cui deriva un assunto importante su cui tuttavia non tutti sono concordi, e cioè che nella sostanza non può esistere un modello universale di museo, anche se per oltre un secolo i musei si assomigliarono nella forma esterna e nell'organizzazione interna. Ne sono un facile esempio i musei militari che sembrano essere tutti uguali nella forma e nella disposizione delle collezioni, ma a ben guardare ognuno di essi comunica una diversa memoria storica dalla comunità di cui è espressione.

Per contro, Isabelle Benoit (2008, pag. 73) del Musée de l'Europe di Bruxelles è convinta che si possano identificare diversi modelli di museo, in relazione ai meccanismi che essi usano nella creazione della memoria collettiva, intendendo evidentemente per modello il sistema politico messo in atto per raggiungere questo obiettivo. Ella mette a confronto il "modello

francese”, in cui lo Stato crea la memoria culturale della nazione, con il “modello tedesco” in cui sono le culture individuali e la loro identificazione con la società (le *Bildungen*) che creano la memoria culturale della nazione. I due modelli, continua la Benoit, si differenziano nel fatto che, mentre nel modello francese le istituzioni occupano il centro della scena, nel modello tedesco è il cittadino ad assumere una posizione centrale; in questo caso le istituzioni sono al servizio dei singoli per permettere loro una continua identificazione con la comunità, sono perciò essenzialmente educative. In questo contesto di formazione della memoria nazionale la Benoit identifica due modi attraverso cui i musei si riproducono a partire da musei preesistenti che fungono da modelli: il modo per imitazione-riproduzione, che genera musei volti alla costruzione nazionale (come il Louvre o i musei sovietici), e il modo per imitazione-opposizione, che genera musei “*creati per vincere simbolicamente il nemico*”, finalizzati cioè a comunicare tesi di parte.

La neutralità e la soggettività non sono state considerate intrinseche alla natura del museo dalle conclusioni del progetto internazionale EuNaMus (2011-2013) sui musei nazionali, come invece io sostengo. Nelle tesi conclusive del convegno è scritto che i musei nazionali “*devono essere istituzioni creative autonome; devono capire e essere aperte nei loro adempimenti; devono superare i limiti nazionali; devono sviluppare e condividere strumenti per instaurare narrazioni che creino collegamenti; devono rivedere la loro influenza sulla percezione dei cittadini; devono raggiungere nuovi pubblici*”; mentre “*i musei regionali e locali possiedono un grande potenziale per creare collegamenti internazionali*”. Se ho ben interpretato il testo, mi sembra che questa visione del museo un po’ utopica sembra riportare alla tesi cara al Romanticismo tedesco di una separazione fra cultura e politica derivata dall’interpretazione della nazione come *Kulturnation*, e cioè da una nazione formata su base culturale, soprattutto linguistica e religiosa, che esprime un nazionalismo culturale, alla quale i singoli appartengono indipendentemente dalla loro volontà⁵⁹.

Tuttavia, la tesi, ancora oggi evocata, che la cultura non sia responsabile di ciò che fa la politica non tiene più. Si può forse credere a quanto Leni Riefenstahl ha sostenuto nel dopoguerra, che i suoi film non furono un mezzo di propaganda nazista, ma pure opere d’arte (Gavrilović, pag. 40)? I musei non sono istituzioni autonome rispetto ai poteri che agiscono nelle società e nelle nazioni; e a maggior ragione non lo sono i musei na-

zionali, la cui funzione di interpretare la Nazione sulla base di mitologie e di narrazioni del passato non è per nulla sopita. Ne è una prova l'ormai celebre *Declaration on the importance and value of universal museums* del 2002, attraverso cui ciascuno dei musei firmatari si è nascosto dietro la rappresentazione dell'universalità della cultura per rafforzare il proprio nazionalismo e affermare la legittimità al possesso di culture altre. La *Declaration* ha scatenato una discussione su quanto sia lecito ai musei il possesso di patrimoni non autoctoni. Il dibattito, ancora attuale, ha visto disporsi in campi opposti coloro che ritengono non solo lecito ma anche opportuno che i musei conservino i loro beni da qualsiasi angolo del mondo provengano⁶⁰ e coloro che, negando questo diritto, chiedono la restituzione dei propri patrimoni perduti; un dibattito che ha coinvolto non solo le nazioni, ma anche le comunità indigene di tutto il mondo⁶¹.

Le radici storiche del museo

Origini mitiche e religiose del museo

Storici dell'arte, naturalisti, museologi, studiosi del collezionismo (che spesso identificano la collezione con il museo⁶²) hanno ipotizzato diverse cause per spiegare l'origine dei musei, senza tuttavia proporre una ipotesi condivisibile. Ciò ha condotto la museologa rumena Irina Nicolau alla conclusione, forse un po' frettolosa, che la storia dei musei sia una vera babilonia, e che finalità religiose, funerarie e di tesaurizzazione non possono essere assunte come cause di origine del museo, e ha escluso così dall'area del museo i tesori dei templi e delle chiese, i caveau delle banche, le botteghe antiquarie e la caverna di Ali Babà⁶³. Anche se non si può negare che templi e monasteri siano stati luoghi di raccolta e di conservazione di oggetti d'arte votivi.

Von Schlosser (1908) e Ruggieri Tricoli e Vacirca (1998) hanno suggerito che le radici del museo affondino nella consuetudine diffusa nel mondo antico di riunire offerte votive e doni nei templi e negli oracoli, creando così tesori comuni, teoricamente intoccabili in quanto custoditi in istituzioni religiose. Dello stesso avviso è Bazin (2018, pag. 35-36) che racconta dell'organizzazione dei tesori dei templi greci, che ha tratto soprattutto dagli archivi su marmo del tempio di Apollo a Delo. “*Il tesoro del tempio* – ha scritto von Schlosser (edizione del 2000, pag. 9) –

non è più esclusivo possesso di un singolo, per quanto potente, ma in maggiore o minor misura di una comunità, di una casta, di un intero popolo, e costituisce pertanto un valore sociale di enorme importanza". Questa consuetudine, con alterne vicende e intensità, si sarebbe mantenuta lungo i millenni delle civiltà precristiane, e sarebbe poi passata alle chiese cristiane.

Altri ritengono che il museo avrebbe avuto origine dalla consuetudine romana di mostrare in pubblico, nelle piazze, nei templi e nei palazzi del potere, le spoglie e gli oggetti d'arte sottratti ai nemici, con l'incontestabile funzione di esaltare il potere del popolo, accrescere l'autorevolezza dello Stato e dei suoi condottieri, creare coesione sociale e rafforzare l'identità romana. Altri hanno cercato l'origine del museo nelle collezioni di pittura esposte in epoca classica in luoghi pubblici o privati, come la pinacoteca che si dice si trovasse in uno spazio attiguo ai propilei di Atene, o la pinacoteca che Petronio fa visitare a Encolpio, il protagonista del *Satyricon*.

"In Giappone – scrive Bazin (2018, pag. 51) – i templi furono i primi depositari di arte religiosa o anche profana", e ricorda quello che ritiene essere *"il più vecchio museo del mondo"*, il tesoro Shōsō-in del VII secolo, nel monastero di Tōdai-ji di Nara, presso Kyoto, che contiene ancora oggi gli oggetti appartenuti all'imperatore Shōmu (che regnò dal 724 al 756): armi, armature, vestiti da monaco, specchi, paramenti, strumenti musicali, mobili e medicinali, oltre a oggetti persiani, cinesi di epoca Tang offerti a Buddha, e un *"vero e proprio museo di tessuti"*.

Adalgisa Lugli, Giuseppe Olmi, Krzysztof Pomian, e il già citato von Schlosser, hanno visto l'origine del museo nella chiesa medioevale. Quest'ultimo, riferendosi al Tesoro di San Marco in Venezia, riconosce alle chiese lo *status* di musei delle memorie nazionali, in quanto *"in San Marco trovavano posto anche i trofei che quell'intrepido popolo di mercanti e di marinai aveva sottratto al levante greco e musulmano"*, e nella basilica troneggiano ancora oggi i cavalli sottratti all'ippodromo di Costantinopoli e i pilastri dei Tolomei (ed. del 2000, pag. 18). Adalgisa Lugli affonda le radici del museo nelle chiese medioevali in ragione della natura pubblica che assumevano gli oggetti esposti nelle navate⁶⁴. Mentre per Olmi non è importante tanto la funzione di conservazione delle chiese, quanto il loro potere di interpretare gli oggetti, trasformandoli in simboli d'identificazione della comunità: *"all'interno della chiesa – scrive – confluiva, nel Medioevo, tutto ciò che suscitava meraviglia, che era raro, stra-*

ordinario: straordinario per i poteri miracolosi (le reliquie), per i materiali preziosi e la pregevole lavorazione (i prodotti dell'oreficeria), come testimonianze di un lontano passato (gli avanzi dell'antichità) o di una natura sconfinata, inquietante e meravigliosa (gli oggetti naturalistici soprattutto esotici). Le creazioni artistiche e i prodotti della natura non venivano riuniti per il loro valore storico-documentario, ma per la loro preziosità e, in particolare, per ciò che simbolizzavano, per i rimandi impliciti che essi racchiudevano in sé". Essi rappresentavano – continua Olmi – i legami fra il visibile e l'invisibile: tra il visibile e la divinità (nel caso delle reliquie), tra la realtà presente e mondi lontani nel tempo e nello spazio (nel caso dei reperti archeologici e naturalistici), e "nel momento stesso in cui accoglieva negli edifici sacri oggetti, la chiesa – come istituzione e unica, legittimata detentrica del potere – si arrogava anche il diritto di interpretarli e caricarli di significati. Collocata nel santuario, la meraviglia cessava di essere tale, o meglio veniva dotata di un senso e di uno scopo entro le imperscrutabili coordinate del piano divino" (1992, pag. 165-166).

Krzysztof Pomian nota una transizione dai tesori delle chiese alla funzione laica delle collezioni fra la fine del Quattrocento e i primi trent'anni del Cinquecento. Il Tesoro di San Marco, come sostiene von Schlosser, inizialmente luogo di custodia delle reliquie religiose e della loro esposizione sull'altare in occasione di feste religiose⁶⁵, iniziò a prendere forma museale quando reliquie laiche, simboli della storia della Repubblica, si affiancarono a quelle religiose⁶⁶. Parallelamente a questa trasformazione del Tesoro di San Marco, dice Pomian, seguì a Venezia la nascita del "museo" laico e civile, e se ne prefigurò il futuro politico attraverso la separazione di poteri in relazione alla custodia e alla mostra dei simboli della Repubblica: alla Basilica con il suo Tesoro si affiancò il Palazzo Ducale, centro del potere politico e amministrativo della Repubblica, che attraverso l'esposizione dei simboli laici della nazione divenne il luogo ove celebrare il rito civile dell'identificazione del popolo con la Repubblica⁶⁷. Una separazione di poteri che anche Gombrich ha affermato essere all'origine del museo d'arte, seguita dal nascere del valore politico delle collezioni. "Fra gli antichi antenati del museo d'arte – scrive (1977, pag. 452-453) – mi piacerebbe per prima cosa distinguere fra due tipi contrastanti che propongo di chiamare il tesoro e il tempio (santuario, reliquiario). Il raccogliere e l' esporre i tesori nei templi, nelle chiese e nei palazzi

è sempre servito a aumentare il prestigio dei loro proprietari e a sopraffare il visitatore che qui viene in contatto con la ricchezza e con il potere”.

Vi è anche chi ha cercato per il museo radici religiose ancor più remote. Leonard Woolley (in Woolley e Mallowan 1927) e i cercatori di record come Steven Anzovin e Janet Podell (in First Facts) sostengono che il primo museo fu quello creato a Ur attorno al 530 a.C. dalla principessa Ennigaldi (nota anche con il nome di Belshalti-Nannar, assunto assieme al ruolo di sacerdotessa di Nannar) figlia dell’ultimo re dell’Impero neobabilonense Nabonide. Il museologo cinese Hongjun (1994, pag. 72) considera che il primo museo del mondo sia stato l’insieme delle reliquie di Confucio risalenti al 478 a.C. Alla stessa stregua, perché non considerare museo la collezione di piante e animali riprodotti in oro dall’Inca, cui fa cenno Garcilaso de la Vega nei Commentari reali dell’Inca (1609)⁶⁸?

Si può notare, anticipando quanto dirò più avanti, che tutte queste ipotesi di un’origine dei musei dal tempio o dalla chiesa medioevale presuppongono esplicitamente o implicitamente una derivazione della natura politica del museo dal potere religioso. Ciò è evidente in Olmi quando attribuisce alla chiesa il potere di creare semiofori; in Pomian quando mette l’accento sull’apparizione di reliquie laiche (e quindi politiche) accanto a reliquie religiose nella chiesa di San Marco a Venezia; in Adalgisa Lugli quando sottolinea la natura pubblica degli oggetti esposti lungo le navate delle cattedrali; e in Leonard Woolley, poiché pare che il museo di Ennigaldi a Ur fosse collocato in un tempio nel quale si realizzava l’unione dei poteri politico e religioso.

Carol Duncan (1991, pag. 92), però, non è d’accordo su origini molto antiche del museo poiché ha scritto che *“si è tentato di estendere la nostra nozione di museo indietro nel tempo e di scoprire funzioni analoghe a quelle del museo nei tesori degli antichi templi o delle cattedrali medioevali o nelle cappelle di famiglia delle chiese barocche italiane. Ma per quanto il museo d’arte pubblico possa assomigliare molto a questo tipo di luoghi per forma dell’edificio, storicamente la moderna istituzione museale è derivata direttamente dalle collezioni principesche del sedicesimo e del diciassettesimo secolo”.*

*Il Mouseion di Alessandria*⁶⁹

Sebbene l’*Encyclopédie* (1765) considerasse il *“musée”* tutt’altra cosa rispetto al museo di Alessandria⁷⁰, in qualche dispensa di museologia si

può ancora leggere che la forma moderna di museo sarebbe derivata dall'istituzione fondata agli inizi del III secolo a.C. da Tolomeo I Sotere (su consiglio di Demetrio Falereo discepolo di Teofrasto) sul modello dell'Accademia di Platone (questa forse ispirata da una sorta "museo" pitagorico esistente a Crotone) e del Liceo di Aristotele, che si fregiavano anch'essi, circa un secolo prima, del nome *Mouseion* per la presenza in ambedue di un santuario dedicato alle Muse. Io capisco che la derivazione del vocabolo "*Museo*" (usato per la prima volta nel mondo post-classico per la collezione di Lorenzo de' Medici e poi da Paolo Giovio nella prima metà del Cinquecento⁷¹) dalla parola greca "*Mouseion*" sia molto intrigante. Tuttavia il *Mouseion* di Alessandria e le due scuole filosofiche ateniesi non hanno nulla a che fare con la concezione di museo che si è venuta formando nel mondo occidentale nel corso degli ultimi sei secoli. Tanto che a Mairesse (2002, pag. 14) pare paradossale che i nostri musei abbiano modellato il proprio nome sul *Mouseion* di Alessandria. Come si sa dalle poche informazioni pervenuteci, il *Mouseion*, l'Accademia di Platone e il Liceo di Aristotele erano istituzioni filosofiche e religiose, che sono state paragonate al parigino Collège de France. Sulle due scuole ateniesi si hanno scarse testimonianze. Diogene Laerzio scrive che Polemone, scolarca all'Accademia presumibilmente fra il 314 e il 276 a.C., "*si ritirava dal mondo per isolarsi nel giardino dell'Accademia e i suoi discepoli, fatisi costruire nei pressi piccole celle, vivevano non lontano dal Mouseion e dall'esedra*". Teofrasto, che fu a capo del Liceo all'incirca dal 322 al 286 a.C., lo descrive come una fondazione religiosa, comprendente un santuario delle muse (*Mouseion*) ornato delle statue delle Dee e di un busto di Aristotele, un piccolo chiostro (*Stoidion*), un chiostro (*Stoa*), ove vi erano incise le carte dei paesi sino ad allora esplorati, un altare, un giardino, un portico (*Peripatos*) e delle abitazioni. Qui la comunità di sapienti e discepoli viveva in armonia e in comunità di beni come in un santuario. Del *Mouseion* di Alessandria si sa ancora meno, la sola testimonianza diretta è quella contenuta nella *Geografia* di Strabone: "*il Mouseion – si legge – fa parte del palazzo reale; comprende un Peripatos, una Esedra con sedili e un grande edificio, in cui vi è un refettorio ove i sapienti membri del museo consumano insieme i pasti. Questo gruppo di persone, non solo mette le proprietà in comune, ma ha anche come capo del museo un prete, che una volta era designato dai sovrani, ora lo è da Augusto*". Questa figura religiosa era responsabile dell'osservanza del culto delle Muse,

ed era affiancata – dice un’iscrizione trovata a Delo – da un epistate che, come nei templi egiziani, era incaricato delle finanze e dell’amministrazione. Il *Mouseion* di Alessandria era un’istituzione politico-religiosa, organizzata presumibilmente come un tempio, dipendente in tutto dal potere reale. Ciò garantiva alla comunità di studiosi del *Mouseion* (nel quale passarono fra gli altri Teofrasto, Stratone, Euclide) autonomia finanziaria ed esenzione dalle tasse, ma la inglobava fisicamente nella cinta del palazzo reale. Mostafa El-Abbadi, autore di un volume sulla biblioteca alessandrina, ha sottolineato questa dipendenza politica: “*Sebbene Strabone qualifichi il museo come comunità, che godeva di beni comuni e beneficiava di una certa autonomia per la gestione dei suoi affari, in effetti non si trattava affatto di una libera associazione di studiosi. La mia idea è che il museo sia stato una società della corte reale nel senso più stretto del termine. La nomina dei membri dipendeva dall’approvazione del re. Certamente gli studiosi beneficiavano di una grande libertà e di mezzi importanti per effettuare le loro ricerche, nondimeno erano pienamente coscienti di essere al servizio del sovrano*” (1992, pag. 87). Nei confronti del Re non vi era alcun margine di manovra; i sapienti del *Mouseion* dovevano essere organici al potere per non essere imprigionati (come Sodato di Maroneia che aveva deriso Tolomeo II e sua sorella Arsinoe), o privati di mezzi di sostentamento fino alla morte (come Zoilo di Anfipoli, reo di aver criticato Omero) (Sarton 1959).

Il *Mouseion* di Alessandria non fu l’unica istituzione politica del periodo classico. Pergamo faceva a quel tempo concorrenza ad Alessandria. Della dinastia degli Attalidi ho citato la biblioteca, che pare contasse 6000 volumi e aveva una *stoà* per passeggiare al coperto poiché è stato detto che “*la deambulazione era ritenuta favorevole allo sviluppo del pensiero*” (Bazin 1967). Questa biblioteca aveva una sala in cui furono trovati basamenti di statue andate perdute chissà dove di poeti, storici e filosofi; una sorta di museo storico in cui vi erano statue di Omero, Saffo, Alceo e Erodoto e una replica della *Athena Parthenos* di Fidia.

Le origini della natura politica del museo

In un articolo pubblicato nel volume di Peter Vergo (1989), che ha segnato l’inizio della nuova museologia britannica, Ludmilla Jordanova, scrisse che “*tutti i musei sono esercizi di classificazione*” e aggiunse che una versione del metodo storico è rimasto il più importante principio di

classificazione da Christian von Mechel ai nostri giorni. In sostanza ella voleva asserire che, almeno a partire dalla fine del XVIII secolo, il compito essenziale dei musei era stato quello di organizzare la conoscenza e di trasmettere tale conoscenza al di fuori delle loro mura attraverso una narrazione in forma storica.

Credo che non si possa negare, come sostiene la Jordanova, che i musei siano nati soprattutto a seguito dell'ossessione per la conservazione della memoria, con il fine di creare, attraverso processi di scissione, di separazione e di riorganizzazione, sistemi di memorizzazione, di ordinamento e di classificazione delle cose naturali e artificiali, che permettessero di comprendere la complessità del mondo e facilitassero la ricostruzione di "mondi in scala minore". Il che ci porta agli anni del primo Rinascimento, quando le raccolte di oggetti naturali o di manufatti iniziarono a prendere la forma di *studioli*, *cabinet de curiosités*⁷² e *Wunderkammern*, che, pur sotto diverse forme e organizzazioni, avevano la medesima pretesa di essere "contenitori" enciclopedici, scrigni della memoria universale capaci di rappresentare la complessa realtà del mondo attraverso il rapporto fra cielo e terra.

Sebbene nel 2002 i diciotto grandi musei occidentali del Bizot Group abbiano dichiarato ciascuno la propria universalità, la possibilità che un singolo museo possa conservare e organizzare una memoria, e quindi una cultura universale, questo è evidentemente un traguardo irraggiungibile. Oggi nessun museo può avere la pretesa di contenere la memoria dell'intero universo (neppure sotto forma di tracce). L'universalità del "museo", riapparsa negli anni Duemila, è un'antica utopia che perseguirono filosofi come Tommaso Campanella, che nel 1602 poneva una sorta di museo universale per immagini al centro della Città del Sole (Binni in Binni e Pinna 1980); come Francesco Bacone, che avrebbe voluto avere un modello universale della natura in un piccolo spazio privato⁷³, e che nella casa di Salomone della Nuova Atlantide poneva tutte le meraviglie della scienza a edificazione dei cittadini; o come Giulio Camillo Delminio, il cui *Theatrum mundi*⁷⁴ fu il tentativo di creare uno spazio in cui tutte le creazioni dell'universo avrebbero trovato il loro posto, permettendo a ogni visitatore la comprensione dell'ordine cosmico e la sua memorizzazione. Questo *Theatrum* servì da modello a molte collezioni cinquecentesche – fra cui il celebre studiolo di Francesco I de' Medici (Olmi 1985) a Palazzo Vecchio – che, come altre collezioni rinascimentali e della Prima Età Moderna, vo-

levano rendere comprensibile la complessa natura universale, umana e naturale, ordinandone le produzioni in schemi, sistemi e classificazioni memorizzabili, come si legge sul frontespizio del catalogo del museo Cospiano (1677): “*Erudita haec artis et naturae machinamenta ad exci-tandem antiquitatis memoriam*”.

L'arte della memoria: studioli, cabinet de curiosités, Wunderkammern

Se i musei sono scrigni della memoria, cui ben si adatta la metafora del blocco di cera di Socrate narrata da Platone nel Teeteto⁷⁵, in qual modo essi organizzano la memoria affinché possa essere recuperata ogni volta che un individuo o una comunità ne abbiano bisogno, e in qual modo può avvenire questo recupero?

Quanti si sono occupati delle collezioni quattro-seicentesche⁷⁶ hanno messo l'accento su quello che ritengono essere stato il loro carattere principale, essere “*realizzate e allestite rispettando le norme che regolano l'arte della memoria*” (Eilean Hooper-Greenhill 2005, pag. 138), creando rappresentazioni in miniatura dell'universo attraverso cui fosse possibile comprendere la complessità del mondo⁷⁷ e il modo per possederlo⁷⁸. Si trattava di raccolte enciclopediche che perseguivano questi loro obiettivi mescolando manufatti e prodotti della natura. *Studioli, cabinet de curiosités* e *Wunderkammern* non erano tuttavia mezzi di memorizzazione come i sistemi della mnemotecnica artificiale utilizzati sin dall'antichità dall'arte della retorica (Yates 1972)⁷⁹, ma agivano come luoghi della memoria perché richiamavano idee, avvenimenti reali o mitologici, e rappresentazioni di realtà fittizie create attraverso la giustapposizione o la separazione di oggetti e immagini guidate da stratagemmi simbolici e da allegorie. “*Per i ricchi mercanti italiani – ha scritto Lévi-Strauss – i pittori furono gli strumenti attraverso cui si prendeva possesso di tutto ciò che poteva esservi di bello e desiderabile nell'universo. Le pitture di un palazzo fiorentino evocavano una sorta di microcosmo nel quale il proprietario ricostruiva, a suo ordine e in modo quanto più possibile reale, tutto ciò cui dà valore nel mondo*”.

Oltre ad aiutare la memoria, queste raccolte rinascimentali evocavano visioni cosmologiche, avevano la pretesa di svelare la natura ultraterrena del cosmo, costruivano “*microcosmi*” che non si limitavano a conservare la memoria, sottraendola dai pericoli della cancellazione e dell'oblio, ma la organizzavano di volta in volta in base alla cultura del momento e alle

necessità sociali e politiche, o agli obblighi del collezionista. Maggiori erano la varietà, la rarità e il pregio degli oggetti posseduti, maggiore il numero di meraviglie insolite rappresentate, più le collezioni sembravano poter dischiudere i segreti della conoscenza, fornendo così ai loro possessori il potere e l'autorevolezza della conoscenza globale. Da qui l'importanza di queste raccolte come strumenti di potere, di accrescimento dell'autorevolezza di principi e sovrani e di elevazione sociale per nobili e ricchi borghesi. Da qui anche la necessità che le raccolte fossero visitabili, non solo da ristrette cerchie di cortigiani e di amici, ma anche da un pubblico più vasto. Il che colloca queste raccolte sulla strada che conduce, anche se alla lontana, al museo moderno.

Fra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, l'Italia fu la patria delle raccolte enciclopediche, di *microcosmi* che dalla Penisola si diffusero poi verso il nord dell'Europa, e i cui prototipi furono gli studioli di Federico di Montefeltro a Urbino (1473-1476) e a Gubbio (1479-1482)⁸⁰, e lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova⁸¹, realizzato attorno al 1490. Il principio ordinatore che sovrintendeva a queste raccolte era uno schema cosmologico che classificava tutta la conoscenza rendendola accessibile alla memoria (Prösler 1996, pag. 28), e che partiva dall'idea neoplatonica che le produzioni naturali, ma anche gli artefatti, rappresentassero la materializzazione della concezione divina dell'universo nella creazione terrena (Foucault 1967, pag. 44). Anche il citato *Theatrum mundi* di Camillo, realizzato verso la metà del Cinquecento e finanziato da Francesco I di Francia⁸², aveva una solida base neoplatonica perché “*rappresentava l'universo che si espande dalle Cause Prime attraverso gli stadi della creazione*” (Yates 1972, pag. 131).

Grazie alla sua capacità di conciliare la natura fisica del cosmo e la sua interpretazione teologica, la filosofia neoplatonica sovrintese all'organizzazione delle collezioni rinascimentali e dell'Età Moderna⁸³, fu trasmessa alle collezioni e ai musei del XVII e del XVIII secolo, giunse sino ai musei illuministi sotto forma della loro pretesa di rappresentare l'universalità di natura, storia e arte, ed è ancora percepibile nei musei del primo Ottocento, organizzati, in special modo in Germania, sulla base della teoria estetica che, come nella filosofia ficiniana, identificava il bello col buono. Panofsky (2013, pag. 212-213) ha messo l'accento sulla straordinaria influenza del sistema neoplatonico sviluppato da Marsilio Ficino che tendeva a collegare il mondo terrestre con il

Cielo, e che ebbe “*un successo paragonabile solo a quello della psicanalisi ai giorni nostri*” poiché “*permetteva all’umanista di venire a un accordo con la teologia, allo scienziato con la metafisica, al moralista con la debolezza del genere umano e agli uomini e alle donne del mondo con le cose della mente*”⁸⁴.

Qualche decennio dopo la costruzione del *Theatrum* di Camillo, nel 1565, il medico di Anversa Samuel von Quiccheberg (o Quiccelbergius) realizzò quella che Adalgisa Lugli (1983, pag. 81) ha definito “*la prima applicazione-estrapolazione dell’Idea del teatro di Giulio Camillo in un trattatello [...] pervaso da istanze universalistiche del tutto simili, condotte attraverso una campionatura totale dell’esistente*”. Il “trattatello” di Quiccheberg⁸⁵ proponeva un metodo per organizzare e ampliare collezioni che, non potendo raggiungere l’universalità, almeno le si avvicinassero (Seelig 1985, pag. 86). Sebbene fosse al corrente della trasformazione metodologica delle raccolte di Aldrovandi, di Gesner e di Fuchs, Quiccheberg si volse verso la raccolta universale, in cui monete, pitture e sculture convivessero con animali, pietre, minerali e reperti botanici. Il progetto, una *summa* del sapere di tutto il mondo, non fu mai portato a termine, ma, ispirandosi all’esperienza di responsabile del *Theatrum sapientiae* del Duca di Baviera Alberto V, Quiccheberg creò per la prima volta una metodologia per l’organizzazione “museologica” delle *camere delle meraviglie*. Quiccheberg divise il suo *Theatrum* in cinque classi e in diverse sottoclassi. Egli dedicò la prima classe al fondatore della collezione Alberto V di Baviera, alla sua famiglia e al suo paese; incluse nella seconda oggetti d’arte, monete, gioielli, vasi, e oggetti vari; nella terza le scienze naturali, animali e minerali e quanto con essi viene prodotto dall’uomo; nella quarta le arti meccaniche, strumenti musicali, matematici e astronomici, arnesi per scrivere e dipingere, macchine e attrezzi, strumenti per scolpire, tornire, fondere, intagliare, strumenti chirurgici, e arnesi per la caccia, la pesca, giochi, curiosità etnografiche, abiti e utensili di popoli stranieri; infine riservò la quinta classe alla galleria d’arte con dipinti di tutte le tecniche, incisioni e disegni (von Schlosser 2000, pag. 70-72)⁸⁶. Sebbene, come fa notare la Lugli (1983, pag. 81), nel lavoro di Quiccheberg non compaia il termine museo, ma si parli solo di “*un teatro di ‘iscrizioni’ e didascalie di tutti i soggetti e di tutte le materie riuniti insieme a costituire un ‘promptuarium’, un luogo circoscritto, quasi un armadio contenente la più rara suppellettile insieme a immagini dipinte o a stampa*”, e sebbene il *Theatrum* si collochi

quindi nella tradizione delle *Wunderkammern*, esso viene considerato da alcuni il primo trattato di museologia (Seelig 1985)⁸⁷.

Sulla falsariga del *Theatrum sapientiae*, il Rinascimento e la Prima Età Moderna videro svilupparsi innumerevoli *Kunst- und Wunderkammern*⁸⁸ principesche fra le quali, per il tentativo di organizzare la memoria universale, furono molto celebrate quella di Ferdinando II ad Ambras, descritta da von Schlosser (1908), quella di Rodolfo II a Praga⁸⁹, e lo studiolo di Francesco I de' Medici a Palazzo Vecchio. Questo, creato dal Vasari fra il 1570 e il 1572, voleva essere il tentativo di un inventario del mondo; in esso gli oggetti furono ordinati gerarchicamente secondo lo schema tracciato da Isidoro di Siviglia, e ognuno aveva una precisa collocazione, in relazione con le pitture allegoriche delle pareti. Poche informazioni si hanno per altre collezioni cinquecentesche. Fra queste la *Wunderkammer* di Guglielmo IV di Baviera, ampliata poi dal suo successore Alberto V; e la collezione del re di Francia Francesco I, nella quale il sovrano, appassionato di oggetti esotici e amante della statuaria antica, aveva raccolto gli oggetti "etnografici" che i viaggiatori riportavano dal Canada e dal Brasile, fra cui un mantello tupinamba. Questa collezione reale, cui aveva contribuito anche Carlo IX, fu dilapidata fra il 1589 e il 1590, come anche la collezione di Caterina de' Medici (Schnapper 1988).

La forza politica delle "raccolte"

L'essere scrigni della memoria universale e la pretesa di classificare il mondo rendevano le collezioni principesche rinascimentali potenti strumenti della politica. I Signori del Rinascimento conoscevano bene questo valore politico delle raccolte, che radunavano in "stanze" riccamente arredate dei palazzi del potere, e che aprivano a un pubblico sempre sbalordito di fronte alla ricchezza e alla sapienza del principe. L'interesse delle collezioni principesche, scrive Olmi (1992, pag. 268), era finalizzato a consolidare e a ribadire continuamente la posizione centrale del principe. Le raccolte facevano parte della vita politica quotidiana: "*Era consuetudine* – scrive Carol Duncan (1991, pag. 93) – *che le gallerie principesche fossero usate come sale di ricevimento, in quanto fornivano sontuosi ambienti per cerimonie ufficiali e magnifiche cornici per la figura del principe. Tutti i principi mettevano i loro tesori in queste gallerie per inculcare nei forestieri e nei dignitari locali, con il loro splendore, e spesso grazie a particolari iconografie, il diritto e la legittimità del loro ruolo*"⁹⁰.

Fin dalle prime raccolte principesche si assiste all'intreccio fra i ruoli dinastico, politico e filosofico della collezione. Isabella d'Este aveva ben chiaro il valore politico della sua raccolta, se è vero, come è stato scritto, che fosse *“tutta tesa alla ricerca di ‘cose rare ed eccellenti’”* per il suo studiolo di Mantova, e vedesse *“nella collezione uno strumento di accrescimento del prestigio sociale”* (Olmi 1992, pag. 255). A Firenze i Medici, già prima di assumere il dominio sulla città, avevano riunito nel loro palazzo⁹¹ una collezione che, come sostiene la Hooper-Greenhill (2005, pag. 62-63), non intendeva presentare un'immagine del mondo attraverso un insieme di oggetti e degli spazi concepiti per esporli, ma doveva consentire che la famiglia fosse riconosciuta dai concittadini come la più potente e facoltosa della città. Una via che Cosimo I, Granduca di Toscana, percorse, usando la collezione come segno di autorevolezza e il collezionare come strumento politico. Come scrive De Benedictis (2015, pag. 59), il suo interesse per la collezione mutò infatti secondo l'opportunità politica del momento. Mentre l'interesse per gli Etruschi nel decennio 1550-1560 *“voleva utilizzare quell'antica e difficile cultura in funzione di un'identità regionale in contrapposizione con la civiltà romana”*, sfruttando *“il movimento filoetrusco che rivendicava la priorità e l'originalità della Toscana nei confronti di Roma”*, dopo l'alleanza politica con il papa Pio IV questo interesse venne abbandonato in favore dell'arte e della cultura romana testimoniato a Firenze dall'antiquarium nella sala delle nicchie di Palazzo Pitti. Personaggio scabroso e autocrate, Cosimo commissionò una Sala delle Carte Geografiche a Palazzo Vecchio nella pretesa di ricomporre il mondo in uno spazio e di crearne una rappresentazione nella sua interezza, e fondò un gabinetto di storia naturale il cui intendimento era il medesimo, con animali, fossili e minerali, e album di disegni botanici e zoologici, parte dei quali si trovano oggi nel fiorentino Gabinetto Disegni e Stampe.

Anni dopo, nel 1570 Francesco I de' Medici fece realizzare uno studiolo a Palazzo Vecchio che può considerarsi il prototipo del *“Gabinetto del Mondo”*, il primo *“tentativo di riunire oggetti che rappresentano l'ordine del mondo, di creare un sito segreto nel quale e dal quale il principe può simbolicamente assumere la posizione di reggitore del mondo”* (Hooper-Greenhill 2005, pag. 132). In questo spazio ristretto il principe dava forma, attraverso oggetti e immagini, a una rappresentazione simbolica e del tutto personale del mondo, di cui egli stesso occupava il punto centrale.

Nello studiolo fiorentino, dipinti simbolici delle attività umane e scene mitologiche associate a terra, fuoco, aria e acqua racchiudevano uno spazio in cui pietre e rocce preziose, gioielli e perle si mescolavano a rarità, come una lucertola conservata in ambra “*che manteneva la forma vivente*” come scrive l’esploratore inglese Fynes Moryson⁹². Ecco dunque che lo studiolo di Francesco I è soprattutto uno strumento politico che dimostra, come scrive Paula Findlen (1994, pag. 23), che per Francesco, come per i “virtuosi” dei secoli XVI e XVII, il collezionismo non era solo una pratica per passare il tempo, ma un preciso meccanismo per trasformare la conoscenza in potere. In una lettera del 1576 l’ambasciatore di Venezia racconta che il Granduca passava nello studiolo quasi tutto il tempo, discutendo degli affari di Stato e ascoltando le suppliche. L’uso politico della collezione implicava, anzi obbligava, che fosse visitabile. In questa direzione andò lo smantellamento dello studiolo ordinato dallo stesso Francesco de’ Medici nel 1584, solo a pochi anni dalla sua creazione, con conseguente spostamento della collezione nel Palazzo degli Uffizi⁹³, e la sua apertura al pubblico⁹⁴.

Nell’ordine simbolico del *Theatrum mundi* di Camillo, il re Francesco I, sponsor del progetto, vi era rappresentato come Dio in Terra, il che integrava l’interpretazione filosofica e teologica con quella dinastica. La capricciosa *Kunst- und Wunderkammer* di Rodolfo II a Praga era almeno in parte uno strumento politico. Eliška Fučíková, che della collezione ha dato la descrizione (1985, pag. 67), ritiene che la raccolta esprimesse le aspirazioni politiche di Rodolfo, simboleggiasse la sua signoria sul mondo, e giocasse un ruolo nella diplomazia, accentuato dalla sontuosa messa in scena.

Perché funzionasse politicamente come *status symbol* era indispensabile che la collezione fosse aperta al pubblico e soprattutto che fosse visitata e continuamente aggiornata. Dunque doveva essere alimentata da sempre nuovi reperti che la rendessero ricca e meravigliosa, soprattutto dopo che i viaggi d’oltreoceano portavano nuovi insoliti animali e oggetti di popolazioni sconosciute⁹⁵. Il proprietario costruiva la forza politica della collezione attraverso i messaggi che gli oggetti e la loro organizzazione nello spazio inviavano ai visitatori. Nei *cabinet de curiosités*, *studioli* e *Wunderkammern*, il principe o il collezionista si appropriava intellettualmente dell’intero universo riprodotto in scala minore, ma soprattutto aveva

la facoltà di modificare questo universo a suo piacimento, selezionando, organizzando e riorganizzando i materiali, trasferendoli da uno stipetto o da uno scaffale a un altro, avvicinandoli gli uni agli altri, creando connessioni. Egli poteva rappresentare il mondo in base alle proprie interpretazioni cosmico-intellettuali, ma anche in relazione alle necessità materiali, quali l'esibizione del potere e delle glorie del casato e la legittimazione di supremazie basate sul danaro o sulla forza. Attraverso i *cabinet de curiosités*, gli *studioli* e le *Kunst- und Wunderkammern* i fortunati proprietari creavano ognuno un microcosmo personale incentrato sulla propria personalità, sul proprio *status* sociale e sulle proprie aspirazioni terrene; non solo per il piacere della conoscenza, ma come strumento capace di influenzare a loro vantaggio la società in cui erano immersi. Questo valore "politico e sociale" della collezione non è mai venuto meno nel tempo e nello spazio, ed è stato assunto da quasi tutte le culture e da tutte le classi sociali, dall'aristocrazia rinascimentale a Bouvard e Pécuchet.

Accanto alle collezioni principesche, anche la piccola nobiltà e la ricca borghesia creava nei suoi palazzi gabinetti di curiosità, con l'intento di salire i gradini della scala sociale⁹⁶. Una collezione ben formata rappresentava uno *status symbol*, uno strumento di legittimazione intellettuale. Paolo Giovio e Ludovico Moscardò, dice Olmi, usarono a questo scopo le loro raccolte: il primo era "così attento a programmare la propria carriera, da utilizzare anche il museo per salire i gradini della scala sociale" (1992, pag. 258); mentre il prestigio del museo e della sua descrizione a stampa fruttarono al secondo il titolo di Conte. In Italia celebrate furono le collezioni di Ludovico Moscardò a Verona, quella di Ferdinando Cospì a Bologna, la raccolta seicentesca di Manfredo Settala a Milano, e quella di Ferrante Imperato a Napoli. Come si evince dall'illustrazione del 1599, in quest'ultima la preponderanza dei *naturalia* e la loro organizzazione nello spazio erano segni premonitori di un nuovo modello di "museo", per uso e organizzazione: il *gabinetto scientifico*, i cui più esimi esempi, che per un certo periodo coesisterono con le camere delle meraviglie, furono il museo di Conrad Gesner a Zurigo, e quello di Ulisse Aldrovandi a Bologna ambedue sviluppatasi nella seconda metà del Cinquecento. Il museo aldrovandiano (che egli definiva microcosmo di natura) è stato ricostruito sulla base di varie fonti da Haxhiraj (2016, pag. 18-22) ma è per buona parte ipotetico (Simili 2004), mentre della sua consistenza ha scritto lo stesso Aldrovandi in un manoscritto⁹⁷.

Dalla camera delle meraviglie al gabinetto scientifico

La transizione dalla *camera delle meraviglie* al *gabinetto scientifico* fu la conseguenza di un nuovo approccio alla conoscenza del mondo. Si trattava, sempre nell'ottica neoplatonica, di prendere nota dell'organizzazione del cosmo come questa era stata ideata dal creatore, e di possedere uno strumento per la memoria che imponeva classificazioni basate sulle similitudini. Non siamo ancora a Bacone e a Galileo⁹⁸, e l'indagine sulla Natura consisteva per i naturalisti pre-sperimentali nella verifica "sul terreno" dell'attendibilità degli autori classici – Aristotele, Teofrasto, Plinio – che fra Cinque e Seicento godevano di autorevolezza incontrastata⁹⁹. Va da sé che per questi naturalisti la collezione non serviva più solo a memorizzare la Natura, a celebrare la simmetria e l'armonia dell'ordine divino, e il museo non era più "il luogo, più o meno simbolico, di ricomposizione di tutta la realtà, ma uno strumento di conoscenza del mondo della natura" (Olmi 1992, pag. 273), il cui ordinamento fisico poteva essere modificato con la ricerca di un ordine classificatorio che rispettasse l'ordine stesso della Natura.

Le immagini dei musei incise sui cataloghi mostrano visivamente il passaggio dalla disposizione della collezione enciclopedica, tipica della *camera delle meraviglie*, in cui regna l'accumulo e la mescolanza dei generi naturali e artificiali, alla disposizione della collezione più specialistica del *gabinetto scientifico*, in cui inizia a regnare l'ordine essenziale per l'indagine scientifica. Nel *gabinetto* non è più necessario che tutti gli oggetti della collezione siano visibili come avveniva nelle *Wunderkammern*, ove da una posizione centrale il visitatore era messo in grado di osservare tutta la collezione e il mondo che essa rappresentava¹⁰⁰. Questo "disordine" centripeto della *camera delle meraviglie* è evidente nelle illustrazioni dei musei di Ferdinando Cospi (in Legati L., *Museo cospiano* ecc., 1677), di Manfredo Settala (in Terzagio P.M., *Musaeum Septalianum* ecc., 1664), di Ole Worm (*Musei Wormiani Historia*, 1655), di Ferrante Imperato (*dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato* ecc., 1599), di Basilius Besler (*Continuatio rariorum* ecc., 1616), di Athanasius Kircher (*Romani Collegii Societatis Jesus Musaeum celeberrimum* ecc., 1678)¹⁰¹ e di Francesco Calceolari (in Ceruti B., Chiocco A., *Musaeum Franc. Calceolarii* etc., 1622), nel quale sembra che l'ordine tipologico sia rispettato solo per i fossili di Monte Bolca.

Nei *gabinetti scientifici* gli oggetti, non più tutti offerti alla vista, sono ben ordinati in scaffali o chiusi in contenitori, cassettiere e armadi, come appare nell'illustrazione della *Metallotheca Vaticana* riprodotta da Michele Mercati (1719), nell'immagine della *Museographia* neickeliana (1727) e del museo di Vincent Levin (*Wondertoondel der Nature etc.*, 1706), nell'illustrazione del *Museum Wildianum* (in de Wilde J., *Selecta numismata antiqua* ecc., 1696), in quella del museo del Principe Elettore del Brandeburgo (in Berger L., *Thesaurus brandeburgicus selectus* ecc., 1696). La collezione prende quasi la forma di una biblioteca. La collocazione degli oggetti – non a vista, ma chiusi in contenitori – è indicata dai cartelli applicati su ciascun contenitore; indicazioni inseribili a un visitatore semplicemente curioso, ma utili per indirizzare lo studioso, il cui scopo ora non è più la ricostruzione di un mondo in miniatura, ma la conoscenza sempre più approfondita della Natura. Quando gli oggetti sono a vista, sono ordinati per tipologie, i cui principi ordinatori in epoca pre-linneiana sono ancora i criteri di Aristotele e Plinio basati sulle somiglianze morfologiche o di habitat.

Questa trasformazione, dall'accumulo universale (ove la disposizione segue il criterio soggettivo del collezionista e le relazioni fra gli oggetti che egli crede di individuare) all'ordine che segue invece un criterio che si suppone oggettivo (poiché imposto allo studioso da interpretazioni delle produzioni del mondo che egli condivide con colleghi e con trattati scientifici), corre parallelamente alla separazione delle collezioni di *naturalia* e di *artificialia*. Dai gabinetti scientifici vengono gradualmente espulse le opere dell'uomo e i falsi mostri, per far posto alle produzioni naturali e ai manufatti etnografici che dal nuovo mondo e dalle parti più remote dell'Oriente invadono l'Occidente (Shelton 1994). Quando in questi nuovi gabinetti votati alla scoperta del mondo è presente l'opera dell'uomo, lo è sotto forma di manufatti di mondi lontani – oggetti, armi, gioielli, vestiti, idoli – mentre scultura e pittura sono ormai al servizio dello studioso, per modellare fisionomie e fissare su carta o sui cataloghi a stampa le immagini dei *naturalia*. In Italia, e ove la mano della Chiesa di Roma fece sentire il peso della Controriforma, la secolarizzazione della scienza e dell'arte, seppure nell'ambigua chiave neoplatonica, ebbe scarsa fortuna (Binni, in Binni e Pinna 1980). Le istituzioni scientifiche, come quella di Aldrovandi, furono poste al servizio del potere ecclesiastico, la cultura laica fu trascinata in carcere o al rogo,

o costretta all'abiura¹⁰². Lo stesso Aldrovandi rischiò la condanna, mentre prendevano forma istituzioni gestite direttamente dall'apparato ecclesiale, quali la Biblioteca Ambrosiana di Federico Borromeo a Milano (1609) e il già citato museo del gesuita Athanasius Kircher al Collegio Romano (1651). Essi ebbero destini diversi. Mentre la prima è sopravvissuta sino a oggi, superando le razzie napoleoniche e i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, il secondo fu chiuso e in parte disperso nel 1773 a seguito della soppressione della Compagnia di Gesù, e nel 1874 il nuovo Stato italiano laico affidò quanto restava della raccolta al Liceo Visconti di Roma, mentre la collezione egizia prese la via del Museo Egizio di Torino nel 1896¹⁰³.

Come era stato chiaro a Francesco I de' Medici, le corti principesche, conscie del valore politico e dell'autorevolezza che le raccolte di pitture o di antichità possono fornire, si impegnarono nel mondo dell'arte o nella ricerca di vestigia del passato. Già a partire dal XVII secolo non vi era corte europea ove non si creasse una collezione. Principi e monarchi agivano come mecenati o come ricchi acquirenti. In Inghilterra¹⁰⁴, in Francia, in Austria, negli Stati italiani e in quelli tedeschi, nei palazzi del potere vennero costruite "Gallerie" su un modello architettonico introdotto dalla Gallia (da cui il nome), ove pitture e sculture venivano esposte alla vista di un pubblico privilegiato, e ove non mancavano riferimenti pittorici alle gesta della dinastia¹⁰⁵. Queste gallerie saranno destinate a trasformarsi nei musei d'arte (che ancora chiamiamo Gallerie), d'arte applicata o di antichità, prima con l'apertura all'accesso del pubblico per la gentile concessione dei principi, più tardi sotto la spinta più o meno rivoluzionaria delle popolazioni che reclamano la proprietà del proprio patrimonio. Tuttavia la vecchia concezione della camera delle meraviglie universale resistette ancora per buona parte del XVIII secolo. Nel 1727 Caspel Friedrich Neickel, nella sua *Museographie*, diede suggerimenti per la formazione e il mantenimento di una collezione; per un museo immaginario (di cui fornisce un'immagine ipotetica nel frontespizio)¹⁰⁶, nel quale tuttavia mantiene ancora assieme *naturalia*, *artificialia* e *curiosa*, e le dispone in modo che siano visibili nella loro totalità a un visitatore che occupi una posizione centrale. È la prima volta che appare il termine "museografia" per riunire in un "manuale" un compendio delle raccolte europee e un insieme di suggerimenti "*per una giusta idea e un utile allestimento dei Musei*". Un ventennio prima il

termine *Museum* era stato già stato usato da Michael Bernhard Valentini per un altro compendio. Si tratta del *Museum Museorum* in due volumi del 1704-1714¹⁰⁷, aperto alle raccolte d'Oriente e dell'America precolombiana del re Inca del Perù e di Montezuma “*entrambe formate dalle effigi, in oro puro, di tutti gli animali, uomini, alberi in fiore e da frutto del territorio circostante*” (Lugli 1983, pag. 11)¹⁰⁸. La *Museographia* di Neickel conservava ancora molto della filosofia delle raccolte rinascimentali. “*Lo smembramento della Kunst- und Wunderkammer proposto dall'autore – scrive Olmi su quest'opera (1992, pag. 187) – e l'individuazione di raccolte più compatte e specializzate non riescono a nascondere la costante preferenza di fondo accordata agli oggetti rari e meravigliosi [...], l'invito a vedere e interpretare la raccolta come una glorificazione di quel Dio meraviglioso esaltato dai salmi di David che, per sua natura invisibile, si manifesterebbe appunto attraverso gli oggetti eccezionali della Wunderkammer*”. “*Nell'economia del suo scritto – fa notare Erika Giuliani nell'introduzione all'edizione italiana della Museographia – non emerge alcuna differenza sostanziale tra collezioni private, biblioteche, chiese e città: naturalia, artificialia, antichità, pur distinguendo ambienti e spazi di raccolta ed esposizione, egli idealmente sistema tutto nei medesimi repositoria*”.

Anche i gabinetti scientifici, per ragioni diverse rispetto alle raccolte d'arte e di antichità, entrarono nella sfera del potere. Essi necessitavano di finanziamenti per “completare”, studiare e custodire le raccolte e per costruire edifici adatti a ospitarle; cercavano la collaborazione delle marine militari o commerciali per sviluppare le ricerche attorno al mondo che si ritenevano essenziali per una sempre più completa conoscenza della natura globale (Pinna 2008). Tutte cose che solo il potere politico o la libertà di pensiero possono, in modo ben diverso, garantire. Così, fu per volere del re Luigi XIII, spinto dalla necessità politica di opporre il potere della monarchia al potere dell'università in campo scientifico e culturale, che nel 1635 vennero fondati il Jardin Royal des plantes médicinales e l'Accademia di Francia (Pinna, in Binni e Pinna 1980). La scienza è quindi costretta a piegarsi al volere dei potenti, ovvero può sviluppare nuove idee solo nelle nazioni che garantiscono libertà di pensiero e moderano gli eccessi ideologici. Così nel 1660, nell'Inghilterra della Restaurazione, con un decreto di Carlo II viene fondata la Royal Society, con il fine di proseguire la strada segnata da Bacone nello studio

della filosofia naturale, dotata di un *Repositoryum* liberamente visitabile, “una importante e rigorosa collezione di Bizzarrie o di Irregolarità della Natura” avrebbe detto Bacone, in cui saranno raccolte curiosità e rarità naturali, di cui viene data notizia in un catalogo (*Musaeum Regalis Societatis*) stampato nel 1681. Nell’ultimo scorcio del Seicento (1683) nacque il primo museo pubblico inglese, con l’apertura dell’Ashmolean Museum a tutti i cittadini che potessero permettersi di pagare il biglietto d’ingresso, grazie alla cessione all’Università di Oxford della collezione di Elias Ashmole¹⁰⁹ (che a sua volta comprendeva la *Wunderkammer* dei due Tradescant¹¹⁰). Questo museo ebbe un grande successo popolare, se diamo credito al viaggiatore tedesco Zacharias Conrad von Uffenbach (1710) che, entrato nel museo, restò scandalizzato dalla folla di contadini che lo riempivano in un giorno di mercato, “la gente – scrisse – tocca ogni cosa irruentemente nel modo abituale inglese e [...] anche le donne sono ammesse per un sixpence; queste corrono qua e là, afferrando ogni cosa senza ne siano impediti dai Sub-Custos” (Swann 2001, pag. 51).

È quindi una conseguenza naturale che, mentre all’inizio del secolo Napoleone fa piangere Lamarck rinfacciandogli la sua teoria rivoluzionaria e la Francia innalza l’antievolutionista Cuvier alle più alte cariche dell’educazione, in Inghilterra, patria delle libere istituzioni scientifiche, dopo l’Ashmolean, nel 1753 apra al pubblico il British Museum, nel 1851 la Grande Esposizione Universale di Londra sia sede di una rivoluzione nella comunicazione pubblica, e nel 1859 Charles Darwin pubblicò il libro che cambierà la percezione del mondo.

Come è noto, la caduta di Napoleone generò in tutta Europa la creazione e l’apertura al pubblico di gallerie di belle arti che, mantenendo la proprietà delle collezioni alle monarchie (con l’eccezione della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda che era di proprietà pubblica già dal 1747), ne mostravano ai popoli l’autorevolezza e il diritto indiscusso a regnare. Napoleone con i saccheggi e la concentrazione di opere d’arte nell’allora Musée Napoleon aveva insegnato ai monarchi europei l’importanza politica della cultura e di un’arte diffusa attraverso i musei. Negli stessi anni presero però forma anche istituzioni di natura diversa. Pubblici musei di storia naturale locali nacquero in quelli che erano stati “feudi” napoleonici. Sei anni dopo la fine dell’occupazione francese, nel 1820, fu inaugurato a Ginevra il Musée Académique¹¹¹ e due anni dopo un museo di storia naturale fu concesso a Milano dal governo au-

striaco che aveva sostituito il napoleonico Regno d'Italia. Si trattò in questi casi di musei volti all'insegnamento delle scienze e allo sviluppo di economie locali, il cui *status* di musei pubblici fu determinato da fatto che probabilmente i governi consideravano le scienze naturali politicamente meno pericolose delle gallerie d'arte, nelle quali immagini e ricordi della storia erano tenuti sotto controllo e continuamente manipolati. Si dovrà attendere la seconda metà del secolo perché anche i musei scientifici assumano una valenza politica, da un lato con le rivoluzionarie teorie sull'evoluzione dell'uomo, dall'altro mettendosi al servizio delle nascenti politiche coloniali delle nazioni.

Nel corso del XVIII secolo, nella maggior parte d'Europa i gabinetti scientifici e le raccolte di opere d'arte e di antichità si erano ormai quasi del tutto separati. Da un lato le collezioni scientifiche, che comprendevano, assieme ad animali, piante e minerali, anche le testimonianze dell'uomo selvaggio e primitivo (le collezioni etnografiche la cui persistenza in alcuni moderni musei naturalistici ha quindi radici storiche), erano intente alla metodica classificazione del mondo, e alla comprensione del disegno ordinatore del Creatore, dall'altro le raccolte d'arte e di antichità avevano nuovi ideali e nuove finalità rispetto alle *Wunderkammern* ormai fuori moda: denaro, autorevolezza e soprattutto dominio. Gradualmente, nel corso del secolo queste collezioni entrarono nell'orbita del potere, come non lo erano mai state prima d'allora. Mentre nelle gallerie d'arte e di antichità si celebrò la gloria dei monarchi, delle dinastie e dei tiranni e si modificò la storia per garantire a costoro legittimità e autorevolezza, le collezioni naturalistiche furono assimilate dal potere per controllare la visione del mondo e dell'uomo che esprimevano. Le collezioni si trasformarono così in musei controllati direttamente dagli Stati, supremo traguardo nel controllo politico dei popoli e delle nazioni.

In campo scientifico il museo illuminista segnò un cambio di prospettiva sull'uso intellettuale delle collezioni e sulla loro organizzazione. Mentre il fine delle raccolte naturalistiche cinque- e seicentesche, quali quelle di Gesner e di Aldrovandi, era ricostruire la complessità del mondo naturale senza approfondirne le cause, la finalità dei musei illuministi fu quella di comprendere i meccanismi attraverso cui il disegno divino aveva costruito la varietà del mondo. L'organizzazione e la classificazione sistematica delle forme naturali divennero perciò l'obiettivo delle

collezioni scientifiche e delle nuove istituzioni museali, il mezzo per arrivare a conoscere l'ordine della natura. I musei divennero laboratori di classificazione sistematica nei quali, tuttavia, per buona parte del XIX secolo, perdurò ben radicata la visione neoplatonica. Georges Cuvier al Muséum National d'Histoire Naturelle, Richard Owen al British Museum, Louis Agassiz al Museum of Comparative Zoology di Harvard, Antonio Stoppani al Museo di Storia Naturale di Milano riconoscevano nella diversità del mondo naturale un piano divino, concepito in anticipo dal Creatore con lo scopo ultimo di introdurre l'uomo sulla Terra. Un piano razionale nei confronti del quale l'unica possibile azione scientifica era un'indagine precisa e diligente capace di mostrarne la complessità dell'organizzazione (Pinna 1995). In un periodo di grandi esplorazioni che facevano conoscere nuovi mondi naturali, i gabinetti scientifici e i musei divengono dinamici, le collezioni sono continuamente riclassificate e le esposizioni modificate per far posto alle nuove scoperte scientifiche. Il piano divino della creazione viene modificato a mano a mano che vengono scoperti nuovi organismi. L'immagine della natura è proposta come un grande affresco, come una narrazione universale della costruzione divina, che la possibilità di essere continuamente modificata modella come una storia del progresso verso la complessità. Ciò sebbene in quegli anni precedenti la rivoluzione evolucionista la classificazione della Natura prescindesse dallo spazio e dal tempo. L'obbligo di una continua modifica della presentazione delle collezioni fu sollecitato da Louis-Jean-Marie Daubenton nella voce *Cabinet d'Histoire Naturelle* dell'*Encyclopédie*. *“A mano a mano che un Cabinet d'Histoire Naturelle aumenta – scrisse il collaboratore di Buffon e professore al Jardin du Roi –, non vi si può mantenere l'ordine se non spostando continuamente tutto quanto vi è in esso. Per esempio, quando si vuole inserire in una successione una specie che vi manca, se questa specie appartiene al primo genere, è necessario che tutto il resto della serie venga spostato, affinché la nuova specie sia messa nel posto giusto”*.

Con l'apparire delle interpretazioni trasmutazioniste del mondo biologico di Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire e Charles Darwin, e di quanti li seguirono, poco cambia nell'organizzazione fisica dei musei naturalistici. La persistenza dello spirito classificatorio e la tendenza alla ricostruzione universale del mondo fanno del museo un monumento al passato, nel quale persiste il tradizionale rapporto con la trascendenza cosmica.

La resistenza dei musei a cambiare le esposizioni in relazione al procedere delle scoperte e delle interpretazioni scientifiche (ma anche con il procedere delle tecniche museografiche) è un problema generale che colpisce molte istituzioni. Nel 1897 il paleontologo del British Museum Francis Arhur Bather fece notare che nel suo museo, in ragione di diverse circostanze, fra cui la mancanza di tempo e la scarsità di personale, la disposizione degli oggetti nelle vetrine era rimasta invariata per molti anni, cosicché la classificazione e la disposizione degli oggetti non corrispondeva più al procedere della conoscenza scientifica e diminuiva drammaticamente la capacità informativa ed educativa del museo.

Note

¹ “La coscienza dell'appartenenza sociale, che chiamiamo 'identità collettiva', si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comuni, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune o [...] attraverso l'impiego di un sistema simbolico comune. [...] Non si tratta qui solo di parole, frasi e testi, ma anche di riti e danze, modelli e ornamenti, costumi e tatuaggi; si tratta del mangiare e del bere, di monumenti e immagini, paesaggi, segnavia e contrassegni di confine. Tutto può diventare segno per codificare la comunanza: non è il medium, ma la funzione simbolica e la struttura semiotica a essere determinante. Chiameremo 'cultura', o più precisamente 'formazione culturale', questo complesso costituito dalla comunanza trasmessa simbolicamente. All'identità collettiva corrisponde una formazione culturale che la fonda e – soprattutto – la riproduce. La formazione culturale è il medium con cui un'identità collettiva viene costruita e mantenuta attraverso le generazioni” (Jan Assman 1997, pag. 108).

² Allo stesso modo, per estrapolazione, il complesso di tutti i musei (e non un singolo museo come vorrebbero i rappresentanti del Bizot Group) conserva e trasmette la sintesi della cultura universale.

³ Il Principe “esprime il gran piacere avuto nel vedere in Inghilterra una tale magnifica collezione, stimando che essa fosse di ornamento per la Nazione; egli esprime i suoi auspici per il beneficio che essa avrebbe portato alla cultura, e per quanto potesse contribuire all'onore della Britannia se fosse stata istituita per l'uso pubblico e per la posterità” (in Artur MacGregor 1994, pag. 35).

⁴ *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 1811-1833 (Dalla mia vita: poesia e verità*, Einaudi, 2018).

⁵ “Interi paesaggi – scrive Assmann, pag. 34 – possono fungere da medium della memoria culturale, in questo caso essi non vengono tanto accentuati mediante dei segni (dei “monumenti”) quanto piuttosto elevati globalmente essi stessi al rango di segni, ossia vengono semiotizzati”. Sono i paesaggi culturali che giocano un ruolo nella memoria collettiva in quanto spazi immaginari che sollecitano la memoria culturale; assimilabili, almeno in parte, ai “*lieux de mémoire*” di Pierre Nora.

⁶ Sul ruolo del personale intellettuale nella creazione della cultura del museo si veda Pinna 2005.

⁷ Jedlowski (1999 citato da Tota 2001, pag. 75) definisce questa memoria come *“insieme di rappresentazioni del passato elaborate all’interno di un gruppo sociale”* la cui natura collettiva non sarebbe data tanto dal *“carattere comune dei suoi contenuti, quanto dal fatto che questi sono elaborati in comune, sono cioè il prodotto di un’interazione sociale, di una comunicazione, che è in grado di scegliere nel passato ciò che è rilevante e significativo in relazione agli interessi e all’identità dei membri di un gruppo”*.

⁸ *“Le persone conservano le memorie personali – memorie di eventi e di situazioni di cui sono state testimoni. Queste memorie personali possono rimanere nella sfera privata, ma possono essere raccontate in conversazioni o in narrazioni, possono andare perdute, o possono essere trascritte sotto forma di diari, memorie e autobiografie. Vi sono anche memorie collettive o condivise di cui un singolo individuo può non avere avuto esperienza diretta. Vale a dire che possiamo ‘ricordare’ un evento di cui personalmente non abbiamo avuto esperienza, ma che percepiamo come memoria condivisa. Molti americani ‘ricordano’ la Guerra Civile Americana e molti ebrei ‘ricordano’ l’Olocausto nazista, ma non perché hanno avuto un’esperienza diretta personale di questi eventi o perché hanno letto narrazioni scritte da storici professionisti che hanno descritto minuziosamente le grandi battaglie o le sofferenze nei campi di sterminio. Essi invece ‘ricordano’ perché condividono con altre persone gruppi di immagini che sono stati trasferiti loro attraverso i media della memoria – dipinti, architettura, monumenti, riti, narrazioni, poesia, musica, fotografie e film. Questi ricordi non sono costruiti in modo logico e ragionato – essi raramente forniscono una storia organizzata in modo chiaro o una narrazione. Invece, sono frammentati. [...] Spesso si tratta di ricordi visivi che producono immagini potenti e avvincenti che parlano sia alle passioni, sia all’intelletto. Queste memorie ri-presentano il passato e danno alle persone la sensazione di essere stati testimoni di un evento che può essere avvenuto molto prima della loro nascita. I musei e i monumenti spesso danno consistenza fisica alla memoria, così come i riti che commemorano la morte e le loro imprese. Le arti visive, la poesia, le memorie e i racconti contribuiscono alla costruzione della memoria in parte perché ci fanno toccare il passato anche quando lo pensiamo”*.

⁹ Diversi autori si sono occupati del rapporto memoria-patrimonio-identità anche in relazione al ruolo giocato dai musei. Fra le opere più importanti possiamo ricordare quelle di David Lowenthal (1985, 1998), Alain Schnapp (1993), Flora Kaplan (1994) e Peter Howard (2003), senza dimenticare gli scritti di Pierre Nora o quelli da lui editi, di Krzysztof Pomian (1987, 2003), Jean-Louis Déotte (1994), Dominique Poulot (1997), Jean-Michel Leniaud (2002).

¹⁰ Esistono naturalmente anche “musei del presente”, o meglio del “presente-passato” (musei d’arte contemporanea, musei agiografici creati autonomamente da artisti viventi, e simili), e musei proiettati verso il futuro (vedi la mostra al V.&A. “The Future Starts Here”, catalogo di Hyde Rory e Mariana Pestana 2018).

¹¹ Con le dovute eccezioni: i musei volti puramente all’estetica degli oggetti e i musei-magazzino incapaci di interpretare la storia, come lo erano molti musei archeologici italiani (Pinna, in Binni e Pinna).

¹² Secondo Assmann (1997, pag. 189) *“la religione costituisce il caso tipico di struttura anacrona: all’interno della cultura che dà forma all’oggi, essa mantiene presente lo*

ieri che non deve essere dimenticato; la sua funzione è di trasmettere il non contemporaneo mediante il ricordo, l'attualizzazione e la ripetizione".

¹³ "L'assenza di opere che rappresentano una 'insostituibile eredità culturale' è psicologicamente intollerabile. Proprio come la distruzione della Statua della Libertà diminuirebbe il legame fra gli immigranti che hanno condiviso la stessa prima vaga idea degli Stati Uniti, o come il crollo del Muro del Pianto di Gerusalemme ferirebbe l'anima del mondo ebraico, così la rimozione da parte di Lord Elgin dei marmi del Partenone offende la collettività greca poiché ha evirato la maggiore di tutte le opere d'arte greche – il Partenone. Distruggendo il 'mana' dei Greci, l'incarnazione delle loro più alte speranze umanistiche e un parametro della loro esistenza, Lord Elgin ha danneggiato la collettività greca degradando irreparabilmente una parte integrante della celebrazione dell'essere greco" (Moustakas 1989, pag. 1195-1196, in Gillman 2009, pag. 173).

¹⁴ Il termine *patrimonium* – dice Chastel (1997, pag. 1433) – si riferiva alla legittimità famigliare sull'eredità "che esplicitava una relazione particolare fra il gruppo giuridicamente definito e certi beni materiali del tutto concreti: uno spazio, un tesoro, o meno ancora".

¹⁵ Del patrimonio culturale si parla e si scrive molto soprattutto in relazione alla sua consistenza fisica (oggetti, opere, monumenti, paesaggi ecc.), e alla sua definizione in cui eccellono le organizzazioni internazionali (ICOM, UNESCO, Consiglio d'Europa), i ministeri nazionali e le associazioni di musei. Marilena Vecco (2011) ha fatto un utile riassunto delle normative relative al patrimonio culturale, preceduto da un breve *excursus* storico. Essa ricorda la periodizzazione del concetto di patrimonio di Babelon e Chastel che hanno identificato un momento religioso, uno monarchico, uno familiare, uno nazionale, uno amministrativo e scientifico; e la periodizzazione proposta da Desvallées (1995) che distingue cinque periodi nella storia del termine patrimonio (1790-91; 1930-45; 1959; 1968-69; 1978-80). Ciò mostra un'interpretazione materialista del patrimonio culturale, e la sua applicazione burocratica alla società.

¹⁶ "I semiofori sono oggetti a due facce: hanno un aspetto materiale e un aspetto semiotico. L'aspetto materiale di un semioforo, come di ogni oggetto, è l'insieme dei suoi caratteri fisici: la materia di cui è fatto, con le qualità che le sono proprie. Ma anche la forma che ha ricevuto, in quanto essa determina i rapporti fisici di questo oggetto con altri oggetti [...]. Quanto all'aspetto semiotico di un semioforo, questo è costituito essenzialmente da caratteri visibili che rinviano a qualche cosa che per il momento è assente o che è apertamente riconosciuto come invisibile. I caratteri visibili servono qui da supporto a relazioni invisibili che, contrariamente alle relazioni fisiche, sono stabilite, non tanto dalla mano, quanto dallo sguardo e dal linguaggio" (Pomian 2003, pag. 156).

¹⁷ "Per risonanza intendo il potere di cui è dotato l'oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche in cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo" (Greenblatt 1995, pag. 27).

¹⁸ Per questo, forse poiché siamo ancora lontani da quella identità globale cui neppure Amarthya Sen sembra credere, l'unico a non costituire "patrimonio" è paradossalmente il grande complesso del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO che si allunga anno dopo anno e la cui concezione universale contrasta con l'idea di esclusione insita nella natura stessa di patrimonio culturale. Circa l'idea del

“patrimonio dell’umanità” Hugues de Varine ha scritto (1969, pag. 52) che *“l’internazionalizzazione della cultura, così espressa, è puramente artificiale: vi è un gruppo di persone, generalmente in seno alle grandi organizzazioni come l’Unesco o nelle sfere dirigenziali dei paesi ricchi, che cerca di stabilire questa ‘civiltà universale’ di cui tutti i criteri, tutti i valori riconosciuti, tutte le espressioni sono elaborate in funzione di questo gruppo che in realtà non rappresenta che la cultura dei paesi industrializzati, la cultura del consumo”*. Peter Howard (2003, pag. 179) ha messo in evidenza come l’inserimento di un soggetto nella Lista del Patrimonio Mondiale sia voluta dai diversi governi nazionali *“non tanto per un disperato desiderio di garantirne la conservazione, quanto per attrarre più turisti”*. L’inserimento di un soggetto nella Lista avviene su richiesta dei governi nazionali, il che rende l’UNESCO del tutto impotente: così, quando il governo afgano distrusse i Buddha di Bahmian all’UNESCO non restò che rammaricarsi che essi non fossero iscritti nel Patrimonio Mondiale.

¹⁹ Si tratta di un processo paragonabile alla separazione di una popolazione animale in due sottogruppi a seguito di una qualche forma di isolamento (geografico, sessuale ecc.), processo ben noto ai biologi: le due popolazioni derivate dalla separazione avranno un patrimonio genetico più povero di quello della popolazione originaria, il che produrrà nel corso del tempo una evoluzione divergente delle due popolazioni.

²⁰ A questo riguardo sono interessanti le comunità di emigrati degli Stati Uniti. Le comunità italiane, norvegesi o russe tendono a perdere buona parte del loro patrimonio di origine, per esempio la lingua, ma ne conservano alcuni elementi, fra cui le feste patronali. Circa gli immigrati in America l’antropologo Allan Hansen ha sostenuto che *“ciò che i figli desiderano dimenticare, è ciò che i nipoti cercano di ricordare”*.

²¹ Le grandi opere d’arte nei musei *“devono la loro esistenza non solo agli sforzi delle grandi menti e al talento che li hanno creati, ma anche al duro lavoro anonimo dei loro contemporanei. Non vi è nessun documento di civiltà che non sia al tempo stesso documento di barbarie. E proprio perché un tale documento non è privo di barbarie, questo infetta anche la maniera in cui è stato trasmesso da un possessore a un altro”* (Tesi sulla filosofia della storia, 1970, pag. 258).

²² Un esempio dell’accumulo progressivo ed esponenziale del patrimonio culturale è l’allungamento continuo della lista del patrimonio mondiale dell’UNESCO per aggiunte progressive non bilanciate da de-registrazioni, che non avvengono anche quando i parametri che hanno determinato l’accesso vengono a mancare. A tutto il 2013 vi sono stati solo due casi di espulsione dalla lista, quello della riserva dell’orice in Oman e quello della Valle dell’Elba in Germania

²³ Marilena Vecco (2011, pag. 107) concorda sul fatto che la società attuale abbia un’ossessione per la conservazione culturale e cita a questo riguardo Colin Buchanan. Costui si era domandato (1975): *“che cosa succede quando ogni cosa è conservata? Che cosa succede quando la conservazione è tanto estesa che non si riesce a camminare senza inciampare in qualche oggetto di venerazione? Esistono pericoli di diventare prigionieri del passato, rimanendo intrappolati in una rete di controlli burocratici in un mondo non creativo?”*. Questa citazione è relativa al primo dei tre paradossi della conservazione che Vecco dice limitino la portata del processo di conserva-

zione. In esso ella sostiene che *“la capacità economica di conservazione decresce con l’aumentare dell’impegno alla conservazione in ragione della scarsità crescente delle risorse destinate propriamente alla conservazione”*, il che, se ci si pensa bene, non è un paradosso ma un’ovvia considerazione. Nel quarto paradosso Vecco sostiene che *“la nostra società conserva una quantità sempre maggiore di patrimonio ma ne crea sempre meno”* il che è visibilmente falso, anzi avviene quasi il contrario poiché il patrimonio si arricchisce di sempre nuove categorie di semiofori, per citare Pomian, che vale la pena di conservare.

²⁴ Della commissione facevano parte, oltre ad artisti, anche alcuni scienziati, poiché all’epoca l’Italia era ritenuta un centro di cultura scientifica assai attivo e le collezioni scientifiche italiane molto rinomate.

²⁵ *“Urbs aeterna, vestigia e ruderibus temporunque iniuriis vindicata”*.

²⁶ *“Passeggiavamo [...] e ad ogni passo c’era qualcosa che suscitava il discorso e la commozione: qui la reggia di Evandro, qui il tempio di Carmentis, qui la grotta di Caco, qui la lupa nutrice ed il fico ruminale [...] qui il salto di Remo, qui i giochi circensi ed il ratto delle Sabine, qui la palude della capra e la sparizione di Romolo, qui i convegni di Numa con Egeria, qui le schiere dei tre gemelli. Qua fu trascinato Perseo, di qui fu respinto Annibale, di qui fu condotto in catene Giugurta [...]. Qui Cesare trionfo, qui morì. In questo tempio Augusto vide prostrarsi i re e il mondo porgergli tributi. Questo è l’arco di Pompeo e questo è il portico; questo fu il cimbro di Mario. Questa è la colonna di Traiano, dove egli è sepolto, [...] questo è il suo ponte che prese il nome di San Pietro, e questa è la mole di Adriano, sotto la quale, anch’egli, riposa, che ora chiamiamo Castel Sant’Angelo [...] qui Cristo venne incontro al suo vicario; qui Pietro fu posto in croce; qui Paolo venne decapitato [...]”*.

²⁷ Panofsky (2013, pag. 26) scrive del Petrarca che *“mentre tutti i pensatori cristiani prima di lui l’avevano concepita [la storia (N.d.A.)] come uno sviluppo continuo dalla creazione del mondo fino ai nostri giorni, egli la vide come nettamente divisa in due periodi, quello classico e quello ‘recente’, il primo comprendente le historie antiquae, l’altro le historie novae. E mentre i suoi precursori avevano concepito quel continuo sviluppo come un progresso costante dalle tenebre del paganesimo alla luce di Cristo [...], Petrarca interpretò il periodo in cui ‘il nome di Cristo prese ad essere celebrato in Roma e adorato dagli imperatori romani’ come l’inizio di un’età ‘oscura’ di decadenza e di oscurantismo, e il precedente periodo –per lui semplicemente il periodo di Roma monarchica, repubblicana e imperiale – come un’età di gloria e di luce”*.

²⁸ vedi De Benedictis 2005, pag. 77-78 e pag. 230-232.

²⁹ Peter Howard (2003, pag. 208) cita proprio Roma come esempio di uno dei *“quei posti che sono stati così ricchi di patrimonio per così lungo tempo che hanno imparato a convivere con esso”*.

³⁰ *“Gli insegnamenti della chiesa – scrive Hamilakis (2007, pag. 67) – erano strumentali alla diffusione dell’idea che gli ‘Helleni’ fossero diversi dalle popolazioni contemporanee. Il ben noto passaggio del religioso Cosma d’Etolia è caratteristico: ‘voi non siete Elleni [...] non siete empi, eretici, atei, ma pii cristiani ortodossi’”*.

³¹ *“In questa visione del mondo il tempo degli Elleni coesisteva in parte con il XIX secolo; esso irrompe in esso e distrugge la temporaneità del presente. Nel mondo moderno noi percepiamo il tempo come progressivo, lineare, unidirezionale. D’altronde i nostri scritti storici e archeologici, e in verità tutte le nostre vite si basano sull’idea di una*

chiara separazione fra passato e presente, e sull'immutabilità del passato. Eppure diversi discorsi e azioni che ho discusso qui parlano di un diverso senso della storicità e di una diversa temporaneità. Una temporaneità che, come è stato dibattuta dal filosofo Henri Bergson, è definita dalla coesistenza piuttosto che dalla successione. Gli Elleni possono essere vissuti in un tempo diverso, ma alcuni di essi vivono ancora e interagiscono con la gente di oggi. Ma è la durabilità e la persistenza della materialità dell'antichità che permette a questo altro tempo di coesistere a fianco del presente. Le antichità materiali, perciò, attivano e emanano nuovamente temporalità multiple. Queste temporalità erano empiriche e non cronologiche, ed erano inscritte nel tessuto della vita sociale" (Hamilakis 2008).

³² *Scrive De Benedictis (2015, pag. 44) che questa vendita "che si cercò con ogni mezzo di mantenere segreta, suscitò violente reazioni da parte del popolo che nella dispersione delle raccolte gonzaghesche si sentiva oscuramente ma fraudamente defraudato di un patrimonio legato indissolubilmente alla cultura locale e al pubblico godimento. La reazione suscitata dalla vendita dei Gonzaga si può inoltre interpretare come una spia sintomatica della progressiva assimilazione fra due concetti e situazioni già divergenti: la collezione dinastica e il museo pubblico [...]".*

³³ *"Musei e guerra. Nel momento attuale, quando le energie della Nazione sono necessariamente dirette a vincere la guerra, vi può essere una tendenza a sovrastimare l'importanza fondamentale dei musei e delle gallerie d'arte come parti essenziali di quella civiltà per la quale stiamo combattendo. Queste istituzioni contengono collezioni di grande importanza, non solo per noi, ma per tutto il mondo civile, e nonostante la tensione delle circostanze è nostro dovere provvedere che tali collezioni siano adeguatamente salvaguardate e conservate. L'attività dei musei deve perciò continuare con la massima efficienza possibile; e se il lavoro di conservazione dei tesori della Nazione può essere integrato con l'ampliamento di attività educative e con idee brillanti, la posizione dei musei dopo questa guerra sarà più forte di quanto non lo sia stata nel 1918. Vi è in realtà una grande opportunità davanti a noi. Durante l'ultima guerra alcuni musei giocarono un ruolo straordinario ed entrarono una volta e per sempre nella stima delle autorità locali. Dobbiamo raccomandare il più fortemente possibile che dalla presente situazione venga tratto ampio vantaggio per la funzione dei musei" (Pubblicato in Museums Journal, 1939, n. 39, pag. 317, in Kavanagh 1994, pag. 166)*

³⁴ *"Il patibolo, ove il corpo del criminale torturato era esposto alla forza della sovranità che si manifesta ritualmente, il teatro punitivo in cui la rappresentazione della punizione era accessibile permanentemente al corpo sociale, venne sostituito da una grande struttura chiusa, complessa e gerarchizzata integrata nel corpo stesso dell'apparato dello stato" (Foucault 1975, in Bennet 1988, pag. 74). Anche Douglas Crimp (1985) ha sostenuto che il museo ha tutte le caratteristiche per essere paragonato alle strutture di segregazione di Foucault, come il carcere. In questo senso esso è uno spazio eterotopico, e cioè di discontinuità rispetto all'ambiente abituale, nel senso di Foucault (1967, pag. 46-49). Vedi Violi 2014, pag. 113.*

³⁵ *"La negazione dello sguardo in questi spazi espositivi pre-moderni evoca una forma di reclusione nella quale il potere deriva dal celare gli oggetti di valore in una struttura monumentale. Lo stato Ottomano era capace di sottrarre gli oggetti allo sguardo del pubblico mentre nello stesso tempo li conservava nella memoria pubblica attraverso l'uso di un monumento più importante come loro 'prigione'. La ex chiesa di Hagia*

Irene si trovava nei terreni del palazzo [Topkapi (N.d.A.)], il che voleva affermare che essa era proprietà dello stato Ottomano, ma era situata nel primo cortile, nel quale nessuno era autorizzato a entrare. Le persone che entravano in questo cortile potevano vedere la ex chiesa e ricordarla perciò insieme con le reliquie che conteneva, segni della conquista. Così il governo Ottomano esibiva con successo il suo potere senza ricorrere alla sua esposizione. Questa tecnica ha presupposti straordinariamente simili a quelli delle teorie del controllo sociale che stanno alla base dello sviluppo della prigione moderna, secondo cui coloro che sono all'esterno potrebbero vedere la prigione come un monumento al potere del governo di incarcerare, ma non sarebbero a conoscenza della punizione che ha luogo all'interno" (Wendy Shaw 2003, pag. 35).

³⁶ Il nome "ecomuseo" è apparso in Francia nel 1971, parallelamente alla creazione del ministero per l'ambiente e alla nascita dei parchi nazionali regionali, come strumento di conoscenza dello spazio e del "progetto di vita" di una popolazione (Poulot 2016, pag. 137). Il nome "musée de société" è stato creato sempre in Francia nel 1991 dalla Direction des Musées de France per raggruppare una molteplicità di musei, musei di etnologia, di arti e tradizioni popolari, tecnici e industriali, di storia, musei di sito e *open air*, della marineria, che condividono un'attenzione a storie e situazioni locali e sollecitano la partecipazione delle comunità locali. Ciò rende evidente che la nascita di questi musei "dal basso" ha seguito i cambiamenti delle politiche statali. In Italia, in anni recenti gli ecomusei sono stati oggetto di organizzazione normativa legata ai finanziamenti da parte dei governi regionali, in modo specifico in Piemonte e in Lombardia. Il che rappresenta un'evidente appropriazione di libere strutture museali o submuseali da parte del potere politico.

³⁷ Attorno allo scheletro completo di *Tyrannosaurus rex* montato al centro di una nuova esposizione, il Field Museum orchestrò una vasta e aggressiva campagna di marketing che iniziò con l'affibbiare allo scheletro il nome proprio femminile "Sue", per renderlo più familiare, più simpatico, meno terrificante e quindi più "vendibile" al grande pubblico. Una procedura questa che fu poi seguita da molti altri musei che battezzarono con nomi propri scheletri fossili, animali impagliati e così via.

³⁸ Krzysztof Pomian (1987) ha definito la collezione come un "insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente al di fuori del circuito di attività economiche, sottomessi a una particolare protezione in un luogo chiuso, attrezzato a questo scopo, e esposti allo sguardo". In questa definizione - continua Pomian - sono contenuti due aspetti della collezione che conducono a un paradosso: e cioè da un lato gli oggetti che costituiscono la collezione, ivi comprese le collezioni dei musei, hanno un alto valore venale, e sono perciò sottomessi a una protezione speciale, dall'altro questi oggetti sono mantenuti al di fuori del circuito delle attività economiche, vale a dire che essi hanno perso il loro valore d'uso. Il paradosso - dice Pomian - è dunque il seguente: le collezioni "hanno un valore di scambio senza avere un valore d'uso". Mentre le collezioni non hanno un valore d'uso, perché gli oggetti che le compongono perdono questo valore nel momento stesso in cui entrano a far parte di una collezione, da che cosa deriva invece il loro valore di scambio, perché gli oggetti che le compongono sono ritenuti così preziosi? Pomian risolve questo para-

dosso sostenendo che il valore di scambio degli oggetti delle collezioni è costituito dal significato di cui essi sono caricati, un significato che permette loro di giocare il ruolo di “semiofori” e cioè “*il ruolo di mediatori fra gli spettatori e un mondo invisibile*”. Ciò significa, in altre parole, che il valore delle collezioni deriverebbe dal fatto che esse rappresentano mondi inesistenti nel momento e nel luogo in cui sono ammirate, e hanno la capacità di mettere in comunicazione il mondo reale, che ha un suo spazio e un suo tempo, con il mondo da cui provengono o che rappresentano, che ha uno spazio e un tempo diversi, ed è perciò invisibile nel mondo reale. Per fare un esempio, se un vecchio battello da pesca viene trasportato in un museo o posto in una collezione di vecchi battelli, esso non serve più per ciò per cui era stato costruito e cioè per trascinare reti da pesca, esso perde cioè il suo valore d’uso. Il vecchio battello da pesca trasportato nel museo acquista tuttavia un valore di scambio che è diverso dal valore d’uso originario, poiché esso non deriva più dall’uso che del battello viene fatto, ma dal fatto che esso costituisce agli occhi dei visitatori del museo la rappresentazione di un’attività, o se si preferisce di una cultura, che non esiste più o che può ancora esistere, ma in un luogo diverso da quello in cui l’oggetto è ora situato (Pinna 1997). È interessante ricordare che la distinzione fra valore d’uso e valore di scambio fu già discussa da Adam Smith (1776).

³⁹ Marc-Alain Maure (1984, pag. 86-87) fa una storia del concetto di identità legato al museo, dal Rinascimento al XIX secolo.

⁴⁰ Rekihaku è un istituto di ricerca interuniversitario che ha il fine di promuovere gli studi sulla storia e sulla cultura giapponesi.

⁴¹ Questo è il compito assegnato allo Showa-kan aperto, sempre a Tokyo, nel 1999.

⁴² *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), 2001.

⁴³ *Traité de Pothier, De la Communauté*, in Babelon e Chastel (2008, pag. 50).

⁴⁴ Nell’amministrazione francese del patrimonio *classer* ha un valore simile a quello della *notifica* nell’amministrazione italiana.

⁴⁵ Si veda il testo di Sylvestre J.-P., riportato in bibliografia.

⁴⁶ “*La continuità della cultura nel passaggio da una civiltà a un’altra, come nell’interno della cultura stessa, è condizionata dall’arte più che da qualsiasi altra cosa. Troia vive per noi solamente nella poesia e negli oggetti che sono stati recuperati dalle sue rovine. La civiltà minoica consiste oggi nei suoi prodotti artistici. Gli dei pagani e i riti pagani sono passati e tramontati e tuttavia durano nell’incenso, nelle luci, nei paramenti e nelle festività attuali. Se i caratteri, ideati presumibilmente allo scopo di facilitare le relazioni commerciali, non si fossero sviluppati e trasformati in letteratura, essi sarebbero ancora attrezzatura tecnica e noi stessi potremmo vivere in mezzo a una cultura a stento più elevata di quella dei nostri seloaggi antenati. Se non fosse per il rito e la cerimonia, la pantomima e la danza, e il dramma che si sviluppò da essi, se non fosse stato per la danza, il canto e la musica strumentale d’accompagnamento, per gli utensili e gli articoli della vita di tutti i giorni, formati sui modelli e impressi con i simboli della vita della comunità affini a quelli manifestati nelle altre arti, gli avvenimenti del lontano passato sarebbero ora immersi nell’oblio*” (Dewey 1934).

⁴⁷ *Critique du concept de patrimoine culturel et de son histoire*, Conferenza tenuta alle Università di Losanna e di Ginevra nel 2003.

⁴⁸ “*Quando tornai a Roma dalla Spagna e dalla Gallia, dopo aver sistemato le cose in queste province con grande successo [...], il Senato decretò che per il mio ritorno fosse dedicata nel*

Campo Marzio un'ara della Pace Augusta, e stabili che in essa i magistrati, i sacerdoti e le vestali offerissero ogni anno un sacrificio" (Res Gestae, cap. 12).

⁴⁹ "Il significato di un oggetto – ha scritto (2003, pag. 154) – è determinato dai caratteri dell'oggetto stesso. Ma questi caratteri non lo determinano in modo univoco. Si limitano piuttosto a delimitare un campo di possibilità, un insieme di significati virtuali, i contorni di un'area vuota che la storia si incarica di riempire. Giacché l'oggetto riceve un significato univoco e socialmente codificato grazie al gioco delle sei variabili che abbiamo enumerato [cambiamento del luogo sociale, della vicinanza di altro oggetti, del contesto verbale, del modo di esporre, del pubblico, del comportamento di quest'ultimo di fronte all'oggetto, pag. 153]. E la sua storia è quella dei significati successivi di cui si trova a essere perciò investito. [...] Ora, la storia dei significati è quella degli scambi nei quali l'oggetto gioca il ruolo di particella che, saltando da un individuo a un altro, mantiene i legami fra i due. Quando un oggetto cessa di partecipare a uno scambio, quando, in altre parole, perde ogni significato e, eventualmente, anche ogni utilità, diviene uno scarto. Per contro, per tutto il tempo che rimane un elemento di una collezione, esso è anche portatore di un significato, è un semioforo".

⁵⁰ Chiamo *contenuto del museo* l'insieme degli oggetti che fanno parte del patrimonio complessivo di un museo, che siano o no esposti al pubblico, in alternativa al termine *collezione* che si riferisce il più delle volte – con l'eccezione cioè dei musei mono-collezione – a una sola parte di un museo, e non alla sua totalità. La *collezione*, poiché parziale rispetto al contenuto globale del museo, ha una sua identità che può essere diversa dall'identità complessiva del museo. Il *contenuto* del museo è un insieme di realtà fisiche, gli oggetti con la loro dimensione materiale, e di immagini simboliche, che la società e i singoli individui attribuiscono a questi oggetti, indipendentemente dal loro valore intrinseco. In un museo, questi due aspetti materiale e immateriale del *contenuto* non sono scindibili, nel senso che un oggetto assume l'identità di oggetto museale (o *musealium*) solo grazie all'unione della sua materialità con la sua significazione.

⁵¹ "L'aura di un'istituzione è un dato storico difficile da spiegare e da capire poiché si fonda poco sui fatti e molto sui discorsi. Discorsi nei quali è importante tutto quello che concerne il giudizio di valore, come l'immaginario sociale e individuale. Tenere conto è tuttavia indispensabile quando si fa la storia di un'istituzione quale il museo, che trova il suo pieno significato nell'affermazione del suo "valore" (Luc Alary 1995, in Bastoen 2009, pag. 185).

⁵² Secondo la prassi semiotica (che riprendo da Edwina Taborsky 1990, pag. 58 e segg.) sono possibili due sistemi conoscitivi, attraverso cui un individuo può giungere alla comprensione/creazione del significato di un oggetto: (1) il *sistema discorsivo*, che sostiene che l'oggetto in quanto tale non esprime alcun significato, "non esiste per se stesso come segno o unità significativa", ma assume un significato solo attraverso una interazione diretta attraverso l'individuo, per esempio attraverso l'uso che l'individuo fa dell'oggetto per la funzione cui è destinato (la Taborsky porta come esempio l'uso di un martello), ciò significa che l'oggetto non ha nessun significato al di fuori del suo uso; (2) il *sistema basato sull'osservazione* sostiene invece che l'individuo e l'oggetto siano realtà autonome ciascuna con la propria identità. In questo caso il significato dell'oggetto (il suo essere un segno) esiste solo nell'oggetto indipendentemente da un'interazione interpre-

tativa da parte di un eventuale osservatore. I due sistemi si concretizzano in due modelli di trasmissione di conoscenza. Il modello basato sull'osservazione pone grande importanza alla capacità del mezzo di comunicazione di trasferire all'osservatore il contenuto socio-culturale accumulato nell'oggetto, senza interferenze. Esso implica (1) un oggetto statico, completo dei dati del suo contenuto, (2) un osservatore dello stesso format, (3) un chiaro percorso comunicativo, un mezzo di comunicazione (visione, suono, tatto, sapore, odore) attraverso cui i dati possono passare senza interferenze dall'oggetto all'osservatore. Un museo che usi questo modello – scrive la Taborsky – dovrebbe avere un curatore che raccolga tutti i dati circa l'oggetto, e li visualizzi in un qualche canale di comunicazione cosicché l'osservatore del museo li riceva esattamente come sono presentati. Il *modello discorsivo* presuppone che oggetto e osservatore non esistono come unità materiali indipendenti ma solo nell'ambito di un'interazione reciproca, vale a dire che oggetto e osservatore esistono solo in relazione l'uno con l'altro; esso stabilisce che il contenuto socio-culturale di un oggetto può essere compreso solo quando si realizza una relazione fra l'osservatore e l'oggetto, e non presuppone un canale di comunicazione. Nel caso di questo modello il significato socio-culturale dell'oggetto non è mediato dal museo ma è un'attribuzione dipendente dell'osservatore, con il risultato che questi può attribuire all'oggetto un proprio significato, diverso dal significato originario dell'oggetto stesso. Mentre il modello cognitivo basato sull'osservazione presuppone che il museo sveli il significato dell'oggetto all'osservatore, il modello discorsivo presuppone che l'oggetto "parli da solo" svelando la propria natura a un osservatore che la riceverà mediata solo dal proprio contesto culturale. Mentre la maggior parte dei musei adotta il modello basato sull'osservazione, non pochi sono i musei che adottano il modello discorsivo presupponendo che gli oggetti siano in grado di parlare per se stessi senza alcuna mediazione. Ho chiamato questi ultimi "musei estetici" mentre ho definito "musei narrativi" quelli che adottano il modello basato sull'osservazione.

⁵³ *"Il museo del passato deve essere messo da parte, ricostruito, trasformato da un cimitero di bric-à-brac in una nursery per idee vive. Il museo del futuro deve stare accanto alla biblioteca e al laboratorio, come parte dell'apparato di insegnamento del college e dell'università, e nelle grandi città deve cooperare con la biblioteca pubblica come uno dei principali agenti per l'istruzione del popolo [...], in questo paese democratico esso dovrebbe essere adatto alle necessità dell'artigiano, dell'operaio, del bracciante, del venditore, e dell'impiegato [...]. Il museo dovrebbe essere molto più che una casa piena di esemplari in vetrina. Dovrebbe essere una casa piena di idee, organizzate con scrupolosa attenzione al metodo"* (Goode 1889).

⁵⁴ Jakobson spiega in che modo lavori un'epistemologia basata sugli oggetti, immaginando uno schema con un asse verticale (metaforico) e un asse orizzontale (metonimico): i messaggi sono costruiti da una combinazione di un movimento orizzontale, che combina insieme le parole, e un movimento verticale, che seleziona le particolari parole dal complesso disponibile del magazzino interno del linguaggio.

⁵⁵ In esso l'autore si interroga su *"come il passato ci arricchisce e ci impoverisce in egual misura, e sulle ragioni per le quali lo abbracciamo o lo evitiamo [...]; su come i nostri ricordi*

e le nostre condizioni ambientali ci rendono consapevoli del passato, e su come rispondiamo a questa consapevolezza [...] sul perché e sul come cambiamo ciò che ci è pervenuto, fino a che punto le sue vestigia, come le nostre memorie, sono recuperate o inventate, e su come queste alterazioni influenzano il nostro patrimonio e noi stessi”, ed è giunto a concludere che “i passati che alteriamo o inventiamo sono predominanti e importanti come quelli che cerchiamo di conservare”.

⁵⁶ I due volumi sono stati pubblicati in italiano non integralmente nel 1995.

⁵⁷ Il dibattito sulla criticità delle interpretazioni e sul ruolo non imparziale dei musei è accelerato notevolmente nel corso degli anni Novanta e della prima decade del 2000 grazie a un numero sempre crescente di studi. Fra essi i lavori di Lumley (1988), Vergo (1989), Weil (1990, 1995), Ames (1992), Hooper-Greenhill (1992, 2000), Findlen (1994), Kaplan (1994), McClellan (1994), Sherman e Rogoff (1994) Bennet (1995), Duncan (1995), MacDonald e Fyfe (1996), Barringer e Flynn (1998) Conn (1998), Gianni (1999), Black (2000), Asma (2001), Kreps (2003), Peers e Brown (2003), Anderson (2004), Bennet (2004), Karp et al. (2006), Levin (2007), Ostow (2008), Fromm, Golding e Rekdal (2014).

⁵⁸ Cahiers d'étude dell'ICOFOM (2000), dedicato ai rapporti fra politica e musei di storia contemporanea.

⁵⁹ *“Il nazionalismo culturale che è basato sulla definizione della nazione-come-cultura di Herder, si riferisce alla assunta o innata affiliazione alla collettività e non ha nulla a che fare con la libera volontà, il che significa che la libera volontà è realizzata esclusivamente all'interno di una data cornice di affiliazione alla cultura-come-nazione. L'educazione, come i musei (in quanto parte del progetto di insegnamento della cultura) erano interpretati come una parte del processo di 'umanizzazione', per creare le precondizioni per una vita migliore e più completa, mentre la cultura politica significava partecipazione attiva alla vita pubblica. Questa era la ragione del perché in Germania, come anche nei paesi dell'Europa Centrale e Orientale formati sotto la forte influenza del romanticismo tedesco e dei suoi concetti di nazione e di stato-nazione, vi era la forte convinzione che la cultura e la politica fossero completamente separate. Ciò inoltre elimina la questione di responsabilità sociale per ogni tipo di lavoro nel campo culturale (e perciò nei musei), poiché la responsabilità deriva da decisioni indotte dalla libera volontà, che sono collegate con la partecipazione politica alla vita pubblica. La cultura non è politica, e la libera volontà esiste solo nella cornice di affiliazione con la nazione. Perciò l'azione culturale non è compatibile con la responsabilità dell'azione politica”.* (Gavrilović 2008, pag. 39-40).

⁶⁰ Per esempio i volumi di Cuno (2004, 2008, 2009, 2011), di Merryman (2006, 2009); gli articoli del direttore del Metropolitan Philippe de Montebello e di due successivi direttori del British Museum (David Wilson e Neil MacGregor).

⁶¹ Barringer e Flynn 1998; Greenfield 2007; Vrdoljak 2008; Waxman 2008; Hitchens 2009; Felch e Frammolino 2011; e i numerosi articoli di George Ambugu e di Kwame Opoku.

⁶² Costoro sembrano presupporre che una collezione (esposta o non esposta al pubblico) sia un museo solo per essere un raggruppamento di oggetti, o che col tempo una collezione diventi inevitabilmente un museo, cosa possibile ma non ineluttabile. Mottola Molfino scrive: *“sembra che la forma museo sia congenita all'uomo europeo, che il bisogno di raccogliere le cose preziose per la propria memoria, e collocarle in un luogo adatto, sia stata da sempre una necessità. Un dialogo tra vita*

e morte: strappare gli oggetti alla morte (cioè alle loro scomparsa o dispersione); tesaurizzarli per testimoniare di sé; dare nuova vita a questi oggetti riparando alle fantasie di antiche distruzioni e danneggiamenti, e poi sacralizzare il luogo dove essi si conservano: farne il 'luogo delle Muse', cioè delle arti, delle virtù intellettuali e civili. Così il mouseion diventa un monumento; nel senso etimologico del termine di uno strumento della memoria. Luogo mitico in quanto luogo della ricreazione, ma anche di negazione, della storia" (1992, pag. 9-10).

⁶³ *"Se guardi le mie schede – ha scritto la Nicolau (1996, pag. 21) – ti accorgi che uno pretende che il primo museo sia il Mouseion di Alessandria (III a.C.), un altro che il primo museo sia il tempio di Shōshoin [Shōsō-in, Casa del Tesoro (N.d.A.)] in Giappone (756 d.C.), un altro ancora che il primo museo sia quello di Papa Sisto IV in Campidoglio (1471). Altre schede fanno risalire il primo museo alle piramidi, ai templi. La confusione è grande. Quelli che scrivono la storia dei musei non hanno il dono della differenziazione e mescolano tesori, collezioni e musei. L'etnologia cita uccelli e animali che 'collezionano' per istinto, come la gazza, il corvo e l'ermellino; già all'età della pietra raggruppamenti di oggetti documentano il gusto del possesso, niente a che fare con i futuri tesori, collezioni e, ancor meno, con i musei. L'inventario delle tombe, qualsiasi sia la loro epoca e la loro forma, è da interpretarsi nella logica delle credenze funerarie, il defunto nell'altro mondo 'ha bisogno' di raccolte di oggetti. Di nuovo nulla a che fare con il mio soggetto. I tesori sono sempre in relazione con un potere religioso o principesco. Presi singolarmente gli oggetti di un tesoro non sono semiofori. La vocazione dei tesori è di restare per la maggior parte nascosti, occasionalmente sono utilizzati negli atti di parata, e partecipano così allo sfoggio del potere e della ricchezza. I tesori delle chiese e dei monasteri erano visitati dai pellegrini e da alcuni privilegiati. Questo non vuol dire niente. Se Aladino avesse mostrato il suo tesoro a qualcuno sarebbe forse divenuto un museo?" (Nicolau 1996, pag. 21).*

⁶⁴ *"La chiesa ha avuto dal periodo romanico in poi il compito di custodire, rendendolo pubblico, cioè esponendolo, tutto ciò che la comunità circostante riteneva degno di essere conservato [...]. Oltre agli oggetti di culto e alla suppellettile liturgica si raccolgono meraviglie della natura, ossa gigantesche, uova di struzzo, animali esotici, oggetti archeologici reinventati in un nuovo orizzonte di riferimento [...] o altri reperti antichi reinventati simbolicamente come testimonianze di episodi di sacre scritture, vasi che divengono idrie delle Nozze di Cana, una pietra granitica come reliquia della colonna della Flagellazione di Cristo" (Lugli 1992, pag. 36; vedi anche Lugli 1983, pag. 11-36).*

⁶⁵ *I tesori delle chiese erano esposti malvolentieri e solo in alcune occasioni. Panofsky (2013 pa.171) attribuisce la nascita della natura morta alla necessità di mostrare sotto forma di rappresentazioni oggetti reali troppo deperibili, troppo pericolosi o troppo preziosi per essere esposti in originale e cita a questo riguardo gli oggetti liturgici che Taddeo Gaddi dipinse nella Cappella Boroncelli in Santa Croce a Firenze nel terzo decennio del Trecento.*

⁶⁶ *"Si noterà che i corni di liocorno sono spariti e che il significato d'insieme è cambiato: l'accento è ora sulla Repubblica simbolizzata dal Corno Dogale [...] e sulla sua storia cui rinviano la maggior parte degli oggetti esposti; così fra le corone, si trovano quelle dei reami perduti di Cipro e di Candia, le due immagini sacre sono il dono di un papa e di un patriarca, i rubini vengono da Giovanni Paleologo, i candelabri dal cardinale*

Zeno, i diamanti da Enrico III, Re di Francia, e dal Duca di Firenze, lo stocco è stato donato dal Papa Alessandro VIII a Francesco Morosini, difensore del Peloponneso” (Pomian 2003, pag. 32 e seguenti).

⁶⁷ “A partire dal XVI secolo, fino alla fine della Repubblica, la sala d’armi diviene in grado crescente, pur conservando un legame con l’Arsenale, un luogo ove sono esposte le armi e le armature d’apparato, i busti, le statue, i quadri, icone e arazzi, curiosità naturali, i trofei presi ai Turchi. Un posto importante occupano le statue dei grandi uomini della Repubblica, soprattutto i condottieri vittoriosi o eroici, come Sebastiano Venier, Marco Antonio Bragadin, Francesco Morosini, le cui gesta sono celebrate con iscrizioni; se ne conservano anche le reliquie, come per esempio lo scudo, la corazza, l’elmo e la spada del doge Sebastiano Ziani, e le armature degli altri dogi. Molti oggetti sono doni di sovrani stranieri [...]” (Pomian 2003, pag. 32).

⁶⁸ “In tutte le regge si trovavano giardini e orti per la ricreazione dell’Inca. Vi si piantava ogni sorta d’alberi belli e appariscenti, aiuole di fiori, nonché piante odorose e aggraziate, quante ve ne fossero nel regno, contraffatte d’oro e d’argento, grandi e piccole al naturale, con tutte le loro foglie, fiori, frutti: questi che cominciavano a sbocciare, quelli maturi a mezzo, altri ancora del tutto [...]. V’erano anche animali grandi e piccoli, del pari fusi in oro e argento, come conigli, topi, lucertole, serpi, farfalle, volpi, gatti di montagna, che non ne avevano di domestici [...]. V’erano uccelli d’ogni sorta [...] cervi e daini, leoni e tigri [puma e giaguari (N.d.A.)] e tutti gli animali terrestri e volatili che la terra ospitava”.

⁶⁹ Per un approfondimento sui “musei” del VII-I sec. si veda Caruso (2016).

⁷⁰ Nella voce “*musée*” dell’*Encyclopédie*, dopo un’introduzione sul museo d’Alessandria, si legge che “la parola museo ha avuto da allora un senso più esteso, e oggi si applica a tutti i luoghi in cui sono racchiuse cose che hanno un rapporto immediato con le arti e le muse”, e si fra riferimento al “museo di Oxford, chiamato *musée ashmoléen*”. Nel 1739, l’enciclopedia *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* dell’editore di Lipsia Johann Heinrich Zedler (l’unica grande enciclopedia in lingua tedesca del XVIII secolo) suggerì l’idea che il nome “museo” derivasse dalle Muse, e dovesse indicare un tempio in cui queste fossero venerate e nel quale si conservassero rarità e antichità.

⁷¹ Secondo Panofsky (2013), il nome “museo” era attribuito alle forme museali sviluppatasi nell’Europa post-medioevale come frutto della riscoperta liberatoria della cultura e dell’arte classica.

⁷² Dice Bazin (2018, pag. 72) che il *cabinet* era originariamente un piccolo mobile in cui si conservavano carte, piccoli oggetti e gioielli, e che solo a partire dal XVI secolo con questa parola si indicavano sale di piccole dimensioni destinate a conservare collezioni di oggetti, divenendo perciò sinonimo della parola tedesca *Kammer*.

⁷³ “*And so you may have in small compass a model of the universal nature made private*”, in *Gesta Grayorum*, 1594 (in Impey e MacGregor 1985).

⁷⁴ La Hooper-Greenhill ricorda (2005, pag. 120), riprendendo un articolo di Bernheimer del 1956, che “se nel Rinascimento il termine ‘teatro’ è generalmente riferito a una ‘compilazione’ o ‘compendio’, nel Medioevo, tra vari altri significati, esso indica anche un luogo di riunione o un mercato dove le mercanzie vengono esposte e ordinate per tipologia. Secondo un’altra accezione, parimenti antica, il ‘*theatrum*’ equivale all’esposizione completa di una determinata tipologia di esemplari”.

⁷⁵ “Supponi – dice Socrate a Teeteto – che vi sia nelle nostre anime un blocco di cera, più grande in un individuo, più piccolo in un altro, di una cera più pura nell’uno, più impura e più dura nell’altro, più molle in qualcuno, e in altri in una condizione perfetta. [...] Diciamo ora che si tratta di un regalo di Mnemosine madre delle muse, e che tutte le volte che vogliamo ricordare qualche cosa che abbiamo visto o sentito, o conosciuto personalmente, su questo blocco vengono impresse le nostre sensazioni e i nostri pensieri, come si stampa il sigillo di un anello; noi ricordiamo e conosciamo quello che viene impresso in tal modo fino a quando la sua immagine resta nella cera, mentre dimentichiamo o non conosciamo quanto che vi è stato cancellato o è stato impossibile imprimere”.

⁷⁶ Molto è stato scritto sulla storia, sull’organizzazione e sul significato dei *cabinet de curiosités*, degli *studioli* e delle *Wunderkammern*. Fra gli scritti più significativi quelli di David Murray (1904), Julius von Schlosser (1908) ed. it. 2000), Adalgisa Lugli (1983), Oliver Impey e Arthur MacGregor (1985), Krzysztof Pomian (1987, 2003), Giuseppe Olmi (1992), Paula Findlen (1994), Susan Pearce (1995) e Eilean Hooper-Greenhill (1992, ed. it. 2005).

⁷⁷ “Nel XVI secolo si formano [...] collezioni che hanno i loro caratteri più salienti, da una parte, nella commistione di antichità, oggetti naturali e produzioni artistiche contemporanee, e dall’altra, nella presenza, spesso assai nutrita, di rarità, singolarità, meraviglie, mostri e prodigi, cose eccezionali e straordinarie. [...] Queste Kunst- und Wunderkammern [...] sono l’espressione di una curiosità enciclopedica che mira ad aprire allo sguardo la Creazione tutta, a proiettare il macrocosmo nel microcosmo, a rinchiudere l’universo intero nello spazio di uno studiolo costruito ed ancor più decorato proprio a questo scopo” (Pomian 2003/2004, pag. 301).

⁷⁸ “Costretto ad ammettere l’impossibilità o la difficoltà, di poter riassumere in sé tutto l’universo, di essere dunque, per sua stessa natura, microcosmo, l’uomo del tardo Rinascimento tenta di ricostruire artificialmente, con la collezione, un mondo più facilmente dominabile e intellegibile” (Olmi 1992, pag. 263).

⁷⁹ Questi sistemi, prodotti sino alla fine del Cinquecento (*De Umbris idearum* di Giordano Bruno è del 1582 e *l’Ars reminiscendi* di Giovanni Battista Della Porta è del 1602) erano ormai utili solo per ricostruzioni di memorie ermetiche, in quanto ormai soppiantati dalla diffusione della stampa che permetteva di conservare su carta intere memorie rendendole così disponibili a un pubblico sempre più vasto.

⁸⁰ Lo studiolo di Gubbio fu acquistato dai principi Lancellotti verso la fine dell’Ottocento e fu venduto da questi ultimi nel 1937, attraverso l’antiquario Adolph Loewi di Venezia, al Metropolitan Museum di New York, ove si trova tutt’ora. Esempio di delocalizzazione prodotta dalle leggi razziali fasciste.

⁸¹ Sulla collezione di Isabella d’Este si veda De Benedictis (2015, pag. 39-45). Una breve descrizione dello studiolo si trova in Fiorio (2011, pag. 14-15).

⁸² Del Teatro di Camillo, Francis Yates (1972, pag. 121-147) fornisce una dettagliata, ma solo probabile, descrizione, che è così sintetizzata da Hooper-Greenhill (2005, pag. 120, 121): “il teatro consisteva in un edificio abbastanza ampio da consentire l’accesso a due persone per volta; si trattava di un’opera ‘in legno, segnata con molte immagini e gremite, in ogni parte, di piccole cassette’ (Yates 1972, pag. 122) [...]. Il teatro era probabilmente semicircolare e si sviluppava su sette livelli o gradi, divisi da sette corsie che rappresentavano i sette pianeti. Ai diversi livelli si accedeva

attraverso sette porte [...] In seno a tali ripartizioni era inscritta l'intera cosmologia in immagini decorate, cui si aggiungevano in gran numero cassette e stipetti. Dalle pareti pendevano cartigli con testi esplicativi [...] lo spettatore stava nel posto in cui in un teatro normale si trova il palcoscenico, e il suo sguardo poteva volgersi all'intorno su quella vasta macchina della memoria (Yates 1972, pag. 127), nella quale era dispiegata la struttura del mondo quale appariva alla gran parte dei pensatori del tempo: un mondo ordinato, razionale, stratificato. Ogni livello o ripiano era assimilato a un livello del disegno divino". Al Teatro di Camillo gli storici della museologia hanno dato grande enfasi poiché sembra rappresentasse, come scrive Yates, "la trasformazione di un sistema mnemotecnico in una realtà fisica che sfocerà nel museo, il sistema mnemonico più grande e completo che l'umanità occidentale abbia inventato e che rende inutile da oggi in poi fare riferimento alla memoria, evitare lo sforzo inventivo della memoria, per ricordare questa o quella organizzazione della natura o ricostruzione del passato, poiché il museo è sfogliabile continuamente esattamente come un libro, ma diversamente dal libro è riconponibile ogni qual volta lo si voglia, dando così all'organizzazione del mondo forme cosmiche anch'esse soggettive, grazie alla mobilità degli oggetti che possono essere sistemati e risistemati a piacimento secondo la percezione soggettiva del mondo".

⁸³ Fondamentalmente neoplatonici furono il museo di Athanasius Kircher al Collegio Romano, al cui ordinamento soprintendeva l'interesse "a cogliere il legame che collega le cose superiori alle inferiori, il cielo agli animali, alle piante, alle pietre" (Pastine 1978, in Olmi 1992, pag. 299), e i trattati di Adam Olearius e di Christian Daniel Major sulle *Kunst- und Wunderkammern*, rispettivamente del 1666 e del 1674, che consideravano la natura come un libro in cui potevano essere lette la grandezza del signore e le collezioni come rappresentazioni della conoscenza della natura perfezionata dall'intelligenza (Pearce 1995, pag. 118).

⁸⁴ "Dalla sua modesta villa di Careggi, donatagli da Cosimo de' Medici nel 1462 - scrive Panofsky -, gli insegnamenti di questo gentile 'Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus' come amava definirsi, si diffusero sempre più ampiamente durante gli ultimi due decenni della sua vita. Alla sua morte, il movimento da lui iniziato aveva conquistato tutta l'Europa e, cambiando di contenuto a seconda del tempo e del luogo, restò una delle forze determinanti della cultura occidentale per parecchi secoli". Il successo del neoplatonismo di Ficino, continua Panofsky, fu dovuto al fatto che esso aboliva "tutte le barriere che nel Medio Evo avevano tenuto le cose separate l'una dall'altra e che dovevano essere nuovamente erette [...] da Galileo, Cartesio e Newton. [...], si sforzava di fondere (e non semplicemente di riconciliare) i principi della filosofia platonica e pseudo-platonica con il dogma cristiano [...]; e in più si sforzava di provare che tutta la rivelazione è fondamentalmente una e - cosa ancor più importante dal punto di vista laico - che la vita dell'universo, come la vita dell'uomo, è controllata e dominata da un continuo "circuito spirituale" (circuitus o circuitus spiritualis) che conduce da Dio al mondo e dal mondo a Dio. [...] L'universo neo-platonico è un 'animale divino', che trae vita e unità da una forza metafisica che 'emana da Dio, penetra nei Cieli, discende attraverso gli elementi e finisce nella materia'. Il microcosmo, l'uomo, è organizzato e funziona secondo gli stessi principi del macrocosmo".

⁸⁵ "Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte dici possit: proutarium artificiosarum miraculosarumque rerum ac omnis rari thesauri et preciosae suppellectilis [...]".

⁸⁶ “Lo schema ordinativo [del *Theatrum* (N.d.A.)] – scrive la Lugli (1983, pag. 84) – include quella che chiameremmo oggi l’attrezzatura espositiva, questa preoccupazione di registrazione totale conferma la natura molto particolare dell’operetta di Quiccheberg, che è a metà strada tra l’inventario di una collezione esistente (e come tale si preoccupa di non escludere nemmeno la suppellettile funzionale) e il progetto dettagliato, operativo, di un museo. Entrambi gli aspetti sono perfettamente armonizzati nel progetto di collezione, che è progetto reale per una serie di categorie che prendono effettivamente posto, in forma di oggetti o di iscrizioni, nell’ordine immaginario del teatro. Di tutta l’allusività simbolica del teatro di Camillo resta solo la forma, la disposizione esteriore. Le immagini sono diventate oggetti e i loci sono gli armarioli, *cistellae*, *abaculi gradati*, le *mensae*, i *gradata pulpita* in cui è esposta la collezione. Rimane intatta l’istanza di conoscenza universale e sistematica, ma quanto alla organizzazione interna degli oggetti siamo già in presenza di un ordine, che mantiene piuttosto la coesione asindetica dell’elenco che non una struttura per categorie distinte, anche se il museo di Quiccheberg ha già l’assetto della collezione enciclopedica, largamente dominata dall’accumulo degli oggetti su un’ossatura metodica che si sta delineando intorno ai due grandi raggruppamenti di *naturalia* e *artificialia*”.

⁸⁷ Il trattato di Samuel Quiccheberg è stato ripubblicato nel 2013 dal J. Paul Getty Trust.

⁸⁸ Impey e MacGregor (1985) hanno sottolineato che la commistione di *naturalia* e *artificialia* faceva sì che una *Wunderkammer* avesse molto in comune con una *Kunststammer*, da cui *Kunst- und Wunderkammer*. Una classificazione più precisa prevede oltre alla *Wunderkammer* (camera delle meraviglie soprattutto naturalistiche), la *Kunststammer* (raccolta d’arte), la *Schatzkammer* (raccolta di opere di oreficeria) e la *Rüststammer* (collezione di armature).

⁸⁹ La collezione di Rodolfo II comprendeva capolavori d’arte, quadri di Tiziano, di Bruegel, di Dürer e dell’Arcimboldo, assieme a oggetti di oreficeria, mostruosità e oggetti che si riteneva avessero poteri magici, come le radici della mandragora, e i bezoar. Saccheggiata durante la guerra dei trent’anni, la collezione finì in parte a Vienna, in parte a Monaco, in parte a Dresda e in parte a Stoccolma.

⁹⁰ La consuetudine si è protratta nei secoli successivi. Negli Stati Uniti non fa meraviglia che nei musei si celebrino con ricevimenti il potere di donatori, di uomini o partiti politici, di aziende. In Europa questo è ancora tema di dibattito, ma ormai si profila un futuro in cui in tutto il mondo tutti potranno celebrare se stessi in un museo pagando le tariffe stabilite dalle direzioni.

⁹¹ Si tratta del palazzo fatto edificare dai Medici a metà del Quattrocento in Via Larga (ora noto come Palazzo Medici Riccardi) che fu saccheggiato dopo la loro espulsione da Firenze nel 1494. I tondi di Luca della Robbia che raffiguravano i 12 mesi e ornavano la stanza della collezione si trovano oggi al Victoria & Albert Museum.

⁹² *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell: Through the Twelve Dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland, Netherland, Denmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland & Irelan*, Londra, 1617.

⁹³ Il palazzo degli Uffizi era stato fatto costruire di fianco a Palazzo Vecchio da Cosimo I per stabilirvi gli uffici amministrativi dello Stato Toscano e lo aveva fatto collegare dal Vasari a Palazzo Pitti con una lunga galleria nella quale espose il *Museo Mediceo* formato da 280 copie dei ritratti del museo di Paolo Giovio. Fran-

cesco I, suo successore, sistemò le collezioni nel piano superiore degli Uffizi prima occupato dagli artigiani del museo. Della disposizione delle collezioni negli Uffizi esiste una descrizione del 1600, riportata da Bazin (2018, pag. 66): *“Nella loggia di levante si trovavano le antichità e le statue del XV secolo, mentre il museo storico raccoglieva i ritratti della famiglia Medici [...], nonché la collezione ‘giovannina’, formata dalle copie del museum jovianum. La tribuna ospitava i dipinti più celebri, le medaglie e le monete greche e latine. In un’altra sala si trovavano gli ‘oggetti preziosi della natura e dell’arte’, nell’attico erano sistemate le armi antiche e moderne, nazionali ed esotiche, gli strumenti di matematica e fisica, di geometria e astronomia”*.

⁹⁴ *“Le nuove esigenze politiche connesse con la sua successione al trono – scrive Olmi (1985) – portò l’uomo che aveva creato lo studiolo all’inizio degli anni Settanta del Cinquecento a smantellarlo nel 1584 e a trasferire molti oggetti agli Uffizi. È stato spesso osservato che i particolari dominanti e il complesso simbolismo presenti nello studiolo furono in larga parte fusi assieme nella Tribuna della Galleria, ma è anche evidente che in questa nuova collocazione architettonica essi assunsero un nuovo ruolo e soddisfecero a esigenze del tutto diverse. Infatti la tribuna e l’intera galleria rappresentavano visivamente il polo opposto dello studiolo segreto, notturno. Tutti gli oggetti rari e preziosi, che una volta erano destinati alla contemplazione privata del solo principe, erano ora alla vista di tutti nella tribuna. La necessità di legittimare il Granduca e la sua dinastia esigeva che la glorificazione del principe, la celebrazione delle sue gesta e il potere della sua famiglia fossero sempre esposti agli occhi di tutti e impressi con forza nella mente di ogni individuo”*. Gli ideali che motivarono lo spostamento e l’apertura al pubblico della collezione, scrive Shelton (1994, pag. 186), *“non prevedono più un modello dell’universo con Dio al suo centro, ma invece la rappresentazione della creazione che permettesse al magnifico Signore di rivendicare il suo dominio sul mondo, un mezzo per glorificare e celebrare l’ascendente della famiglia e per legittimare il suo titolo e la sua posizione”*.

⁹⁵ Questa necessità delle collezioni favorì il mercato di antichità (*“Roma è poco meno che spogliata affatto delle cose antiche”* scriveva nel 1572 Girolamo Garimberto a Cesare Gonzaga, in Olmi 1992, pag. 260) e di oggetti naturalistici che garantiva la presenza di specie esotiche, come i costosissimi corni di unicorno (che solo nella prima metà del XVII secolo si scoprì provenissero dal narvalo) e le sensuali e altrettanto costose noci delle Seychelles (ritenute un antidoto contro il veleno). Un altrettanto fiorente mercato di falsi forniva alle collezioni mostri costruiti con parti di animali diversi. A Parigi, racconta MacGregor (1983, in Hooper-Greenhill 2005, pag. 164), vi era una bottega *“denominata l’Arca di Noè, dove bastava pagare per avere tutte le curiosità possibili e immaginabili, fossero naturali o artificiali, indiane o d’Europa, per lusso proprio o per utilità, comprendenti gabinetti completi, conchiglie, avori, porcellane, pesci essiccati, insetti rari, uccelli, dipinti, e un migliaio di altre stravaganze esotiche”*. Anche gli stessi collezionisti non esitavano a costruire falsi mostri in forma animale, come rileva Maximilien Misson, vol. III, pag. 232) che parla di *“un po’ di imbroglio [...] per moltiplicare & diversificare le meraviglie”*. In generale – scrive Olmi (1992, pag. 192) – i collezionisti accettavano di stare alle regole del gioco: *“poiché lo scopo dei proprietari e dei visitatori era rispettivamente quello di offrire e di trovare materia di meraviglia, ogni mezzo serviva allo scopo”*.

⁹⁶ Un’ampia panoramica delle collezioni in De Benedictis 2015.

⁹⁷ “Oggi nel mio microcosmo, si possono vedere il numero di diciottomila cose diverse e fra queste 7000 piante in quindici volumi, secche e incollate, parte delle quali ho visto al vivo dipinte, il numero delle quali si degli antichi, si dei moderni ancora al numero di 3000 non arrivano; il restante, poi, di animali sanguigni ed esangui, si terrestri come aerei et acquatili, et altre cose sotteranee, come terre, succi concreti magri e grassi, pietre, marmi, sassi, metalli et altri misti che compiscono il su detto numero. Delle quali ho fatto una scelta di 5000 cose naturali, come di piante, animali di varie sorte e pietre, che possono aver figura, le quali da alcuno scrittore non sono stampate, e quello ho fatto disegnare in pero, parte delle quali sono intagliate, le quali tutte possono vedersi in quattordici armadi, da me chiamati Pinachoteche. E poi ne sono nel m'è museo [...] dove sono 66 cassette, divise in 4500 cassetive dove sono 7000 cose sotteranee con alcuni frutti, gomme et altre cose bellissime dell'Indie, coi nomi loro, acciò facilmente si possa trovare, de quali tutti e parte si va descivendo l'istoria; il restante, poi, fino a 18 mila, veramente esemplari delle specie prodotte dal grande iddio per utilità dell'uomo, sebene non ho fatto quelle tavole disegnare, mediante la spesa grandissima, non solo si trovon dipinte nel mio museo, ma di ciascuna si fa e si farà l'istoria e descrizione, di ciascuna dando il mio giudizio di quelli che di quelle hanno scritto, et osservazione da me fatte intorno a quelle” (Aldrovandi “Trattato naturale dell'utilità et eccellenza della lettura d'istoria naturale, in De Benedictis 2015, pag. 287).

⁹⁸ Quel Galileo che avrebbe disprezzato le *Wunderkammern* cinque-seicentesche scrivendo nelle *Considerazioni al Tasso*, come riporta Paula Findlen (1997, pag. 47) che entrare in una di esse sarebbe stato come “entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia diletato di adornarlo di cose che abbiano o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocci di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi in Egitto [...] e simili altre cosette”.

⁹⁹ Shelton (1994, pag. 182) ricorda che “Ludovico Moscardo aveva diviso la sua collezione secondo i tre grandi gruppi che aveva derivato dalla *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio: antichità; pietre, minerali e terre; coralli, conchiglie, animali, frutti ecc.”.

¹⁰⁰ “[...] La centralità è la struttura portante del pensiero cinquecento e seicentesco [...]. La tavola sinottica dei musei è essa stessa riconducibile alla centralità-circularità. E ciò deriva dal fatto che gli oggetti coprono tutt'intorno lo spazio delle pareti laterali e del soffitto [...]. Lo sguardo può così muoversi senza interruzioni, sempre rimanendo fisso a quella centralità prospettica che ordina tutt'intorno i reperti. C'è una sfericità cui evidentemente questo modello microcosmico della collezione vuole alludere, dandosi una forma così perfetta. E si tratta di una sfera congiunta di mille parti, apparentemente diverse, ma ricomposte accuratamente. Un cielo di oggetti appesi o di animali, come un firmamento riempito di figure e di stelle, immagini del caso e ordine del caso [...]. Un cielo pieno di forme che l'occhio estrae dal caos, esattamente come il collezionista enciclopedico, imitatore del mondo, le colloca pazientemente sopra di sé. Non c'è un ordine fisso che guida la disposizione dei reperti, o per lo meno non è quello che ci si potrebbe aspettare, di un cielo come aria, riempito allora di tutto ciò che è pertinente a questo elemento. In realtà in alto vanno a collocarsi in parte i pezzi più ingombranti, i grandi mammiferi, i pesci, i serpenti e l'immancabile cocodrillo [...]. Non si può non rilevare quanto questa disposizione 'alta' degli oggetti nelle collezioni cinquecentesche e seicentesche aderisca ad una tradizione di cui si riconosce la continuità dalla chiesa medie-

vale ai riti di magia taumaturgica, che prevedono largamente l'uso della 'sospensione' di parti di animali su ammalati, come la pelle di serpente che andrà appesa sull'anca della partoriente [...] o il dente di cocodrillo che farà passare la febbre se sospeso sull'ammalato" (Lugli 1983, pag. 100-101).

¹⁰¹ *"Vi erano ampie gallerie a volta, in relazione con stanze a volta, il pavimento era coperto di marmi intarsiati, il soffitto di pitture allegoriche. La disposizione degli oggetti esposti mostra un gusto raffinato, e gradevole a vedersi; gli oggetti più alti e più importanti erano raggruppati al centro, come, per esempio, un certo numero di obelischi egiziani, alla cui sommità erano sistemati gli emblemi della cristianità. Busti e altri oggetti erano sistemati su colonne lungo le pareti, lo spazio fra loro era arredato con scaffali che portavano gli oggetti più piccoli. Dipinti e mappe astronomiche riempivano la parte superiore della parete, e le cose più pesanti, come un cocodrillo, erano sospese al soffitto. Non ultimo, un oggetto importante del museo è un obelisco, costruito in stile egizio, per celebrare il ricordo della conversione della regina Cristina di Svezia, figlia di Gustavo Adolfo, il re più importante della guerra dei trent'anni, la cui conversione è ricordata sull'obelisco in trentatré lingue diverse"* (Hagen 1876).

¹⁰² *La controriforma ha avuto effetti deleteri sulla cultura italiana "mentre le nazioni del Nord avanzavano verso le nuove vie del progresso [...] la patria di Leonardo e di Galileo, i cui pittori e scultori, architetti, musicisti, poeti e cantanti popolavano più che mai le corti d'Europa portando ovunque la loro lezione, a partire dal XVII secolo perde il suo ruolo di guida nel campo scientifico, fatta eccezione solamente per alcuni isolati, luminosi esempi. Francesi, Inglesi, Tedeschi, Olandesi e Scandinavi costruiscono la scienza moderna"* (von Schlosser 2000, pag. 94-95)

¹⁰³ *Sul museo kircheriano si veda il catalogo della mostra tenuta a Palazzo Venezia a Roma (28 febbraio - 22 aprile 2000) a cura di Lo Sardo (2001). Su Kircher si veda Findlen (2004)*

¹⁰⁴ *In Inghilterra, fa notare la Swann (2001, pag. 71), una galleria esponeva l'orgoglio dinastico e il successo sociale, spesso con oggetti d'arte, sculture e ritratti dei membri della famiglia e leader con cui la famiglia voleva essere identificata, quali regine e re antichi o contemporanei o imperatori romani.*

¹⁰⁵ *"Hoggidi si usano molto a Roma et Genova, ed in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattenersi a passeggio i personaggi nelle corti, le proporzioni loro si cavano dalle Logge; ma sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fu parimenti appresso agli antichi [...]. Ancora che in questa città [Venezia] non sia assolutamente l'uso delle gallerie, come in Francia, in Spagna e altrove, tuttavia da qualche tempo in qua con l'esempio di Roma, oltre alle cose Pubbliche, si sono introdotte nelle case di molti Senatori, e gentiluomini, e persone virtuose il far raccolte e studi di anticaglie, di marmi e bronzi, e medaglie, e altrui bassorilievi, e parimenti di pitture de' più celebri e diligenti maestri che si siano stati fino all'età nostra"* (Scamozzi 1615, in Bazin 2018, pag. 110).

¹⁰⁶ *"Quando si sia raccolta in un luogo una ingente quantità di rarità di ogni tipo, si scelga per la loro sistemazione un posto che per comodità dei venti sia situato a sud-est, che abbia mura ben asciutte, soffitto a volta, buona distribuzione di luce diurna e sia inoltre ben protetto da ogni inconveniente. Le pareti e il soffitto non abbiano altra decorazione che una luminosa tinta bianca. Questo museo di rarità da me pensato è in lunghezza due volte più grande che in larghezza, ed è esposto in piena luce, in modo che in esso possano essere apprezzati anche i minimi particolari. L'ingresso è situato*

esattamente nel mezzo e chi entra vede subito da entrambi i lati fino al soffitto repositoria in forma di abituali scaffali per libri, i cui ripiani sono posti in modo che quelli inferiori siano più alti, ad esempio un braccio-un braccio e mezzo, e vadano gradatamente rimpicciolendosi verso l'alto, diminuendo la distanza fra l'uno e l'altro pressapoco di una spanna per volta. Tali repositoria possono essere quindi contornati con una graziosa loggetta o arco sul davanti, e dipinti con un colore piacevole ma conveniente. Si vedono sei diversi repositoria, due da ogni parte della porta, dei quali quattro sono dedicati ai *naturalibus* ovvero alle rarità naturali. Nel primo in alto si vede ogni sorta di quadrupedi e di uccelli, dei quali i più grandi per lo più imbalsamati sono collocati sugli spaziosi ripiani inferiori, mentre i più piccoli sono collocati a seconda delle loro dimensioni sempre più in alto fino a che sull'ultimo ripiano troviamo gli animali conservati sotto aceto, anche per maggiore sicurezza. Il tutto riposto in modo da poter essere visto contemporaneamente, col maggior diletto dell'animo e dei sensi. Nel secondo repositorium si vede ogni sorta di pesci, serpenti, lucertole, ecc., ordinati come nel primo scaffale. Similmente, anche il terzo repositorium, contenente ogni sorta di vegetali, minerali e fossili, è ordinato in modo che i pezzi più voluminosi occupino i ripiani inferiori e i più piccoli proporzionalmente i ripiani superiori fino all'ultimo in alto. Il quarto e ultimo repositorium contiene ogni sorta di creature marine, molluschi e conchiglie, ecc., esposte in modo ragionevole ma anche aggraziato, per diletto della mente e degli occhi. Abbiamo ora da entrambi i lati dell'ambiente uno spazio libero, dove possiamo collocare i rimanenti due scaffali, l'uno all'inizio della stanza e l'altro alla fine. Nel primo si vedono molti prodotti dell'anatomia, soprattutto umana, come mummie, piccoli bambini imbalsamati parimenti anatomizzati, i cui scheletri, come pure quelli di persone adulte, stanno distesi sui ripiani accanto ad altre parti di uomini o animali anatomizzate e trattate con balsami o con particolari vernici. Nell'altro repositorium, situato alla fine della stanza e dirimpetto a questi, si trovano numerosi *curiosa artificialia* ovvero prodotti dell'artificio umano, per i quali va fatta una fondamentale distinzione tra antichi e moderni, esposti però sia gli uni che gli altri in modo che si possa chiaramente apprezzare sia la loro arte che la loro funzione. Questo ambiente da me pensato ha quattro finestre divise in quattro parti, situate di fronte ai quattro scaffali di cui si è parlato all'inizio, posti dal lato dell'ingresso; conseguentemente rimane spazio tra le suddette quattro finestre per tre pilastri in muratura. Il mediano tra questi pilastri viene così a trovarsi proprio di fronte all'ingresso o alla porta che dir si voglia. Proprio qui era mia intenzione collocare un armadietto di legno, laccato in colore naturale, per farne un cabinet di monete e medaglie. Questo armadietto dovrebbe essere fatto in modo da poter ospitare sopra di sé un altro cabinet più piccolo, pieno di cassettini dove poter conservare le cose più piccole e più preziose, che altrimenti potrebbero perdersi di vista e smarrirsi. In questo secondo armadietto dovrebbe regnare un ben preciso ordine: una parte dovrebbe essere riserata alle rarità naturali, come bezoari, pietra del porco, pietre del 'testiculo castoris', lacrime di cervo: e così pure i minerali preziosi come oro, diamanti ecc.; un'altra parte dovrebbe essere dedicata ai prodotti dell'arte di particolare valore, come anelli con particolari serrature e torri di avorio. A tali oggetti dovrebbe essere riserata rispettivamente la metà del piccolo cabinet, ed essi dovrebbero essere disposti secondo un ordine prefissato. Le parti laterali di questa parete muraria sono ancora libere: si può occuparle con scaffali appositamente costruiti e ornati che ospitino libri di argomento confacente a musei e raccolte

di rarità [...]. Infine si può collocare nella stanza, sotto gli stipiti delle finestre o nel mezzo, un lungo tavolo piuttosto stretto, dove si possano appoggiare gli oggetti presi dagli scaffali per esaminarli o i libri per la consultazione [...]. Alle due estremità di tavolo si possono inoltre collocare due grandi globi, mentre al soffitto si possono appendere alcuni animali mostruosi, come un giovane pescecane, un grande coccodrillo, una foca, serpenti e così via; all'entrata invece si potrebbero collocare due feroci leoni, o due orsi, oppure due tigri, naturalmente impagliati. Lo spazio rimasto ancora eventualmente libero tra le finestre e gli armadi può essere occupato e coperto da rari dipinti di famosi Maestri. Questo sarebbe dunque il museo ch'io ho pensato e allestito nella mia mente e che m'impegno a realizzare nella realtà in qualsiasi momento" (Neickel, *Museographia*, in von Schlosser 2000, pag. 95-97).

¹⁰⁷ Nel primo volume Valentini ripubblicò l'opera di Johann Daniel Major del 1674, un altro compendio di collezioni con suggerimenti per organizzarle (Schulz 1994).

¹⁰⁸ Sull'opera di Valentini e di Neickel vedi Schulz (1994, pag. 182-185).

¹⁰⁹ Su Elias Ashmole vedi Swann 2001, pag. 38-54.

¹¹⁰ "Nel museo del signor John Tradescant vi sono le seguenti cose: in primo luogo nel cortile giacciono due costole di una balena, anche un piccolo battello di corteccia molto ingegnoso; poi nel giardino ogni tipo di piante esotiche, che si possono trovare in un piccolo libro specifico su di esse che il Sig. Tradescant ha fatto stampare. Nel museo si vede una salamandra, un camaleonte, un pellicano, una remora, un lanhado africano, una pernice bianca, un'oca che è cresciuta in Scozia su un albero, uno scoiattolo volante, un altro scoiattolo simile a un pesce, ogni tipo di uccelli indiani colorati, un buon numero di cose mutate in pietra, fra le altre un pezzo di carne umana su una pietra, zucche, olive, un pezzo di legno, una testa di scimmia, un formaggio, ecc; tutti i tipi di conchiglie, la mano di una sirena, la mano di una mummia, una mano di cera molto naturale sotto vetro, ogni tipo di pietre preziose, monete, un quadro fatto con penne, un piccolo pezzo di legno della croce di Cristo, ritratti in prospettiva di Enrico IV e di Luigi XIII di Francia, raffigurati, al naturale, su uno specchio di acciaio levigato sistemato verso il centro del quadro, una piccola scatola in cui si vede un paesaggio in prospettiva, immagini dalla chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli copiate in un libro da un ebreo, due trofei di rinoceronte, un trofeo di un alcedo indiano una sorta di unicorno, molte scarpe e stivali turchi e di altri paesi stranieri, un pappagallo di mare, una rana pescatrice, un zoccolo di alce con tre unghie, un pipistrello grande come un piccione, un osso umano del peso di 42 libbre, frecce indiane come quelle che sono usate dai carnefici nelle Indie Occidentali – quando un uomo è condannato a morte, gli viene aperto il dorso con esse e muore di questo, uno strumento usato dagli ebrei nella circoncisione, alcuni leggerissimi legni africani, il mantello del Re della Virginia, pochi bicchieri d'agata, una cintura come quella che i turchi portano a Gerusalemme, la passione di Cristo incisa con molta raffinatezza in un pietra lavorata, una grande pietra magnetica, un San Francesco in cera sotto vetro, come anche un San Girolamo, il Pater Noster di Papa Gregorio XV, pipe delle Indie Orientali e Occidentali, una pietra trovata in acqua nelle Indie Occidentali, sulla quale sono incisi Gesù, Maria e Giuseppe, un bel dono del Duca di Buckingham, d'oro e di diamanti fissati una penna grazie alla quale i quattro elementi risaltano, il MS del de natura hominis di Isidoro [il bestiario di Ashmole, MS Ashmole 1511 ora nella Biblioteca Bodleiana dell'Università di Oxford (N.d.A.)], una sferza con cui si dice che Carlo V si flagellasse, una banda

di cappello di ossa di serpente” (Dal diario di viaggio di Georg Christoph Stirn, 1638). Sulla collezione Tradescant si veda Swann (2001, pag. 27-38)

¹¹¹ In alcuni pannelli esposti all’inizio delle gallerie del Museo di Storia Naturale di Ginevra si legge: “Nel 1816, il ritorno di A.P. de Candolle [il botanico Augustin Pyramus de Candolle] dopo un lungo soggiorno a Parigi, la creazione di una vera cattedra di storia naturale e di un nuovo giardino botanico annunciano un sviluppo senza precedenti delle scienze naturali a Ginevra. Questo contesto spinge il Senato Accademico a far funzionare il Museo che già esisteva teoricamente dal 1810-11. Nel luglio 1818, l’amministrazione è trasferita a un Consiglio composto di professori chiamati a tenere dei corsi. Le collezioni sono trasportate al palazzo dell’ex governatore francese al palazzo in Grand-Rue al numero 11, di nuovo divenuto disponibile nel 1814 dopo la fine dell’occupazione francese. Considerato come un istituto complementare dell’Accademia, il Museo a partire dal 1819 accolse corsi pubblici di zoologia, botanica, fisica e meccanica applicata alle arti, di chimica, astronomia, ma anche di economia politica, di storia e giurisprudenza romana, e persino di antichità orientali”. Questo Musée Académique fu inaugurato il 9 marzo 1820 e nello stesso anno divenne proprietà della Città di Ginevra, arricchendosi poi nel corso degli anni con le collezioni di importanti scienziati ginevrini, quali il meteorologo e astronomo Marc-Auguste Pictet, il politico Jacques Necker (padre di Madame de Staël) e il geologo alpinista Horace Bénédicte de Saussure, i quali peraltro già nel 1794, sull’onda delle idee portate dalla Rivoluzione Francese, avevano pensato alla creazione di un museo. Nel 1872 la crescita delle collezioni obbligò alla costruzione di un nuovo edificio di 5000 mq annesso a quello dell’Università ai Bastions. Qui il museo dovette rimanere fino al 1967, lottando con la mancanza di spazio, le avversità del primo conflitto mondiale che fermarono la costruzione di un nuovo edificio, quando finalmente fu costruito un nuovo palazzo nel quartiere di Malagnou. Il Muséum d’Histoire Naturelle (nome ufficiale assunto nel 1907), composto da due edifici per complessivi 19.000 mq di superficie, ha superbe collezioni e una serie di gallerie espositive su tre piani realizzate fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta nello stile tipico di quegli anni che consisteva nell’alternarsi di gallerie a diorami e gallerie a vetrine illustranti rispettivamente la fauna degli ambienti naturali e la sistematica zoologica.

Bibliografia

- Adams R., 1983 – *Il museo perduto*. Edizioni di Comunità, Milano.
- Alary L., 1995 – *L’art vivant avant l’art moderne. Le Musée du Luxembourg premier essai de muséographie pour l’art vivant en France*. Revue d’Histoire moderne et contemporaine, vol. 42 (2), avr-juin.
- Alpers S., 1995 – *Il museo come modo di vedere*. In Karp I., Lavine S.D. (eds), op. cit., pag. 3-13 (ed. orig. 1991, *The Museum as a Way of Seeing*, Smithsonian Institution Press).
- Ames M.M., 1992 – *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. UBC Press, Vancouver.

- Anderson B., 1996 *Comunità Immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Manifestolibri, Roma (ed. orig. 1983, *Imagined Communities*, Versom, London).
- Anthony D.W., 1995 – *Nazi and eco-feminist prehistories: ideology and empiricism in Indo-European archaeology*. In Kohl P.L., Fawcett C. (eds), *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, pag. 82-96.
- Appadurai A. (ed), 1986 – *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Arnold B.T., Weisberg D.B., 2002 – *A Centennial Review of Friedrich Delitzsch's "Babel un Bible" Lectures*. Journal of Biblical Literature, vol. 121 (3), pag. 441-457.
- Asma S.T., 2001 – *Stuffed animals and pickled heads. The culture and evolution of natural history museums*. Oxford University Press, Oxford.
- Assmann J., 1997 – *La memoria culturale*. Einaudi, Torino (ed. orig. 1997, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität un frühen Hochkulturen*, Verlag C.H. Beck, München).
- Assmann A., 2002 – *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Il Mulino, Bologna.
- Augé M., 1998 – *Les formes de l'Oubli*. Payot & Rivages, Paris.
- Babelon J.-P., Chastel A., 1994 – *La notion de patrimoine*. Liana Levi, Paris (nuova edizione 2008).
- Barringer T., Flynn T., 1998 – *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Routledge, London.
- Bastoen J., 2009 – *Trastextualité à l'oeuvre dans le domaine muséal: destin croisés du Musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du Museo de arte Moderno dans les années 1890*. In Rolland A.-S., Murauskaya H. (eds), *Les musées de la nation. Créations, transpositions, nouveaux. Europe XIX-XXI siècle*. L'Harmattan, Paris, pag. 183-203.
- Baxandall M., 1995 – *Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali*. In Karp I., Lavine S.D. (eds), op. cit., pag. 15-26.
- Bazin G., 1967 – *Le temps des musées*. Desoer, Liegi (trad. it. 2018, Edifir, Firenze).
- Bell D.S.A., 2003 – *Mythscape: Memory, Mythology and National Identity*. British Journal of Sociology, vol. 54 (1), pag. 63-81.
- Benjamin W., 2012 - *Tesi sulla filosofia della storia*. Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI).
- Bennet T., 1988 – *The Exhibitionary Complex*. New Formation, vol. 4 (In Boswell D., Evans J. (eds), op. cit., pag. 332-36; trad it. in Ribaldi, 2005, op. cit., pag. 118-155).

- Bennet T., 1995 – *The Birth of the Museum*. Routledge, London.
- Bennet T., 2004 – *Pasts beyond memory. Evolution, museums, colonialism*. Routledge, London.
- Benoit I., 2008 – *Le Musée de l'Europe à Bruxelles: continuité ou rupture avec le modèle national?* In Rolland A.-S., Murauskaya H. (eds), op. cit., pag. 143-161.
- Binni L., Pinna G., 1980 – *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*. Garzanti, Milano (2ª ed. 1989).
- Black B.J., 2000 – *On Exhibit. Victorians and their museums*. University Press of Virginia, Charlottesville.
- Boswell D., Evans J. (eds), 1999 – *Representing the Nation: a reader: Histoires, Heritage and Museums*. Routledge, London.
- Bourdieu P., Darbel A., 1966 – *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Les Éditions de Minuit, Paris. (ed. it. 1972, *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini).
- Brown M.F., 2009 – *Exhibiting Indigenous Heritage in the Age of Cultural Property*. In Cuno J. (ed), op. cit., pag. 145-164.
- Burke P., 1969 – *The Renaissance Sense of the Past*. Edward Arnold, London.
- Cameron D.F., 1971 – *The museum, a temple or the forum?* Curator, vol. 14 (1), pag. 11-24 (trad. it. in Ribaldi, 2005, op. cit., pag. 45-63).
- Cameron D.F., 1997 – *Closing the Shutters on "the Window on the World"*. In Côté M., Ferer L. (eds), *Perspective nouvelle en museologie*. ICOM Canada & Musée de la Civilisation, Montreal, pag. 159-184.
- Caruso A., 2016 – *Museia. Tipologie, contesti, significati culturali di un'istituzione sacra (VII-I sec. a.C.)*. Studia Archaeologica, n. 209. L'erma di Bretschneider, Roma.
- Casciu S., 2006 – *"Principessa di gran saviezza". Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*. In Casciu S. (a cura di), *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*. Catalogo della Mostra, Palazzo Pitti, dicembre 2006 - aprile 2007, pag. 30-57.
- Charléty V., 2001 – *Reflets idéologiques, figures muséales et changements socio-politiques*. In Tobelem J.M. (ed), *Politique et Musées*. L'Harmattan, Paris, pag. 79-101.
- Chastel A., 1997 – *La notion de patrimoine*. In Nora P. (ed), op. cit., pag. 1433-1469.
- Choay F., 1999 – *L'allégorie du patrimoine*. Seuil, Paris.
- Conn S., 1998 – *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Conn S., 2010 – *Do Museums Still Needs Objects?* University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Crane S.A., 2000 – *Museums and memory*. Stanford University Press, Redwood City.

- Crimp D., 1985 – *On the museum's ruins*. In Foster H. (ed), *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Washington (trad. it. In Ribaldi, 2005, op. cit., pag. 105-117).
- Cuno J. (ed), 2009 – *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Princeton University Press, Princeton.
- Cuno J. (ed), 2004 – *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*. Princeton University Press, Princeton.
- Cuno J., 2008 – *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over our Ancient Heritage*. Princeton University Press, Princeton.
- Cuno J., 2011 – *Museums Matter*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Dagognet P., 1984 – *Le musée sans fin*. Presses Universitaires de France. Paris.
- De Benedictis C., 2015 – *Per la storia del collezionismo italiano*. Ponte alle Grazie, Firenze.
- de Montebello P., 2009 – *And What Do you Propose Should Be Done with Those Objects?* In Cuno J. (ed), op. cit., pag. 55-70.
- De Saint-Pulgent M., 1994 – *Sujétions et privilèges de l'état collectionneur*. In Bonnefous É., Peuchot É., Richer L. (eds), *Droit au musée Droit des musées*. Fondation Singer-Polignac, Paris, pag. 43-49.
- de Varine H., 1969 – *Le musée au service de l'homme et du développement*. In AA.VV., 1992, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Éditions W-M.N.E.S., Mâcon, vol. 1, pag. 49-68.
- Deloche B., 2010 – *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Le Cavalier Bleu, Paris.
- Déotte J.-L., 1994 – *Oubliez! Les Ruines, l'Europe, le Musée*. L'Harmattan, Paris.
- Derrida J., 1995 – *Mal D'archivio. Un'impressione freudiana*. Edizioni Galileo, Firenze.
- Desvallées A., 1995 – *Emergence et cheminements du mot patrimoine*. Musée et collections publiques de France, n. 208.
- Dewey J., 1934 – *Art as Experience*. Putnam, New York (trad. it. 1995, *Arte come esperienza*. La Nuova Italia, Firenze).
- Dubin S.C., 1999 – *Displays of Power. Controversy in the American Museum from Enola Gay to Sensation*. New York University Press, New York.
- Duncan C., 1991 – *Art Museums and the Ritual Citizenship*. In Karp I., Lavine S.D. (eds), op. cit., pag. 89-103 (trad. it. in Ribaldi, 2005, op. cit., pag. 156-170).
- Duncan C., 1995 – *Civilizing Rituals*. Routledge, London.
- Eco U., 1997 – *Kant e l'ornitorinco*. Bompiani, Milano.
- El-Abbadi M., 1992 – *Vie et destin de l'ancienne Bibliothèque d'Alexandrie*. UNESCO, Paris.
- Felch J., Frammolino R., 2011 – *Chasing Aphrodite. The Hunt for Looted Antiquities at the World's Richest Museum*. Houghton Mifflin Harcourt, Boston.

- Findlen P., 1994 – *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press, Oakland.
- Findlen P., 1997 – *Possedere la natura*. In Basso Peressut L. (a cura di), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*. CLUEB, Bologna, pag. 25-47.
- Findlen P., 2004 – *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. Routledge, London.
- Fiorio M.T., 2011 – *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*. Bruno Mondadori, Milano.
- Fischer D.H., 1970 – *Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. Harper & Row, New York.
- Foucault M., 1967 – *Des espaces autres. Hétérotopies*. Conference au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5 pag. 46-49 (1984).
- Foucault M., 1975 – *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Gallimard, Paris.
- Freud S., 2013 – *L'Uomo Mosè e la religione monoteista. Tre saggi*. Bollati Boringhieri (ed. orig. 1939, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*)
- Fromm A.B., Golding V., Rekdal P.B. (eds), 2014 – *Museums and Truth*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Fučíková E., 1985 – *The collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of curiosities or scientific museum?* In Impey O., MacGregor A. (eds), op. cit., pag. 63-69.
- Fyfe G., 1996 – *A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure*. In MacDonald S., Fyfe G. (eds), op. cit., pag. 203-228.
- Fyfe G., Ross M., 1996 – *Decoding the visitor's gaze: rethinking museum visiting*. In MacDonald S., Fyfe G. (eds), op. cit., pag. 127-152.
- Galinier J., Molinié A., 1998 – *Le crépuscule des lieux. Mort et renaissance du musée d'Anthropologie*. Gradhiva, vol. 24, pag. 93-102.
- Gamboni D., 1997 – *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books, London.
- Gathercole P., Lowenthal D. (eds), 1994 – *The Politics of the Past*. Routledge, London.
- Gavrilović L., 2008 – *Museums and Geographies of (National) Power*. Bulletin of the Institute of Ethnography SASA, LVI (2).
- Gervereau L., Joly M.-H. 1996 – *Musées et Collections d'Histoire en France*. Gallimard, Paris.
- Geymonat L., 1977 – *Scienza e realismo*. Feltrinelli, Milano.
- Gieryn T.F., 1998 – *Balancing acts. Science, Enola Gay and History Wars at the Smithsonian*. In MacDonald S. (ed), op. cit, pag. 197-228.
- Gillman D., 2009 – *Heritage and National Treasures*. In Cuno J. (ed), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Princeton University Press, Princeton, pag. 165-182.

- Gob A., 2007 – *Des musées au-dessus de tout soupçon*. Armand Colin, Paris.
- Gombrich E.H., 1977 - *The Museum: Past, Present and Future*. Critical Inquiry, vol. 3 (3), pag. 449-453.
- Goode G.B. (ed) 1889 – *Museum of the future*. Report U.S. National Museum.
- Gosden C., Marshall Y., 1999 – *The Cultural Biography of Objects*. In Gosden C., Marshall Y. (eds), *The Cultural Biography of Objects*. World Archaeology, vol. 31 (2), pag. 169-178.
- Greenblatt S., 1995 – *Risonanza e meraviglia*. In Karp I., Lavine S.D. (eds), op. cit., pag. 27-45.
- Greenfield J., 2007 – *The Return of Cultural Treasures*. Cambridge, University Press, Cambridge.
- Greenhalgh, P. 1989 – *Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Exhibitions*. In Vergo P. (ed), op. cit., pag. 74-98.
- Hagen H.A., 1876 – *The History of the Origin and Development of Museums*. American Naturalist, vol. 10, pag. 80-76.
- Halbwachs M., 1925 – *Les cadres sociaux de la mémoire*. Félix Alcan, Paris.
- Hamilakis Y., 2007 – *The nations and its ruins: antiquity, archaeology, and national imagination in Greece*. Oxford University Press, Oxford.
- Hamilakis Y., 2008 – *Decolonizing Greek archaeology: indigenous archaeologies, modernist archaeology and the post colonial critique*. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece, 3rd Supplement. Mouseio Benaki, Atene.
- Hamlish T., 2000 – *Global Culture, Modern Heritage. Re-membling the Chinese Imperial Collection*. In Crane S.A. (ed), op. cit., pag. 137-158.
- Harrison R., 2013 – *Heritage. Critical Approaches*. Routledge, London.
- Haskell F., 1981 – *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*. Storia dell'arte italiana, Einaudi, Torino, vol. X.
- Hassan F.A., 1998 – *Memorabilia. Archaeological materiality and national identity in Egypt*. In Meskell L. (ed), *Archaeology Under Fire*. Routledge, London, pag. 200-216.
- Haxhiraj M., 2016 – *Ulisse Aldrovandi. Il museografo*. Bononia University Press, Bologna.
- Hitchens C., 2009 – *I marmi del Partenone*. Fazi Editore, Roma.
- Hobsbawm E.J., Ranger T., (eds), 1987 – *L'invenzione della tradizione*. Einaudi, Torino.
- Hongjun W., 1994 – *Museum and regional history and culture – also the first museum in the world and the origin of museum*. Icofom Study Series 24.
- Hooper-Greenhill E., 1992 – *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge, London (trad. it. 2005, *I musei e la formazione del sapere*, il Saggiatore, Milano).

- Hooper-Greenhill E., 2003 – *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*. In Bodo S., *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*. Nuova Edizione. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pag. 1-39.
- Hooykaas R., 1970 – *Historiography of Science, its aim and methods*. *Organon*, vol. 7, pag. 37-49.
- Horne D., 1984 – *The Re-presentation of History*. Pluto Press, London.
- Howard P., 2003 – *Heritage. Management, Interpretation, Identity*. Continuum, London.
- Hudson K., 1977 – *Museums for the 1980s: A survey of world trends*. Macmillan/UNESCO.
- Impey O., MacGregor A. (eds), 1985 – *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Clarendon Press, Oxford.
- Jedlowski P., 2002 – *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*. Franco Angeli, Milano.
- Jordanova, L., 1989 – *Objects of Knowledge: An Historical Perspective on Museums*. In Vergo P. (ed), op. cit., pag. 22-40 (trad.it. in Ribaldi, 2005, op. cit., pag. 171-190).
- Kaplan F.E.S (ed), 1994 - *Museums and the Making of "Ourselves"*. Leicester University Press.
- Karp I., 2002 – *Oggetti reali, esperienze simulate e differenze culturali. Paradossi e tensioni nella progettazione di mostre*. In Gregorio M. (ed), *Musei, saperi e culture*. ICOM Italia, Milano, pag. 23-41.
- Karp I., Lavine S.D. (eds), 1995 – *Culture in Mostra*. CLUEB, Bologna. (ed. orig. 1991, *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, Washington).
- Karp I., Kreamer C.M., Lavine S.D. (eds), 1995 – *Musei e identità*. CLUEB, Bologna (ed. orig. 1992, *Museums and Communities. The politics of public culture*. Smithsonian Institution Press, Washington).
- Karp I., Kratz C.A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (eds), 2006 – *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*. Duke university Press, Durham.
- Kavanagh G., 1994 - *Museums and the First World War: a Social History*. Leicester University Press.
- Kopytoff I., 1986 – *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*. In Appadurai A. (ed), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, Cambridge, pag. 64-91.
- Koselleck R., 1979 – *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. (trad. it. *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*. CLUEB Bologna, 2008).

- Kragh H., 1987 – *An Introduction to the Historiography of Science*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kreps C., 2003 – *Liberating Culture. Cross-cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. Routledge, London.
- Lawrence G., 1990 – *Objects lessons in the museum medium*. In Pearce S. (ed), op. cit., pag. 103-124.
- Le Goff J., 1977 – *Storia e memoria*. Einaudi, Torino.
- Leniaud J.-M., 1992 – *L'utopie Française. Essai sur le patrimoine*. Editions Mengès, Paris.
- Leniaud J.-M., 2002 – *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*. Galimard, Paris.
- Levin A.K., 2007 – *Defining memory. Local Museums and the conservation of History in America's Changing Communities*. Alta Mira Press, Walnut Creek.
- Linenthal E.T. 1996 – *Anatomy of a controversy*. In Linenthal E.T, Engelhardt T. (eds), *History Wars: the Enola Gay and other battles for the American Past*. Metropolitan Books/Holt, New York, pag. 9-62.
- Lo Sardo E. (ed), 2001 – *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo*. Edizioni De Luca, Roma.
- Lotman J.M., 1973 – *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*. In Lotman J.M., Uspenskij B.A. (eds), *Tipologia della cultura*. Bompiani, Milano.
- Lowenthal D., 1985 – *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lowenthal D., 1998 – *The Heritage Crusade and the Spoil of History*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lugli A., 1983 – *Naturalia et Mirabilia*. Gabriele Mazzotta, Milano.
- Lugli A., 1992 – *Museologia*. Jaca Book, Milano.
- Lumley R. (ed), 1988 - *The Museum Time-Machine*. Routledge, London (trad. it. 1989, *L'industria del Museo*. Costa & Nolan, Genova).
- McClellan A., 1994 – *Inventing the Louvre, Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. University of California Press, Oakland.
- MacDonald S. (ed), 1998 – *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. Routledge, London.
- MacDonald S., Fyfe G., 1996 – *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell, Cambridge, Mass.
- MacGregor A., 1994 – *The Life, Character and Career of Sir Hans Sloane*. In MacGregor A. (ed), *Sir Hans Sloane: Collector, Scientist, Antiquary*. British Museum Press, London.
- Mairesse F., 2002 – *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Presses Universitaires de Lyon. Lyon.

- Maure M.-A., 1984 – *Identité, écologie, participation: nouveaux musées, nouvelle muséologie*. In AA.VV., 1994, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Éditions W-M.N.E.S., Mâcon, vol. 2.
- Mensch P. van, 1990 – *Methodological museology; or towards a theory of museum practice*. In Pearce S. (ed), op. cit., pag. 141-157.
- Merril W.L., Ahlborn, R.E, 1997 – *Zuni Archangels and Ahayu:da: asculptured chornicle of power and identity*. In Henderson A., Kaeppler A.L. (eds), *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian*. Smithsonian Institution Press, Washington, pag. 176-204.
- Merryman J.H. (ed), 2006 – *Imperialism, Art and Restitution*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Merryman J.H., 2009 – *The Nation and the Object*. In Cuno J. (ed), op. cit., pag. 183-203.
- Merryman J.H., 2009 – *Thinking about the Elgin Marbles: critical essays on cultural property, Art and Law*. Wolters Kluwer, Alphen aan den Rijn.
- Message K., 2007 – *New Museums and the Making of Culture*. Berg, Oxford and New York.
- Monge G., 1993 – *Dall'Italia (1796-1798)*. Sellerio, Palermo.
- Mottola Molfino A., 1992 – *Il libro dei musei*. Allemandi, Torino.
- Murray D., 1904 – *Museums: their history and their use*. James MacLehose and Sons, Glasgow.
- Neickel C.F., 1727 – *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei* (trad. it. 2005, cura e saggi di Pigozzi M., Giuliani E., Huber A. CLUEB, Bologna).
- Nezzo M., 2013 – *L'oscillazione simbolica del patrimonio artistico: considerazione risposte*. In Nezzo A., Tomasella G. (eds), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*. Canova Edizioni, Treviso.
- Nicolau I., 1996 – *Moi et les musées du Monde. L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'Est*. New Europe College Yearbook 1994, Humanitas, Bucarest.
- Nora P. (ed), 1997 – *Les Lieux de mémoire*. Quarto Gallimard, Paris, vol. 1.
- Olmi G., 1985 – *Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In Impey O., MacGregor A. (eds), op. cit., pag. 1-18.
- Olmi O., 1992 – *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Il Mulino, Bologna.
- Ostow R., 2008 – *(Re)visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. University of Toronto Press.
- Panofsky E., 2013 – *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*. Feltrinelli, Milano (ed. orig. 1960, *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Almqvist & Wilksell/Gerbers Förlag AB, Stockholm).

- Pearce S. (ed), 1990 – *Objects of Knowledge*. The Athlone Press, London.
- Pearce S., 1993 – *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*. Smithsonian Institution Press, Washington (ed. orig. 1992, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press).
- Pearce S., 1995 – *On Collecting*. Routledge, London.
- Peers L., Brown A.K. (eds) 2003 – *Museum and Source Communities: A Routledge Reader*. Routledge, London.
- Pezzini I., 2011 – *Semiotica dei nuovi musei*. Editori Laterza, Roma e Bari.
- Pinna G., 1995 – *La natura paleontologica dell'evoluzione*. Einaudi, Torino.
- Pinna G., 1996 – *Uso e prospettive della biodiversità*. *Museologia Scientifica*, XIII.
- Pinna G., 1997 – *Fondamenti teorici per un museo di storia naturale*. Jaca Book, Milano.
- Pinna G., 2001 – *Heritage and "Cultural Assets"*. *Museum International*, vol. 210, pag. 62-64. Paris.
- Pinna G., 2001a – *Introduction to Historic House Museums*. *Museum International*, vol. 210, pag. 3-9. Paris.
- Pinna G., 2003 – *Il museo è un luogo di mistificazione?* *Nuova Museologia*, n. 9, pag. 25-26.
- Pinna G., 2005 – *The intellectual organization of museums*. In Schroeder-Esch S. (ed), *Practical Aspects of Cultural Heritage. Presentation, Revaluation, development*. Hermes Project Weimar, vol. 1, pag. 51-55.
- Pinna G., 2008 – *Scientific Travels and the Wealth of Nations*. *Proceedings of the California Academy of Sciences*, vol. 59, suppl. I, n. 13, pag. 207-216.
- Pomian K., 1987 – *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Gallimard, Paris.
- Pomian K., 2003 – *Des saintes reliques à l'art moderne*. Gallimard, Paris (ed. it. 2004, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna*, Il saggiatore, Milano).
- Pomian K., 2004 – *Pour un musée de l'Europe. Visite commentée d'une exposition en project*. *Le Débat*, n. 129, pag. 89-100.
- Popper K.R., 1969 – *Scienza e filosofia*. Einaudi, Torino.
- Poulot D., 1997 – *Musée, nation, patrimoine*. Gallimard, Paris.
- Poulot D., 2016 – *L'art d'aimer les objects*. Presses de l'Université Laval, Québec City.
- Prakash M.S., Shaman S.S., 1987 – *Long-Range Planning for Museums*. *The Museologist*, 5 (176). In AA.VV., 1994, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Éditions W-M.N.E.S., Mâcon, vol. 2, pag. 126-144.
- Pröslér M., 1996 – *Museums and globalization*. In MacDonald S., Fyfe G., op. cit., pag. 21-44 (da *Sociological Review*, vol. 43 (S1) 1995).
- Quatremère de Quincy A.C., 1796 – *Lettres au général Miranda sur le préjudice qu'occasionneraient aux Art et à la Science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et le spoliation de ses col-*

- lections, galleries, musées* (1989, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*. Introduzione di E. Pommier. Macula, Paris).
- Radin M.J., 1993 – *Reinterpreting Property*. Chicago University Press, Chicago.
- Raphaël F., Herberich-Marx G., 1987 – *Le musée, provocation de la mémoire*. Ethnologie française, vol. 17(1), pag. 87-94.
- Ribaldi C. 2005 – *Il nuovo museo*. Il Saggiatore, Milano.
- Ricoeur P., 2003 – *La memoria, la storia, l'oblio*. Cortina, Milano (ed. orig. 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, Paris)
- Ruggieri Tricoli M.C., Vacirca M.D., 1998 – *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*. Lybra immagine, Milano.
- Sarton G., 1959 – *Hellenistic Science and Culture in the Last Three Centuries B.C.* Dover Publications, New York.
- Saumarez-Smith C., 1989 – *Museums, Artefacts, and Meanings*. In Vergo P. (ed), op. cit., pag. 6-21.
- Scamozzi V., 1615 – *Idea dell'architettura universale*. Venezia.
- Schaer R., 1993 – *L'invention des musées*. Gallimard, Paris.
- Schlösser J. von, 2000 – *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*. Sansoni, Milano, (ed. orig. 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*).
- Schnapp A., 1994 – *La conquista del passato*. Mondadori, Milano (ed. orig. 1993).
- Schnapper A., 1988 – *Le géant, la liocorne et la tulipe*. Flammarion, Paris.
- Schneider R., 1910 – *Quatrième de Quincy et Son Intervention dans les Arts (1788-1830)*. Hachette, Paris (Reprint 2015, Forgotten Books, London).
- Schreiner K., 1985 – *Fundamentals of museology. On the theory of collecting, preserving, decoding and utilizing musealia*. Waren.
- Schreiner K., 1988 – *Terminological Dictionary of Museology*. Berlin.
- Schulz E., 1994 – *Notes on the history of collecting and museums*. In Pearce S. (ed), *Interpreting Objects and Collections*. Routledge, London, pag. 175 -187.
- Schwarz V., 1994 – *Stranger No More. Personal Memory in the Interstices of Public Commemoration*. In Watson R.S. (ed), op. cit., pag. 45-64.
- Seelig L., 1985 – *The Munich Kunstkammer, 1565-1807*. In Impey O., MacGregor A. (eds), op. cit., pag. 101-120.
- Sen A., 2008 – *Identità e violenza*. Laterza, Bari.
- Shaw W.M.K., 2003 – *Possessor and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. University of California Press, Oakland.
- Sheehan J.J., 2000 – *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press, Oxford.
- Shelton A.A., 1990 – *In the lair of the monkey: notes towards a post-modernist museography*. In Pearce S. (ed), op. cit., pag. 78-102.

- Shelton A.A., 1994 – *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*. In Elsner J., Cardinal R. (eds), op. cit., pag. 177-203.
- Sherman D.J., Rogoff I. (eds), 1994 – *Museum Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Siegel J. (ed) 2008 – *The Emergence of the Modern Museum. An Anthology of Nineteenth-Century Sources*. Oxford University Press, Oxford.
- Silberman N.A., 1989 – *Between Past and Present. Archaeology, Ideology, and Nationalism in the Modern Middle East*. Henry Holt and Co., New York.
- Silverman H. (ed), 2011 – *Contested Cultural Heritage. Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World*. Springer, New York.
- Silverman H., 2011 – *Contested Cultural Heritage: A Selective Historiography*. In Silverman H. (ed), op. cit., pag. 1-49.
- Silverstone R., 1994 – *The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces*. In Miles R., Zavala L. (eds), *Towards the Museums of the Future; New European Perspectives*. Routledge, London, pag. 161-176.
- Simili R. (ed), 2004 – *Il Teatro della Natura di Ulisse Aldrovandi*. Editrice Compositori, Bologna.
- Smith A.D., 1998 – *Le origini etniche delle nazioni*. Il Mulino, Bologna (ed. orig. 1986, *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell, Oxford).
- Soulié E., 1859-1861 – *Notice du Musée Impérial de Versailles*. 2ª ed., Paris, pag. VII.
- Strathern M., 1990 – *The Gender of the Gift*. University of California Press.
- Swann M., 2001 – *Curiosity and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Sylvestre J.-P., 1996 – *Introduction*. Hermès 20. *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles?* Éditions CNRS.
- Taborsky E., 1990 – *The discursive object*. In Pearce S. (ed), op. cit., pag. 50-77.
- Todorov T., 1996 – *Gli abusi della memoria*. Ipermedium Libri, Napoli (ed. orig. 1995).
- Toscano M.A. 2008 – *Beni culturali e sociologia*. In Toscano M.A., Gremigni E. (eds), op. cit.
- Toscano M.A., Gremigni E. (eds), 2008 – *Introduzione alla sociologia dei Beni Culturali*. Le Lettere, Firenze.
- Tota A.L. (ed), 2001 – *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*. Franco Angeli, Milano.
- Tunbridge J.E., Ashworth G.J., 1996 – *Dissonant Heritage. The management of the past's resource in conflict*. J. Wiley, New York.
- Vecco M., 2011 – *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*. Franco Angeli, Milano.
- Vergo P. (ed), 1989 – *The New Museology*. Reaktion Book, London.

- Vergo P., 1994 – *The rhetoric of display*. In Miles R., Zavala L.(eds), *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*. Routledge, London, pag. 149-159.
- Vieregg H.K., 2000 – *Museology, contemporary history and politics*. ICOM, Cahiers d'étude, n. 8, pag. 17-19.
- Violi P., 2014 – *Paesaggi della Memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Bompiani, Milano.
- Vitali S., 2007 – *Memorie, genealogie, identità*. In Giuva L. et al., *Il potere degli archivi*. Bruno Mondadori, Milano, pag. 67-134.
- Vrdoljak A.F., 2008 – *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Watson R.S. (ed), 1994 – *Memory, History and Opposition*. School of American Research, Santa Fe.
- Watson R.S., 1994 – *Memory, History, and Opposition under State Socialism. An Introduction*. In Watson R.S. (ed), op. cit., pag. 8.
- Waxman S., 2008 – *Loot. The Battle over the Stolen Treasures of the Ancient World*. Times Books, New York.
- Weil S., 1989 – *The Proper Business of the Museum: Ideas or Things*. Muse, 7. In AA.VV., 1994, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Éditions W-M.N.E.S., Mâcon, vol. 2, pag. 433-452.
- Weil S., 1995 – *A Cabinet of Curiosities*. Smithsonian Institution Press, Washington.
- Weiner A.B., 1992 – *Inalienable Possessions: the Paradox of Keeping While Giving*. University of California Press, Oakland.
- Woolley L., Mallowan M.E., 1927 – *Ur Excavations, IX: The Neo-Babylonian and Persian Periods*. Oxford University Press, Oxford.
- Yasuda T., 2007 – *Japan Faces its Past. National History in the Museum*. In Hinz H.-M., Beier-de Haan R. (eds), *Nationalmuseen. Gedächtnis der Nationen*, pag. 61-71.
- Yanni C., 1999 – *Nature's museums. Victorian Science and the Architecture of Display*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Yates F.A., 1972 – *L'arte della memoria*. Einaudi, Torino (ed. orig. 1966, *The Art of Memory*. Routledge, London).
- Zinn H., 1990 – *The Politics of History*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago (1ª ed. 1970).