



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

DOVE VA IL MUSEO

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

dicembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

MARIA GIOVANNA MANCINI

Soggettività ed empatia: il Museo delle Relazioni interrotte di Zagabria

*[...] stories are recounted and not lived;
life is lived and not recounted.*

Paul Ricœur

Though I battled blind

Love is a fate resigned

Amy Winehouse

Muzej prekinutih veza: la collezione dei cuori infranti

Nel centro di Zagabria, nel *basement* di un edificio storico, si snoda il percorso espositivo del Muzej prekinutih veza (Museo delle Relazioni interrotte)¹ che a tratti assume i toni grotteschi del racconto di un litigio, oppure quelli malinconici e dolci del ricordo, o quelli dolorosi della perdita e dell'assenza. La collezione, senza tralasciare di presentare nessuna delle sfumature emotive che una rottura amorosa può comportare, si fa teatro emozionale. Il museo ha una lunga gestazione, la collezione è stata raccolta dalla curatrice e produttrice cinematografica Olinka Vištica e dall'artista Dražen Grubišić. Le ragioni che hanno spinto gli autori-collezionisti a raccogliere gli oggetti sono legate prima di tutto alla loro storia privata, alla loro separazione e poi al caso. Una volta che una relazione amorosa finisce che fare degli oggetti che riempiono la nostra vita come "fragili rovine di una storia d'amore" (Vištica Grubišić 2017)?

¹ Nel testo si utilizzerà Museo delle relazioni interrotte, traduzione italiana di Muzej prekinutih veza, per indicare il museo di Zagabria, mentre con la traduzione inglese si indicheranno l'installazione da cui è originato il museo e la sede statunitense.

Da questa domanda sono partiti i due autori progettando di raccogliere in un deposito, in una camera di sicurezza che contenesse tanto l'eredità tangibile quanto gli aspetti immateriali e intangibili, gli oggetti capaci di innescare il ricordo doloroso legato alla separazione. La collezione, presentata per la prima volta in pubblico nel 2006 come installazione artistica in occasione di un festival urbano, nel 2007 ha trovato una collocazione permanente con la fondazione del museo. L'installazione aveva già il titolo *Museum of Broken Relationships* a sottolineare la potenza evocativa della forma *museo* e la volontà dei due autori di "mettere in mostra", e non semplicemente stipare, i relitti amorosi lontani dal loro sguardo, come se l'intrinseco processo museale della feticizzazione li avesse potuti aiutare a trasformare le rovine della loro storia d'amore interrotta in altre "cose". Il titolo dell'installazione inequivocabilmente rivela l'inconscio dell'operazione e in particolare l'idea che il museo sia un dispositivo disciplinante, capace di neutralizzare, attraverso il potere del *display*, il portato emotivo, doloroso in questo caso, di cui gli oggetti sono vettori. Il museo è, quindi, la cornice discorsiva scelta dalla curatrice e dall'artista prima ancora che la collezione divenisse realmente una collezione museale. La gestazione del museo è stata lunga: dopo una serie di partecipazioni a mostre collettive in giro per il mondo, la collezione decuplicata dalla donazione di anonimi cuori infranti ha trovato una residenza permanente nel 2007 a Zagabria e nel 2016 a Los Angeles dove si è affiancato un museo gemello fondato dall'influente avvocato statunitense John B. Quinn. Nel sito internet allestito con le informazioni necessarie alla visita e un tour virtuale tra gli oggetti in mostra è possibile iscriversi e partecipare inviando immagini, storie e cose. L'estesa cartografia delle mostre temporanee e dei paesi di provenienza degli oggetti donati rivela un interesse globale per il progetto. Gli oggetti, esposti su piedistalli bianchi di diversa altezza, sono accompagnati da testi di differente lunghezza scritti dai donatori. Il diario di viaggio di una donna di Copenaghen è introdotto dal sintetico testo:

Il ricordo dell'unica estate in cui eravamo felici insieme, quando si era al 100% focalizzati sull'obiettivo. Il modo in cui sei cambiato, quando ci siamo sposati e abbiamo avuto i nostri figli ammalati da piccoli e la

mia attenzione era rivolta alle loro esigenze speciali, mi ha spezzato il cuore (ivi: 57).²

Le cose esposte diventano occasione per raccontare, attraverso la separazione, un'epopea personale e una storia di emancipazione:

Ci incontrammo in un baretto in città subito dopo il mio ventunesimo compleanno. Aveva quindici anni in più di me. Mi sono trasferita da lui dopo sei mesi di appuntamenti. Anche se pagavo le bollette, lui diceva sempre che era la sua casa. Durante il nostro ultimo litigio ha preso dalla mia borsa le mie chiavi di casa e le ha rotte a metà, assicurandosi di fatto che non sarei potuta più rientrare se non mi avesse lasciato entrare lui. Quel giorno cominciai a pianificare il trasloco e come lasciarlo. La chiave è diventata "la chiave che non apre la porta, ma apre la mia libertà" (ivi: 93).

La giovane donna ha raccontato una storia "qualunque", comune come tanti altri accadimenti della vita di ognuno e in cui, probabilmente, molti spettatori del museo si saranno persino immedesimati. I dettagli che connotano gli oggetti e le storie, localizzati nello spazio e nel tempo di altre vite al di fuori di quella che si svolge all'interno del museo, sono offerti esclusivamente dalle indicazioni del luogo di provenienza e della durata della relazione. Ciò che resta delle chiavi spezzate, insieme al testo che l'accompagna, proviene da Bakersfield in California (US); la relazione è durata dal marzo del 2013 al dicembre 2016.

Le storie raccontate in poche righe oppure in dettagliati diari di bordo non si riferiscono esclusivamente a relazioni amorose di coppia ma anche a relazioni familiari. È il caso del piccolo pupazzetto a forma di rana, ultimo regalo della madre scomparsa quando l'anonimo donatore era un bambino. E persino quando è proprio l'amore a causare la frattura, come nel caso di un frustino donato da una *dominant* costretta a interrompere la relazione con il partner *submissive* perché innamorata di lui e allo stesso tempo cosciente che il suo amore non sarebbe mai stato corrisposto, la relazione interrotta e l'oggetto che simbolicamente la rappresenta diventano

.....
2 Quando non esplicitato la traduzione è mia.



Fig. 1
Tre volumi di Proust, courtesy Museum of Broken Relationships e Ana Opalić.

emblematici di uno degli infiniti accenti della relazione sentimentale. Ma chi è il vero protagonista del museo? A chi si rivolgono i testi che accompagnano gli oggetti? Gli oggetti sono carichi di significati privati e personali ma al di là dell'abitudine voyeuristica a cui ciascuno di noi è assuefatto dalla pervasività dei racconti personali disseminati nella rete, perché questi oggetti banali diventano così attraenti? In che modo le storie private, eccezionali per ciascuno ma banali per gli estranei, possono essere conosciute dal pubblico del museo? Per rispondere a tali domande l'indagine offerta dall'estetica e finanche dalle neuroscienze è di particolare interesse e propone una prospettiva utile per decifrare l'attuale interesse del museo per gli oggetti comuni [Fig. 1].

Narrazione ed empatia: una premessa teorica

La riflessione avviata da Andrea Pinotti intorno al concetto di *empatia*, che nel corso del tempo ha assunto svariati significati e che negli ultimi anni è tornato in auge, bene si attaglia all'esperienza del Museo delle relazioni interrotte di Zagabria. Pinotti attraversa brillantemente una serie di prospettive teoriche fino ad arrivare all'analisi dell'empatia tra i soggetti dedicandosi, in particolare, a quelle esigenze di compenetrazione mostrate nei confronti delle culture

altre, tipiche delle antropologie degli anni Venti e di grande interesse per le successive teorie postcoloniali. La generale presa in carico da parte dell'istituzione museale delle "cose", non più feticci culturali sotto il controllo di rigide tassonomie, dimostra una rinnovata centralità nelle scritture museali degli oggetti investiti del ruolo di dispositivi di contatto. Il museo croato, a mio avviso, sollecita una peculiare relazione con gli oggetti che troviamo anche nella riflessione museologica aggiornata agli studi post-coloniali.

La riflessione di Pinotti sulle relazioni empatiche tra soggetti e oggetti appare fruttuosa e sembra che intercetti persino alcune prospettive critiche recenti che ribaltano radicalmente il rapporto autoritario tra l'osservatore e l'oggetto, considerando la "cosa" non più materia inerme ma essa stessa soggetto e, quindi, capace di una soggettività. Orientandosi tra i filosofi moderni Pinotti sostiene che la relazione tra persona e cosa, intesa nella sua soggettività, avviene appunto attraverso la corporeità, condizione necessaria per apprendere il senso del mondo. La centralità del corpo come unità senziente, come origine della relazione tra le cose, tra individuo e mondo nel discorso museologico ristruttura la posizione dello spettatore, non più rappresentato dal puro occhio, ma elemento complesso in uno spazio tridimensionale (Pinotti 2011). Certamente il passaggio dalla frontalità e dalla bidimensionalità della spettatorialità, assegnata dal museo modernista al suo pubblico e rappresentata emblematicamente dal diagramma realizzato da Bayer (applicato nelle mostre *Bauhaus 1919-1929* e *Road to Victory* al MoMA nel 1942 e nel 1943), a una posizione relazionale, esperienziale e narrativa in cui gli osservatori non sono più passivi ricettori di informazioni ma elementi attivi, portatori di esperienza nel processo condiviso di conoscenza che avviene nel museo, non sarebbe stato possibile senza un ribaltamento di prospettiva che progressivamente ha spostato il centro della percezione dall'occhio al corpo [Fig. 2].

Remo Bodei, pensatore attento alle forme della coscienza e della vita, dedica alle "cose" – intese per la loro natura molto più che inerte (Bodei 2009) – un'interessante riflessione che ci permette di avvicinare il Museo delle relazioni interrotte con una serie di suggestioni teoriche utili a cogliere il potenziale espresso dal museo che



Fig. 2
Veduta dell'allestimento, courtesy Museum of Broken Relationships e Natasha Njegovanović.

va ben oltre la compartecipazione alle storie sentimentali in mostra. Chiarendo che il significato della cosa è ben più ampio di quello dell'oggetto, di cui egli offre un dettagliatissimo studio etimologico, Bodei afferma che prediligere la cosa allo studio della persona "serve per altro a mostrare il soggetto stesso nel suo rovescio". L'oggetto per la sua muta e inerte materialità, che veramente inerte non può essere mai perché è sempre all'interno di una rete culturale che attribuisce significati, diventa una cosa e cioè si trasforma da merce a dispositivo "capace di emanare da sé i propri significati" (ivi: 22). Il discorso intorno alle cose, intorno agli oggetti che sono sempre portatori di significati, smentisce radicalmente l'idea che il mondo delle cose inanimate sia neutrale, innocuo o inoffensivo, poiché grazie all'investimento emotivo del soggetto gli oggetti diventano essi stessi corpi, veicoli di ambiguità e opacità.

Tale riflessione, che parte dalla capacità dell'oggetto di essere investito o disinvestito di senso e di assumere qualità sentimentali, culmina nella consapevolezza che ciò che lega l'individuo alle cose, che si esplica nell'investimento libidico rispetto al proprio oggetto di desiderio come Freud spiega nel saggio del 1917 *Lutto e malinconia*, rispecchia "le coordinate dei rapporti di ciascuno con il mondo, il nesso intenzionale di inseparabilità tra lui e le cose" (ivi: 26).

In un itinerario che va dalla fenomenologia husserliana a Heidegger, Bodei afferma che "al pari dell'opera d'arte anche se con meno potenza e implicazioni, le cose innescano in chi le usa e le contempla un susseguirsi di rimandi, che sgorgano da loro come da un'unica, inestinguibile sorgente di donazioni di senso" (ivi: 48). Tale riflessione la cui prospettiva punta verso la reciprocità di effetti tra gli individui

e le "cose" va riconnessa alla tradizione di pensiero legata proprio allo studio dell'empatia. In particolare la riflessione sull'intersoggettività e interpersonalità, più di recente, è stata connotata grazie agli studi di Vittorio Gallese dalle ricerche di neurobiologia e da quell'interessante incrocio disciplinare che insieme allo psicanalista Massimo Ammaniti ha studiato lo sviluppo del sé in chiave psicodinamica. Gallese ha scoperto il funzionamento dei neuroni e delle reti neurali che attivano inedite connessioni per simulazione: la simulazione incarnata – *embodied simulation* – è parte di quei processi e di quei circuiti cerebrali che presiedono ai comportamenti dell'individuo nello spazio e permettono di comprendere la spazialità e la distanza tra le cose. Tali circuiti cerebrali costituiscono lo strumento con cui conosciamo il mondo. Negli anni Novanta Gallese scoprì che, tra i neuroni dei circuiti motori, i neuroni specchio reagivano e si attivavano in virtù della percezione dei movimenti altrui. Uno dei portati teorici esplicitati da Gallese in un articolo recente è che la scoperta dei neuroni specchio è la conferma di una base biologica per le teorie dell'intersoggettività e interpersonalità su base corporea.

La scoperta dei neuroni specchio ci dà una nuova nozione fondata empiricamente di intersoggettività connotata in primo luogo come intercorporeità – la risonanza reciproca di comportamenti sensomotori intenzionalmente significanti (Gallese 2018: 34).

Il suggestivo portato delle ricerche sui cosiddetti neuroni specchio condotte da Gallese fin dagli anni 2000 andrebbe valutato in rapporto alle relazioni interpersonali che tali ricerche dimostrano essere di fondamentale importanza nella strutturazione cognitivo comportamentale di ogni individuo. Inoltre Gallese, con chiarezza, afferma che i gesti sono solo una parte dell'attività interrelazionale e intrasoggettiva poiché un soggetto è capace di riconoscere nell'altro finanche le emozioni e le sensazioni. L'effetto dirompente legato alle sue scoperte, e che Gallese difende con forza dalle critiche che gli sono state indirizzate, è che la teoria della simulazione incarnata afferma che ciascuno conosce il mondo interiorizzando l'altro: "fondamentalmente condividendo una caratteristica cruciale comune: la mappa dell'altro su se stesso e reciprocamente la mappa

del sé sull'altro" (ivi: 39). Sebbene l'indagine scientifica di Gallese non faccia riferimento alle seppur affascinanti teorie sulla "vita segreta delle cose", la rivoluzione introdotta dallo scienziato consiste in un modello che lega modalità e identità delle cose in un unico processo percettivo e cognitivo, a differenza dei modelli cognitivisti classici e neuropsichiatrici che mettevano al centro dell'interesse questioni sensoriali e sostenevano la necessità di pensare separatamente l'azione, la percezione e i processi cognitivi.

Per questo motivo la realtà esterna, inconoscibile al di là dei processi cognitivi, è nei fatti una piattaforma multidimensionale vivificata dalla percezione dei singoli soggetti che, secondo la proposta di Gallese, non è mai slegata dall'attivazione del programma motorio. "Significa immaginare un'azione potenziale: l'oggetto – in quel particolare contesto – è l'azione potenziale" (Gallese 2009: 301). Mantenendo attiva la riflessione sollecitata dalle ricerche neurofenomenologiche è interessante pensare che tali meccanismi di adesione cognitiva al mondo esterno che si caratterizzano da una vera e propria attività percettiva e insieme motoria che lega l'individuo al mondo, vengano particolarmente sollecitati nel museo e negli allestimenti che immersivamente sfruttano la forma del racconto e attivano, con sistemi espositivi narrativi ed esperienziali, una relazione empatica.

Oggetti narrativi al museo

Lo ha detto Ricœur a proposito dei meccanismi narratologici delle opere d'arte che il linguaggio, per sua natura, attraverso la referenza è indirizzato verso aspetti extra-linguistici. Il filosofo enfatizza la capacità del linguaggio verbale e della frase di offrire al lettore un'esperienza multidimensionale che riguarda le diverse temporalità dell'esperienza: "Ciò che un lettore riceve non è solo il senso dell'opera ma, attraverso il suo senso, la sua referenza, cioè l'esperienza che l'opera porta a linguaggio e, in ultima analisi, il mondo e la sua temporalità che l'opera dispiega dinanzi a sé" (Ricœur 1986: 128). Come chiarisce Mieke Bal che della narratologia ha dato una sistematizzazione teorica esaustiva in circa vent'anni di ricerche, tale teoria si muove in confini ben tracciati entro i quali vengono analizzati specifici oggetti, mentre ne vengono esclusi altri, come, per esem-

pio, i fumetti nonostante essi abbiano l'indubbia natura di racconto (Bal 1985). La teoria narratologica applicata all'interpretazione di dispositivi discorsivi, espansi, come il caso del Museo delle relazioni interrotte, e più in generale dei musei che sfruttano elementi narrativi per costruire il racconto delle loro collezioni, contribuisce a mettere in luce le logiche che presiedono a tali dispositivi. Infatti gli elementi strutturali narrativi che Bal individua (gli eventi raccontati, il tempo del racconto, il luogo e gli attori che lo abitano – elementi questi che non vanno confusi con le attività dell'autore del racconto) costituiscono le logiche, multidimensionali, della *fabula*. In particolare Bal sottolinea che lo strutturalismo e soprattutto le teorie che sono scaturite dall'irreversibile affermazione della "morte dell'autore" hanno radicalmente aperto lo spazio dell'interpretazione al punto di vista del lettore e soprattutto alla sua soggettività. Accordando un ruolo di primaria importanza al lettore, agente principale dell'interpretazione del testo, Bal non semplifica il processo di significazione in un meccanismo di altalenante scambio tra l'autore e il lettore, ma piuttosto in uno schema complesso che prevede certamente la soggettività del lettore e anche una serie di elementi che interrogano proprio quella soggettività nei termini di *agency*. Proprio secondo questo modello, e cioè in una molteplicità di storie in ognuna delle quali si rinvia un rapporto di scambio soggettivo complesso e intenso tra i soggetti coinvolti (autore, narratore e lettore), che il Museo delle relazioni interrotte sembra muoversi. Nel museo croato gli oggetti funzionano, per la loro natura comune e, quindi, per la loro riconoscibilità, come strumento di amplificazione di tali dinamiche. A metà strada tra il dispositivo discorsivo che indirizza l'osservatore a riflettere tanto sui contenuti quanto sulle scelte espositive e che concede poco all'esperienza sensoriale o emotiva, e invece un modello immersivo (Wigley 2016), sebbene nel museo croato non vi siano l'uso di display spettacolari, che si offre come spazio emozionale più che critico, secondo la differenza che la giovane museologa Emilie Sitzia utilizza per raccontare la recente svolta narrativa dei musei contemporanei (Sitzia 2016), l'esperienza del Museo delle relazioni interrotte è caratterizzata da una autorialità dichiarata [Fig. 3].



Fig. 3
Veduta di una sala del museo, courtesy Museum of Broken Relationships e Mare Milin.

L'autorialità della scrittura espositiva, elemento che generalmente non viene palesato ma su cui la riflessione museologica attuale insiste con fermezza,³ nel museo croato costituisce un aspetto importante poiché rimanda a una comunità di riferimento fatta di amanti traditi, cuori infranti e disillusi, che, seppur temporanea e informale, non solo -ne siamo certi- non si estinguerà mai, ma piuttosto crescerà della presenza di ogni nuovo visitatore che si immedesimerà nelle storie offerte. Con maggiore radicalità di quanto aveva fatto Bal in precedenza evitando di sovrastimare la libertà del lettore nel costruire i significati del testo, Sitzia rintraccia un carattere autoritario, oltre che autoriale, nel museo narrativo. La logica dello *storytelling* informa, infatti, tanto la produzione della memoria quanto la condivisione della conoscenza. Lo ha detto, da una posizione offensiva Andreas Huyssen, emerito studioso di letteratura comparata e di *politics of memory*, nel noto saggio *Present Pasts* in cui sostiene che la modernizzazione della società sia stata caratterizzata da una atrofia delle tradizioni assiologiche e che tale condizione si sia espressa anche attraverso un processo di progressiva musealizzazione dell'esistente come ricompensa della perdita di tradizioni culturali partecipate. A fronte della perdita di una funzione sociale e partecipata di produzione della memoria si riscontra, secondo

.....
3 Jesus Pedro Lorente, negli ultimi anni, è stato promotore di una riflessione sui metodi della museologia sostenendo la necessità di introdurre la riflessione sulla forma museo e sulle scritture espositive all'interno del museo stesso, in modo tale che l'autorialità e le logiche del discorso che il museo propone siano sempre dichiarate. Egli afferma che il museologo critico è colui che parla in prima persona (Lorente 2006: 27).

Huyssen, la pervasività dell'istituzione museale che, esercitando quasi esclusivamente nella società attuale l'attività di produzione di memoria, produce un fenomeno di assoluta *presentizzazione* del passato (Huyssen 2000: 33-37). A fare da argine a questa prospettiva è la proposta di un'esperienza narrativa di produzione della memoria partecipata dal pubblico all'interno degli spazi del museo e in tutti quei luoghi cittadini in cui si propaga l'attività museale. Infatti in una costruzione narrativa, che sollecita le soggettività e la partecipazione empatica (*narrativa e performativa*, come nel caso del museo croato che spinge il visitatore a combinare su un piano emotivo un processo di rispecchiamento e conoscenza), a differenza di quanto accade nel modello discorsivo, normativo e nient'affatto empatico, si sviluppa la soggettiva produzione di significati nel rapporto individuale e sociale di condivisione di storie. La svolta narrativa attecchisce su una condizione già di diffusa trasformazione del museo da luogo espositivo a *zona di contatto* (Morishita 2009) e a luogo di *creazione, condivisione e connessione* in cui le comunità locali trovano spazio per la partecipazione (Simon 2010). Nell'attuale condizione di ipertrofica espansione dei social network, amplificato dal continuo ricorso a strumenti digitali di narrazione delle storie personali e dall'esposizione pubblica del racconto di sé, il processo di costruzione dell'identità personale si sviluppa sempre più chiaramente come un processo di auto-narrazione e autobiografia. Molto prima dell'esplosione globale dell'uso dei social network P. J. Eakin partendo dallo studio dell'autobiografia come genere letterario ha condotto la sua riflessione sul rapporto tra identità e autorappresentazione. Successivamente, a distanza di anni, egli è ritornato sull'argomento e con l'aiuto degli studi del neurobiologo Oliver Sacks ha affermato che "siamo le nostre storie", siamo l'esito del nostro racconto. È un imperativo, questo, a cui non possiamo sfuggire che connota la costruzione della nostra identità, e il rapporto con il mondo, *vita vissuta autobiograficamente* (Eakin 2008: 86).

Conclusioni

Gli oggetti, di cui si è rintracciata la vita *segreta* e attiva, abitano e connotano la dimensione narrativa di ciascuno, entrando in risonan-

za con i singoli atti narrativi. Tale aspetto nell'ultimo decennio è stato oggetto dell'interesse della museologia (Turkle 2007: 309), in particolare per quanto riguarda le scritture espositive e le strategie di *emotional engagement* (Savnije, de Bruijn 2017) nei musei di Storia. Il Jüdische Museum di Berlino, "ordigno simbolico di introvertita eloquenza" (Zuliani 2012) così come lo ha definito la museologa Stefania Zuliani, è stato fin dall'anno della sua inaugurazione avvenuta nel 2001 senza l'esposizione delle collezioni ed esclusivamente con la visita all'edificio progettato dall'archistar Daniel Libeskind, l'emblematico esempio di una pratica espositiva – e delle ragioni museologiche che l'hanno formata – che fa leva sulla capacità dell'oggetto comune di istituire un rapporto diretto, un passaggio emozionale e un processo di immedesimazione del visitatore con la vittima del genocidio nazista. L'intensità dell'esperienza degli spazi architettonici in cui il visitatore è autoritariamente costretto a un indicibile coinvolgimento emotivo si fa conoscenza, secondo Stefania Zuliani, proprio attraverso gli oggetti che "rendono reali persecuzioni e salvezze". Nel caso di Berlino, l'oggetto comune fa sì che lo spettatore avverta una prossimità con la storia della vittima che viene raccontata e costituisce la prova della condivisione di un piano umano, oltre che storico, tra il pubblico di oggi e le vittime dello sterminio. Ciò non serve esclusivamente a celebrare la memoria delle tante persone scomparse ma, sollecitando l'immedesimazione del pubblico nelle microstorie delle singole vittime ad assicurarsi che non si ripetano le stesse disumane aberrazioni. Le cose divengono i vettori della narrazione storica raccontata però da una prospettiva individuale stimolando l'impegno e l'immedesimazione emotiva del pubblico attraverso sofisticate tecniche discorsive "che includono l'enfasi nello stesso spazio attraverso il tempo, l'uso di oggetti fisici e pratiche di imitazione e replica" (Savnije, de Bruijn 2017: 834). Gli oggetti narrativi – *narrative objects* – appaiono essere oggi indiscussi protagonisti nel museo e delle mostre.⁴ Sherry Turkel che cura un corposo

4 Luogo di incontro e dialogo per eccellenza il museo si serve della potenza empatica dell'oggetto per proporre un'esperienza di immedesimazione: è il caso dei percorsi a cura di Donatella Darinka Reali presso il Museo Popoli e Culture di Milano dal titolo *In your shoes* che declinano alcune suggestioni del progetto

volume che si compone degli interventi di teorici, artisti, scrittori di formazione diversa non esita a definire gli oggetti, per la loro capacità evocativa, vettori di ricche connessioni tra la vita quotidiana e le pratiche intellettuali (Turkle 2007: 7). Il potere evocativo degli oggetti presentati da ciascun intervento in volume senza dubbio scaturisce, persino quando si tratta di oggetti digitali, dalla capacità di interrogare la soggettività e l'intimità dello spettatore (ivi: 323). In particolare nelle ultime decadi, grazie alle proposte più strettamente legate alla riflessione post-coloniale che ha investito per primi i musei etnologici, è stata accordata agli oggetti una posizione di rilevanza perché carichi di una serie di nessi sensoriali⁵, emotivi e culturali che oggi, in un generale clima di rispetto per le specificità delle culture non occidentali, non possono più subire quella sorta di addomesticamento culturale che la scrittura espositiva impostata sul canone occidentale – che recide i nessi con i contesti anziché sfruttarne la portata evocativa – per decenni ha esercitato (Classen, Howes 2006: 211).

Si istituisce così nel museo fatto di storie individuali e non universalistiche uno spazio di contatto in cui esperienza reale del luogo, testo

.....
londinese dell'Empathy Museum inaugurato nel 2015 (Cimoli 2016). Inoltre, va rilevato che intorno all'oggetto e finanche all'opera d'arte considerata nella sua natura di oggetto sensibile converge una riflessione di primaria importanza nello scenario attuale che riguarda l'impermanenza e la temporalità delle scritture curatoriali delle collezioni museali.

5 Di particolare interesse è la svolta "post-etnografica" che si è verificata in particolare nei musei francesi con l'apertura nell'ultimo decennio dei nuovi Musée du quai Branly (2006), Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marsiglia 2013 – acquisendo la Musée national des arts et traditions populaires) e il nuovo Musée de l'Homme, riaperto a Parigi nel 2015 (de L'Estoile 2015). Un caso eclatante per la centralità degli oggetti nel discorso museale è rappresentato certamente dal Musée de l'Histoire de l'immigration di Parigi collocato nel Palais Porte dorée, edificio progettato per l'esposizione coloniale del 1931. Nel museo, dalla storia complessa legata a una forte rivendicazione pubblica e comunitaria – di cui in quest'occasione non è possibile dare conto – gli oggetti, per la loro capacità intrinseca di farsi testimonianza, donati dal pubblico formano l'installazione più rappresentativa del museo la *galerie des dons*. Per un approccio postcoloniale e transdisciplinare alla riflessione sulla rappresentazione museale dell'immigrazione si veda la proposta di Ian Chambers (2012, 2014).

Fig. 4
Un'ascia, courtesy Museum of Broken Relationships e Ana Opalić.



letterario e reading individuale si fondono in un reciproco scambio sentimentale tra le cose e le persone. Se confrontato con le ambizioni universalistiche dei grandi musei europei, che ristrutturati nei loro contenuti alla luce delle riflessioni culturologiche attuali non sono orientati verso l'individuo, il Museo delle relazioni interrotte conserva certamente un patrimonio *modesto* (Lombardi, Rossi 2018) ma certamente sollecita ciascuna persona a produrre inediti significati. Senza dubbio la scrittura museale del Museo delle relazioni interrotte, seppur nella semplicità dell'allestimento, riesce ad attivare l'interesse del pubblico e la produzione di conoscenza proprio attraverso il processo di immedesimazione e rispecchiamento, perché ognuno di noi conserva da qualche parte un oggetto ancora carico di promesse di felicità e aspettative disattese [Fig. 4].

BIBLIOGRAFIA

- BAL M. (1985), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Third Edition 2009, University of Toronto Press, Toronto.
- BODEI R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Bari.
- CAPPUCCIO M. (2009), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano.
- CHAMBERS I. (2012), "The Museum of Migrating Modernities" in FERRARA B. (a cura di) *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*, Mela books, Milano, pp. 13-32.
- CHAMBERS I., DE ANGELIS A., IANNICIELLO C., ORABONA M., E QUADRARO M., (a cura di) (2014), *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Farnham.
- CLASSEN C., HOWES D. (2006). "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts" in EDWARDS E., GOSDEN C. e PHILLIPS R. (a cura di), *Sensible Objects, Colonialism, Museums and Material Culture*, Berg, Oxford.
- De L'ESTOILE B. (2015), "Musei post-etnografici. Le trasformazioni dei rapporti tra antropologia e museo in Francia" in *Anuac*, Vol. 4, N° 2, pp. 78-105.
- EAKIN PJ. (2008), *Living autobiographically: How we create identity in narrative*, Cornell University Press, Ithaca.
- GALLESE V. (2009), "Corpo vivo, simulazione incarnata intersoggettività. Una prospettiva neuro-fenomenologica" in CAPPUCCIO M. (a cura di) *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2018), "Embodied Simulation and its role in cognition" in *Reti, saperi, linguaggi*, 1/2018 a. 7 (13) pp. 31-46.
- HUYSSSEN A. (2000), "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia" in *Public culture*, Volume 12, Number 1, Winter, pp. 21-38.
- LOMBARDI L., ROSSI M. (2018). *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Johan & Levi, Milano.
- LORENTE J. L. (2006), "Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica" in *Revista de la Subdirección Ge-*

neral de Museos Estatales, N°. 2, pp. 24-33.

MORISHITA M. (2009) "Museums as contact zones. Struggles between curators and local artist in Japan" in BELTING H., BUDDENSIEG A., *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 316-327.

PINOTTI A. (2011), *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari.

RICŒUR P. (1991), "L'identité narrative" in *Revue des sciences humaines*, LXXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 35-47.

Id. (1986), *Tempo e racconto*, Volume I, trad. it., Jaca Book, Milano.

Id. (1991), "Life in quest of narrative" in WOOD D. (a cura di), *On Ricœur. Narrative and Interpretation*, Routledge, London, pp. 20-33.

SAVNIJE G. M., DE BRUIJN P. (2017), "Historical Empathy in a museum: uniting contextualisation and emotional engagement" in *International Journal of Heritage Studies*, 15 June, pp. 832-845.

SIMON N. (2010), *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz.

TURKLE S. (a cura di) (2007), *Evocative Objects. Things We Think With*, The MIT Press, Cambridge – London.

VIŠTICA O., GRUBIŠIĆ D. (2017), *The Museum of Broken Relationships: Modern Love in 203 Everyday Objects*, Orion Publishing, London.

ZULIANI S. (2018), "Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano" in *Storia della critica. Annuario della SISCA*, pp. 533-543.

SITOGRAFIA

CIMOLI A. C. (2016), "Musei, pregiudizi, empatia. Gettare il corpo nel dialogo" in *Roots & Routes*, anno 6, n.22 maggio-agosto, <https://www.roots-routes.org/musei-pregiudizi-empatia-gettare-corpo-nel-dialogo-anna-chiara-cimoli/>, consultato il 21/11/2019.

Museum of Broken Relationships, <https://brokenships.com/>, consultato il 17/10/2019.

SITZIA E., *Narrative Theories and Learning in Contemporary art Museums: a Theoretical Exploration*, <https://stedelijkstudies.com/journal/>

narrative-theories-learning-contemporary-art-museums-theoretical-exploration/, consultato il 17/10/2019.

WIGLEY M., *The museum is the message*, <https://stedelijkstudies.com/issue-4-between-discursive-and-immersive/>, consultato il 17/10/2019.

ZULIANI S., *Berlino, Jüdisches Museum*, <https://www.doppiozero.com/rubriche/31/201207/berlino-juedisches-museum>, consultato il 17/10/2019.