



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

MASSIMO MAIORINO

“Il futuro dei musei è dentro le nostre case”: linee di soggettivazione, (auto)biografie e micro-narrazioni nelle pratiche museali contemporanee.

a mio padre

Un (piccolo) modello narrativo-museale

Stringendo in un affascinante nodo scrittura e museo, romanzo e vita, Orhan Pamuk ha anticipato con sguardo luminoso una delle linee che nutrono il presente dibattito museologico e ha costruito un modello esemplare di riflessione sulle forme del museo nel XXI secolo. Un'ipotesi che lo scrittore turco ha disegnato seguendo un itinerario punteggiato da auto-biografia e narrazione che trova forma nelle pagine del romanzo *Il Museo dell'Innocenza* (2008) e concretezza nelle stanze dell'omonimo Museo nato a Istanbul nel 2012. Un'operazione complessa che tiene insieme “il romanzo ed il museo” entrambi, ha osservato Pamuk, “frutto della mia immaginazione, sognati parola dopo parola, oggetto dopo oggetto, fotografia dopo fotografia [...] forse per questo motivo raccontano entrambi una storia” (Pamuk 2012: 18). Eppure lo stesso scrittore ha avvertito, segnando la meticolosa cura di questo percorso di creazione fatto di cose, che “c'è un abisso tra le parole e le cose, tra le immagini che le parole possono evocare nella nostra mente e i ricordi che può riportarci alla memoria un vecchio oggetto” (ibidem). Così le parole e le cose sono i termini di quest'abisso – prefigurato e, assieme, auspicato da Pamuk – abitato da una “moltiplicazione dialettica di entità immaginarie tra soggetto e oggetto, o piuttosto tra posizione soggettiva e quella che dovremmo ormai denominare posizione dell'oggetto”, che ha annotato Jameson – seguendo le onde lunghe della postmodernità – certamente non riducono “il soggetto ad un mero *effetto* dell'oggetto, ma non sarebbe affatto sbagliato

sostenere che la posizione soggettiva è precisamente quest'effetto" (Jameson 2003: 167). E' *l'innocenza degli oggetti* – sottolinea con raffinata ironia Pamuk nel titolo del catalogo-romanzo del suo Museo dell'Innocenza – a suggerire questi *effetti* di soggettivazione, a schiudere alle micro-narrazioni individuali, ad aprire alle curve della memoria e a rivelare una prospettica strategia per il presente e per il futuro del museo:

istituzione, per niente innocente, che se oggi si riconosce nell'epica, nel monumento, nella storia nazionale, domani dovrà assumere il respiro del romanzo, l'intimità del racconto individuale, la dimensione raccolta di un'architettura domestica, di uno spazio che non rappresenta ma esprime (Zuliani 2018: 53).

Se Pamuk nutre il suo romanzo "mettendo insieme, facendo parlare, per così dire, gli oggetti esposti in un museo" (Pamuk 2012: 17), questa metodologia di ricerca lascia emergere come il museo sia innanzitutto un complesso palinsesto narrativo, uno spazio aperto a scritture individuali e storie ordinarie che configurano, secondo Jean-Loup Amselle, un nuovo possibile esempio di narrazione. L'antropologo francese registrando le acute contraddizioni della museologia presente – la dicotomica scissione tra musei planetari e musei locali –, ha posto come antidoto alla brandizzazione globale dei grandi musei l'affiorare di una linea dolce costituita da piccoli musei *domestici* osservando, in linea con l'orientamento di Pamuk, che "i musei dovrebbero narrare alcune piccole storie individuali, anche se sono frutto di fantasia. Questo consentirebbe a ogni museo di sfuggire alla retorica delle grandi narrazioni nazionali o imperiali, come accade invece al Louvre o al British" (Amselle 2017).

Una crescente attenzione alle procedure narrative da parte dei museologi, dei curatori, degli artisti, che trova un efficace riscontro nella riflessione teorica sviluppata negli ultimi anni da Leslie Bedford che ha opportunamente distinto come:

Most of us use the terms *story* and *narrative* interchangeably, but scholars distinguish between the two. They say that there are two parts to narrative: The story itself, fiction or nonfiction, is *what* happened

at some time to someone in some place. The narrative, sometimes called narrative discourse, is *how* the story is told or represented by a particular medium, whether a book, film, video game or the interactive technology, newspaper article, painting, or exhibition. Story actually doesn't exist without an interpretative, a narrative discourse about it. Narrative is a way of thinking about the world (Bedford 2014: 57-58).

Del "narrative discourse" istituito da Pamuk è prova flagrante la doppia operazione letteraria e visiva creata dallo scrittore che racconta i sentimenti e le sensazioni della tragica storia d'amore tra Kemal Basmaci e Füsün Keskin nelle pagine del romanzo e lascia al "museo e a quegli oggetti accumulati con tanta cura il compito di fornire allo spettatore gli strumenti per ritessere la trama del libro e vivere in prima persona le emozioni evocate durante la lettura" (Pinto 2018: 152). Di questa perfetta alchimia tra mondo immaginario e realtà, *facts* e *fiction*, è magmatico scenario la città di Istanbul, spazio topico del *giro di vite* che segna il romanzo e luogo fisico del museo che ne raccoglie gli emblemi. Nel quartiere di Çukurcuma, in un vecchio palazzo di tre piani – casa di Füsün nella *fiction* narrativa di Pamuk – il Museo dell'Innocenza narra attraverso la metafora del rapporto tra lo scrittore e la sua città anche di un nuovo modello di museo della città, ma soprattutto determina, attraverso lo studiato ordine delle *cose* poste in affollate teche di legno, il flusso inarrestabile dell'immaginazione di Pamuk:

Man mano che acquistavo gli oggetti da esibire nel museo, progrediva anche la storia nella mia immaginazione. A volte trovavo degli oggetti nella casa di un conoscente o nella vecchia credenza dove mia madre teneva le pentole e i tegami che non utilizzava, le porcellane, le zuccheriere e i soprammobili, e li prendevo... senza dire a nessuno che un giorno li avrei esibiti in un museo (Pamuk 2012: 21).

Aspetti che la nuova museologia – nella doppia coniugazione francese/inglese –¹ già dagli anni Ottanta ha indagato, riflettendo sui meccanismi inerenti le pratiche museali e in particolare sulle pro-

¹ Dei due orientamenti, francese ed anglosassone, si cfr: almeno i due testi "manifesto": Vergo (1989) e Desvallées (1992-1994).

duzioni di conoscenza di cui il sistema degli oggetti costituisce la materia prima:

gli oggetti sono portatori di segni, e il sapere che generano è strettamente legato al modo in cui essi vengono inseriti all'interno del sistema museale: per questo, la prima fase del processo di esposizione che la nuova museologia sottopone a critica è la classificazione, in quanto essa comporta di imporre all'oggetto un ordine e, di conseguenza, lo lega a un campo discorsivo storicamente e culturalmente predefinito che ne determina la collocazione semantica (Ribaldi 2005: 34).

Così come ha osservato Ludmilla Jordanova si configura un nuovo rapporto tra conoscenza e museo attraverso la produzione di significato degli oggetti esposti: "gli oggetti mettono in moto catene di idee e di immagini che vanno molto al di là del punto di partenza iniziale. [...] La conoscenza che i musei promuovono presenta tratti legati all'immaginazione, proprio perché è resa possibile solo attraverso un processo immaginativo" (Jordanova 2005: 173).

Se questi aspetti confermano l'ossessione collezionistica di Pamuk/Kemal lasciando affiorare nel doppio registro di scrittura/esposizione una complessa poetica del museo, lo scrittore turco ha fornito delle coordinate metodologiche ancora più precise della sua concezione confessando che i musei che preferisce "sono quelli piccoli, che mettono in vetrina l'inventiva e le biografie dei singoli individui. [...] musei che promettono l'accesso a un universo privato e alla visione del mondo di un individuo animato da una passione" (Pamuk 2018: 31). Di questo discorso è fulcro il *Modesto manifesto per i musei* che, seguendo la forma dell'iperbolica proposta swiftiana, delinea un cangiante e impegnativo *decalogo* per la museologia del nuovo millennio.

Poetica dello spazio e vita delle cose

Nel suo *Modesto manifesto* scandito in undici punti e aperto da una necessaria confessione autobiografica – "Amo i musei, e non sono il solo a trovare che mi rendono più felice ogni volta che li visito" (Pamuk 2012: 54) –, Pamuk disegna un vero e proprio programma

museologico, fatto di puntuali e precise osservazioni che riflettono sul presente e sul futuro del museo, che antepone ai grandi musei nazionali, agli edifici monumentali che sono simbolo e storia di una nazione, i piccoli musei che raccontano le storie degli individui. Muovendosi sul confine evanescente tra narrazione e museologia, Pamuk annota che all'epica dei musei nazionali bisogna sostituire il romanzo, alle storie i racconti, alla rappresentazione l'espressione, così conclude indicando che "il futuro dei musei è dentro le nostre case", nelle stanze che proteggono la nostra esistenza, nelle affollate vetrinette dei nostri salotti perché "se gli oggetti non sono privati del loro ambiente e delle loro strade, ma vengono sistemati con cura e ingegno nelle loro case naturali, racconteranno da sé la propria storia" (ivi: 57).

Quello proposto da Pamuk è un museo della vita privata, uno spazio vissuto dove la collezione richiama attraverso le cose apparentemente banali e caduche della vita quotidiana i nostri ricordi, dove la Storia si dà in forma di storia privata e la memoria in forma di biografia. Un museo che racchiude anche "un gabinetto delle curiosità. Un contenitore di visioni. Viaggi in un cassetto. Il vaso di Pandora. Due o tre cose che so di 'lei'. Curiosità femminile. 'Faccende' di viaggio. Topografie emozionali" (Bruno 2015: 167). Quello che si configura è uno spazio poroso e fecondo che ha attivato intorno a sé negli ultimi anni la riflessione di teorici e la pratica degli artisti, l'attenzione dei museologi e lo sguardo dei visitatori, formando un prospettico "arcipelago concettuale" (Glissant 2007) per il museo del XXI secolo. Il modello di questa crescente tendenza museologica sono le piccole case, racconto e dimore di vite vissute, luoghi "d'assorbimento del soggetto/oggetto nella narrazione" che Bachelard aveva già segnato con luminosa profezia, nel saggio *La poétique de l'espace* (1957), come "il nostro angolo del mondo, il nostro primo universo" (Bachelard 1993: 31). Dalla cantina alla soffitta – luogo che per altro segna anche la stazione d'avvio della narrazione di Pamuk e la tappa conclusiva del suo Museo dell'Innocenza –, come ha precisato Bachelard, la casa con i suoi angoli e corridoi, con la sua foresta di cose eteroclitiche, diviene labirinto che racchiude e comprime il tempo, ma anche seducente esemplificazione di una museologia minima

fatta di micro-narrazioni e auto-biografia. Si evidenziano così i segni della

svolta narrativa che in ambito espositivo si esprime nella tendenza a costruire attraverso le collezioni, che sempre raccolgono oggetti e idee, racconti, narrazioni in cui la presenza sempre più rilevante del dato biografico non ha semplicemente valore di aneddoto [...] ma è piuttosto varco e ponte, tramite di una comprensione profonda che non si ferma all'informazione ma si traduce in esperienza (Zuliani 2018: 57).

Dunque se la casa e di riflesso il museo “è vicina alla letteratura che scruta nel profondo”, essa può essere letta come un romanzo – “si legge una casa”, si “legge una camera” –, i suoi cassetti e i suoi armadi colmi di cose divengono preziosa riserva della vita psicologica segreta: “Senza questi ‘oggetti’ e alcuni altri così valorizzati, la nostra vita mancherebbe di modello di intimità. Sono oggetti misti, oggetti-soggetti, che hanno, come noi, attraverso noi, per noi, una intimità” (Bachelard 1993: 41-103). In questo modo l'ordine classificatorio degli oggetti esposto dagli spazi domestici si rivela essere una raffinata *Machines à penser*,² come ha analizzato di recente l'omonima esposizione curata da Dieter Roelstraete alla Fondazione Prada di Venezia, dedicata alla correlazione tra i luoghi fisici e mentali di tre grandi pensatori del Novecento: Theodor Adorno, Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein.

Di questo complesso sistema ordito tra letteratura e architettura, arte e museo – dove come ha scritto Jean Baudrillard “Esseri e oggetti sono legati, e gli oggetti assumono in questa collusione una densità, un valore affettivo che si accetta di chiamare presenza” (Baudrillard 1972: 20) –, sono ulteriore prova le tendenze attente al *punto di vista* degli oggetti, che caratterizzano numerose proposte museologiche e pratiche artistiche contemporanee attraverso *scritture* espositive che ripropongono l'esperienza della *Wunderkammer*. Attraverso gli oggetti assemblati con cura ossessiva in preziose bacheche si narrano storie private, mentre piccole manie collezioni-

2 L'esposizione *Machines à penser*, curata da Dieter Roelstraete, è stata ospitata dalla Fondazione Prada di Venezia dal 26 maggio al 25 novembre 2018.

stiche prendono la forma di vertiginose liste di oggetti *minimi* che crescono *ad infinitum* – “biglietti di viaggio, menù, cambiali, etichette, cartellini, annunci pubblicitari, emblemi, reliquari, ex voto, souvenir, chiavi, ombrelli, bastoni da passeggio” (Bruno 2015: 169), oppure si costruiscono opere come enigmi, come hanno fatto occasionalmente o in maniera più definitiva, molti protagonisti dell'arte del XX e del XXI secolo tra i quali Daniel Spoerri, Andy Warhol, Mark Dion, Christian Boltanski, Damien Hirst, e in particolare Joseph Cornell che mettendo insieme un

avambraccio di bambola, sabbia rossa, sfera di legno, moneta tedesca, 12 bottiglie con il tappo di sughero, testa ritagliata di sfinge, filamenti gialli, 2 spirali di carta intrecciate, testa ritagliata di Cléo de Mérode, immagini ritagliate di cammelli, 6 perline di collana, tubo di vetro con residuo di liquido verde, tulle sgualcito, collana di perline, lustrini, catena di metallo, frammenti di metallo e vetro, ago con filo, frammenti d'osso, pezzi di cristallo, campione di roccia, 7 palline, petali di rosa, tre cucchiari di stagno in miniatura per una casa di bambola (Simic 2005: 41)

ha racchiuso in scatola *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle* (1940). Sono mappe sentimentali che uniscono esposizione, collezione e installazione, piccole topografie del quotidiano che lasciano parlare le cose, perché come ha osservato Remo Bodei, facendo un preciso distinguo tra oggetti e cose,

le cose ci inducono, agonisticamente, a innalzarci al di sopra dell'inconsistenza e della mediocrità in cui cadremmo se non investissimo in loro – tacitamente ricambiati – pensieri, fantasie e affetti. Sono cose, appunto, perché su di esse ragioniamo, perché le conosciamo amandole nella loro singolarità, perché – a differenza degli oggetti – non pretendiamo di servircene soltanto come strumenti o di cancellarne l'alterità e perché infine, come accade nell'arte, le sottraiamo alla loro precaria condizione nello spazio e nel tempo, trasformandole in “miniature d'eternità” che racchiudono la pienezza possibile dell'esistenza (Bodei 2009: 116).

Su questa soglia appare l'ombra inquieta del collezionista – “strane persone che hanno la smania di raccogliere oggetti in quantità

spesso rilevante [...] oggetti legati tra loro da una qualche relazione, tenuti in ordine o in disordine relativo e significativo” (Grazioli 2012: 9) – animato dal suo ambiguo e seducente progetto scisso tra la cripto auto-biografia e l’opera d’arte totale, il diario e l’atlante, la narrazione e la rappresentazione, l’enumerazione e il possesso. Così la collezione testimonia “la passione del collezionista e l’immaginazione dell’artista creando una nuova forma che è a un tempo realtà e finzione, cronaca e sogno, monumento e biografia” (Zuliani 2019: 33). In tal modo la collezione come forma soggettivante di selezione, organizzazione e classificazione degli oggetti, pone in atto una prospettiva critica che scardina le scansioni cronologiche e gli ordinamenti espositivi tradizionali, frammenta i “grandi racconti” – come ha annotato Lyotard nel saggio *La condition postmoderne* (1979) – e le teleologie storiografiche e realizza costruzioni di significato che liberano le piccole voci, le biografie individuali, le storie minime.

Musei fatti in casa

Se le forme di narrazione auto-biografiche, in cui gli oggetti sono protagonisti di polifoniche costruzioni di senso, sono sempre più centrali nella progettazione dei musei contemporanei e nelle ricerche degli artisti che operano nel tempo presente, lo sono ovviamente per dato costitutivo nelle case-museo, dove nei riferimenti individuali si riflettono i segni di un intero periodo che altrimenti andrebbero persi. Ciò è possibile poiché “la casa, nonostante sia il prodotto di un ristretto nucleo di persone [...], può svolgere il ruolo di ponte tra l’esperienza individuale e un’intera complessa rete di saperi [...] e offrire al visitatore il risultato di questa combinazione, in cui micro storia e macro storia trovano una efficace sintesi narrativa” (Pavoni 2008).

Nella cartografia italiana segnata da una fitta e crescente rete di case-museo di varie forme, sono da segnare in rosso alcuni esempi tipologici di piccoli musei che brillano per la felice intersezione tra collezione e narrazione: sia come forma criptica, o deliberata, di autobiografia, sia come racconto soggettivante e individuale di un’altra storia, sia come luogo di verifica delle strategie d’artista attive tra

artista, opera e casa.

Riflettendo su questi luoghi Maurizio Vitta ha indicato quale elemento profondo e vitale “l’intima coesione fra l’abitante e gli spazi, gli oggetti, le immagini che aderiscono alla sua personalità come un abito al corpo” (Vitta 2008: 270), distinguendo due atteggiamenti – presenti dovunque, sia pure in gradi diversi – con numerosi punti di contatto e di scambio: quello del collezionismo e quello dell’estetismo. In particolare è l’idea di collezionismo a “radicarsi nella struttura dell’abitazione e nelle modalità d’uso che la riempiono di vita. Il più modesto soprammobile – legame affettivo, souvenir di viaggio – vi assume le stesse proprietà basilari delle raccolte più prestigiose” (ibidem).

Uno splendido esempio di questa poetica dell’abitare è il Museo Mario Praz di Roma – annoverato dallo stesso Pamuk tra i modelli di piccoli musei sui quali programmare il futuro della museologia –, macchina complessa che incrocia autobiografia, narrazione e collezione. Nella Casa-Museo Mario Praz,³ inaugurata nel 1995 al primo piano di palazzo Primoli, l’arredamento non rappresenta più il decoro della vita, ma è la vita stessa a essere incarnata nella disposizione data agli oggetti, ai mobili, alle opere d’arte in essa contenuti. Delle numerose case-museo che punteggiano la cartografia museale italiana dell’ultimo decennio, la casa dello studioso di letteratura inglese si caratterizza come un modello brillante di intersezione tra narrativa e museologia, perché coniuga le riflessioni del proprietario/autore svolte nel saggio *La filosofia dell’arredamento* (1945) – un esempio “di quei libri che risponde alla necessità di scoprire i legami tra un artista e i luoghi in cui vive” (Pamuk 2018: 38) – creando una casa con la quale si identificò per tutta la vita. Un ulteriore segno di questa osmosi è il romanzo *La casa della vita* (1958) – dedicato alla casa di via Giulia in Palazzo Ricci, dove precedentemente era conservata la sua collezione –, scrittura autobiografica data in forma di storia degli oggetti nella quale “lo scrittore e il collezionista abitano la stessa volontà, lo stesso sogno: lo scrittore scrive ciò che il collezionista gli detta. Il collezionista raccoglie il materiale che lo

3 Un’accurata descrizione delle collezioni e della storia del Museo Mario Praz è stata realizzata nel 2013, si cfr. Rosazza Ferraris (2013).

scrittore tradurrà in parole" (Rizzo 2002: 517). Figura sulfurea, arsa dall'estetismo e dall'ossessione per ambienti, arredi e opere di gusto neoclassico, Praz ha dedicato un'intera vita alla costruzione di una *period room* che traducesse la sua esistenza nella complessa organizzazione data alla sua casa; ciò spiega

la natura autobiografica del suo romanzo [*La casa della vita*] in cui ha descritto la sua abitazione, stanza per stanza e oggetto per oggetto: non freddo inventario catalogatore, ma ripercorrimiento appassionato della propria vita, che fa leva su una memoria grazie alla quale ogni cosa si infigge in un'esperienza pienamente vissuta, fino a delineare un percorso che ricalca quello dell'antica mnemotecnica, in cui gli spazi, le immagini e le idee formavano un corpus unitario e continuo (Vitta 2009: 273).

Dalla medesima ossessione, perturbante e compulsiva, divisa tra micro-narrazione di sé e collezione onnivora, è testimonianza un altro straordinario piccolo museo in forma *domestica*, la Fondazione Museo Ettore Guatelli a Ozzano Taro. La Casa-Museo [Fig. 1] disegnata da Guatelli – insieme un collezionista, uno scrittore, un etnografo, un teorico del museo, un allestitore, un "maestro contadino" – racconta di un'intensa "ricerca sulle persone e sulle cose e sulla loro permanenza e scomparsa nel tempo. Va letto come una biografia personale e collettiva del territorio, [...] come un luogo dove la notte gli oggetti parlano tra loro e si raccontano storie di gloria, di dolore e di abbandono" (Clemente 2017: 52). Un "Museo dell'ovvio" o un "Museo del quotidiano" – sono efficaci espressioni di Guatelli –, che dispiega su due piani tra casa e spazi museali una raccolta di quasi sessantamila oggetti, ma anche un luogo labirintico di

sperimentazione di una possibile museografia e di scritture espositive (con la stanza delle ruote, lo scalone, la stanza dei giocattoli, il salone, la stanza della cucina e quella delle scarpe) e [con] la casa in cui si esprime in maniera più evidente l'anima del collezionista (con la camera di Ettore, la stanza della musica, quella dei vetri e poi quella delle latte, degli orologi e il ballatoio delle ceramiche) (Turci 2017b).

Mappa della mente, enciclopedico inventario, visione del mondo, ma



Fig. 1
Museo Ettore Guatelli, Ozzano Taro (Parma), ph. Mauro Davoli.

anche vorticoso mucchio di cose sottratte dalla penombra che salvate dalla loro insignificanza puramente strumentale aprono a una diversa comprensione di noi stessi e delle vicende in cui siamo inseriti, giacché "le cose stabiliscono sinapsi di senso tra i vari segmenti delle storie individuali e collettive" (Bodei 2009: 117). Tutto questo racconta l'opera di Guatelli, ma è anche l'efficace intersezione tra il grande collezionismo povero e la ricerca sul campo (l'Emilia appenninica e padana), lo scavo nell'archeologia familiare e la ricerca delle cose più varie reperibili tra antiquari, rigattieri e discariche, così da divenire al contempo piccolo manuale di "antropologia domestica" (Miller 2014) e studio di "vita sociale delle cose" (Appadurai 1988). Collezione indescrivibile che stringe scrittura e collezione in un'unità narrativa che nasce "dalla scelta della centralità della parola" con la narrazione che si fa "scrittura quando la parola rintraccia, nel piano dell'espressione, la spazialità, fisica o letteraria, che ne permette la traduzione in testi. Allora l'oggetto diviene parola e la parola oggetto" (Turci 2017a: 13). Si delinea in questo modo, nelle stanze disegnate da Guatelli, uno spazio espositivo in cui la disposizione creativa produce un'esperienza che ne fa a tutti gli effetti una pratica installativa [Fig. 2] – "the material support of the installation medium is the space itself" (Groys 2009: 14) – che, come ha osservato Boltanski da visitatore interessato del Museo Guatelli, ha molte "similitudini non solo con il mio lavoro, ma anche con quello di Duchamp



Fig. 2
Museo Ettore Guatelli,
Ozzano Taro (Parma), ph.
Mauro Davoli.

e di Spoerri. Perché anche Guatelli come loro estrapola gli oggetti dal loro contesto, li reinveste e li trasforma rendendoli mausolei del passato. Strappa alla dimenticanza echi di persone appartenenti a un mondo *minore*, che nessuno avrebbe mai raccolto” (Boltanski 2017: 295).

Sul confine evanescente tra la casa d'artista e l'atelier, l'opera e la collezione d'artista, si segnala, per l'osmotica gravidanza con il micro-universo poetico del proprietario, la Casa-Museo di Giorgio Morandi di Grizzana. A differenza della storica residenza bolognese di via Fondazza che ha sofferto un più evidente processo di vetrinizzazione – con l'atelier che ha trovato, dopo un temporaneo spostamento nel Museo Morandi, una ricostruzione scenografica d'ambiente –, lo spazio di Grizzana racconta con dolcezza un quadro familiare dell'Italia appenninica di metà Novecento e al contempo espone i segni e i simboli della ricerca dell'artista. Teatro intimo dell'esistenza di Morandi, la casa di Grizzana presenta un interno la cui atmosfera è a tal punto impregnata della vita di colui che l'ha vissuta da esserne quasi estensione fisionomica. Se “da sempre è stata riconosciuta agli spazi di vita e agli oggetti quotidiani una funzione primaria come scenario del ricordo e dell'identità” (Maldonado 2005: 146), nel caso di Morandi questo luogo disegna l'estroflessione di un pensiero, di un'esperienza esistenziale e artistica, di una temperatura creativa che lascia le sue tracce, i suoi residui e i suoi alimenti quotidiani, le sue piccole manie. Scorrendo tra gli ambienti e gli oggetti, gli amori e le ossessioni, si ritrova il tessuto della pittura di Morandi, la luce tenue e i toni morbidi di un'avventura al *minimo*, così come regi-

strato con acutezza di sguardo dalla ricerca fotografica *in interno* di Luigi Ghirri (1989) che riflettendo sull'essenza della poetica morandiana ha colto i piccoli particolari sui quali l'artista avrà riposato lo “sguardo rigido, che più che a vedere lo costringeva a documentare” (Messori 2002: 31), dopo le estenuanti sedute di contemplazione delle sue composizioni. Piccolo atlante sentimentale e autobiografia d'artista, sciarada di cose e *CasaMondo* – come ha suggerito Luigi Ontani in una sua preziosa esposizione andata in scena a Grizzana nel 2015 – la residenza di Morandi – tra “Pennelli, colori a olio, pezzi di carta e stecchette di legno, libri, fiori secchi, castagne, oggetti di recupero, una vecchia Fiat 850, dei *residui di colori conservati in scatola di fiammiferi*, una vecchia stufa a legna (la *Warm Morning 212E*) e una serie di abiti” (Tolve 2014) – delinea un viaggio prezioso tra oggetti domestici e sorprese ordinarie che racconta l'essenza della sua opera, ma offre anche un ambiente di confronto alle strategie di numerosi artisti contemporanei. Infatti, negli ultimi anni, la Casa-Studio dell'artista è stata al centro di un'intensa attività espositiva che ha portato una famiglia di artisti, operanti con linguaggi e significati diversi, a *incontrare* Morandi, tra i quali Mario Chemello che ha reso in un raffinato film d'artista *La polvere di Morandi* (2011), Omar Galliani con una silenziosa riflessione sul paesaggio morandiano, *Galliani incontra Morandi* (2014), Luigi Ontani con il progetto *CasaMondo. Nature extramorte antropomorfe* (2015) e più recentemente una squadra eterogenea d'artisti – Luigi Fantini, Ettore Frani, Omar Galliani, Luigi Ghirri, Luca Lanzi, Piero Pizzi Cannella, Davide Rivalta, Nicola Samorì, Alberto Savinio – in un progetto a più ampio raggio, curato da Elena Frattarolo, dal significativo titolo *Le stanze della meraviglia* (2016).

Dal museo alla vetrina e viceversa

Sul futuro dei musei la prospettiva aperta dal *Modesto manifesto per i musei* ha illuminato di nuova luce alcuni straordinari musei preesistenti e orientato la riscrittura di altri verso una dimensione narrativa e, più precisamente, biografica. Di questa svolta segnata da una sofisticata sovrapposizione tra

un piccolo museo, un'installazione complessa, una *Wunderkammer* che adotta "il *sermo umilis* di un tinello borghese", quello delle tante vetrinette in cui si accumulano i ricordi e i desideri delle famiglie borghesi, per narrarci [...], con falsa modestia, una via d'uscita agli eccessi dei musei dell'iperconsumo (Zuliani 2019: 34),

sono protagonisti assoluti gli artisti. Non a caso lo stesso Pamuk ha indicato una lista preferenziale di artisti – Joseph Cornell, Ilya Kabakov, Christian Boltanski, Robert Rauschenberg, per citare solo i più noti – tra i suoi modelli e ha annotato come "intrecciare narrazioni intorno a *objets trouvés* è un'operazione che sta al cuore del Museo dell'Innocenza" (Pamuk 2018b: 165).

Nel tempo presente gli artisti, divenuti sempre più curatori, collezionisti, museologi, figure transmediali e artefici del sistema museale contemporaneo, hanno contribuito con la loro riflessione al mutare della voce delle cose e a offrire una diversa interpretazione del museo, attivando variegata forme di micro-narrazione e sottili processi di soggettivazione legati all'esperienza dei visitatori.

Operando su questo fronte, cioè muovendosi tra le sinuose pieghe che uniscono/dividono atelier e museo, collezione e installazione, si distinguono nel tessuto italiano alcune prospettive esperienze di contatto, tra le quali è affascinante testimonianza il Museo Hermann Nitsch di Napoli [Fig. 3]. Esperimento eccedente, il *piccolo* museo inaugurato nel 2008 all'interno di una grande ex centrale elettrica del XIX secolo completamente ristrutturata, nato dall'incontro felice con Giuseppe Morra e dalla lunga frequentazione della città di Napoli, è luogo esemplare del lavoro di Nitsch, del suo progetto di costruzione dell'opera assoluta come assemblaggio dei frammenti e dei residui che scandiscono il suo itinerario tra arte e vita. Paradossale e ambigua sovrapposizione tra museo, atelier, collezione e *Gesamtkunstwerk*, ma forse più di tutto enigmatica autobiografia d'artista, il museo nitschiano segue il sulfureo itinerario del maestro viennese documentando l'inquieto convergenza tra "il collezionista e l'artista", entrambi "dalla parte dell'ebbrezza e del delirio, della passione per l'opera assoluta" (Trimarco 2001: 13). Illuminato da queste brucianti interazioni, il museo napoletano racconta, attraverso un ordinato percorso tra vetrine e bacheche che conservano

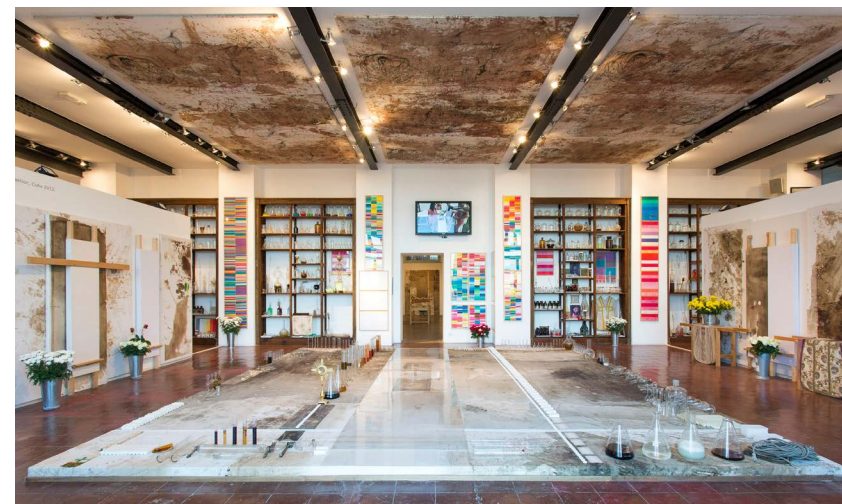


Fig. 3
Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, Museo Hermann Nitsch Napoli, ph. Amedeo Benestante ©Fondazione Morra (Napoli).

gli strumenti e i *residui* delle *Aktion* eseguite da Nitsch sin dal 1962, la tragica energia che contraddistingue la ricerca dell'artista e offre allo spettatore un cammino libero, un percorso narrativo svincolato dalla rigidità semiologica del sistema espositivo rendendo l'intero spazio un potente dispositivo teatrale che ripropone l'esperienza totalizzante dell'*Orgien Mysterien Theater*.

Pensato e allestito da Christian Boltanski è invece il Museo della Memoria di Ustica, spettrale dispositivo di narrazione e drammatica *mise-en-scène* di una tragedia civile, costruito in un deposito ferroviario di Bologna che custodisce nella grande sala centrale il relitto del DC9 Itavia abbattuto nei cieli di Ustica nel giugno del 1980 [Fig. 4]. Voluti dai familiari delle vittime e disegnato dall'artista francese, il museo-installazione racconta la tragica storia di una morte improvvisa e innocente dando voce alle storie individuali affidate a pudiche biografie, perché, come ha ricordato Pamuk, "scopo dei musei [...] non è rappresentare lo stato, ma ricreare il mondo dei singoli individui, gli stessi che per secoli hanno subito spietate oppressioni" (Pamuk 2012: 56). Così lo spazio progettato da Boltanski diviene luttuoso teatro di voci, provenienti da ottantuno ritratti neri



Fig. 4
Christian Boltanski, *A proposito di Ustica* (veduta di allestimento); Museo per la Memoria di Ustica, Bologna ©ph. Sandro Capati, 2007.

– quante sono le vittime – che ripetono all’infinito “brandelli di pensieri, frammenti di discorsi quotidiani, banali, acuti, insensati, amorosi o crudeli, resi contro ogni volontà eterni dalla morte improvvisa” (Zuliani 2014) e reliquario di un’agghiacciante *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870* – questo il titolo del catalogo-inventario che svela il contenuto delle nove grandi “scatole nere” conservate accanto al relitto dell’aereo –, cose che “dureranno più in là del nostro oblio; non sapran mai che ce ne siamo andati” (Borges 1971: 57).

Alla galassia di artisti “proustiani postmoderni” (Pamuk 2018b: 169), narratori di piccole cosmogonie esistenziali, appartiene certamente Studio Azzurro, collettivo artistico che ha realizzato nel corso degli anni raffinati “ambienti sensibili” contribuendo alla tendenza di impiegare il racconto biografico nella scrittura concettuale dei musei. Ibridando sapere scientifico e sperimentazione artistica, hanno delineato una visione in cui i musei di collezione si trasformano in musei di narrazione, cioè in luoghi dinamici, non solo destinati alla raccolta e all’esposizione, ma in cui

l’oggetto ha l’opportunità di rivelarci, oltre la sua dimensione storica e



Fig. 5
Studio Azzurro, *Inventori di mondi*, Museo Laboratorio della Mente, Roma, 2008.

formale, anche parte delle vicende che lo hanno attraversato. [...] Allo stesso tempo si può restituire all’invisibile, si evidenzia il lato d’ombra delle cose e delle narrazioni, la bellezza del vuoto che lo spettatore è sollecitato a riempire e contemporaneamente a vivere come impossibilità di svelare, riponendo l’insieme nella condizione di mistero (Studio Azzurro 2011: 132).

In particolare dai primi anni del nuovo millennio hanno progettato alcuni piccoli “musei di narrazione”, tra cui è di particolare interesse per la proposta biografica il Museo Laboratorio della Mente, ospitato dal 2008 in un padiglione dell’ex ospedale psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma. Un modello che racconta il vissuto drammatico del luogo intrecciando l’esperienza della malattia mentale e delle istituzioni totali con la fragilità e l’evanescenza delle singole biografie [Fig. 5], offrendo così contestualmente una precisa storia della psichiatria italiana ed una dettagliata narrazione fatta di gesti e di volti sottratti all’oblio ed alla cancellazione manicomiale. In questo modo

la narrazione che si dispiega e coinvolge lo spazio museale impone di avere un approccio drammaturgico nella gestione dello spazio fisico,



Fig. 6
Studio Azzurro, *Istituzione chiusa*, Museo Laboratorio della Mente, Roma, 2008.

delle componenti virtuali e della narrazione, come se si trattasse di una sceneggiatura e non solo di un allestimento. La narrazione è dunque intrecciata con quel preciso ambiente, con le storie che esso evoca e la tematica affrontata. Il museo diviene sempre più luogo in cui vivere, partecipare a una storia attraverso molteplici sollecitazioni, in cui esperire [...] le proprie emozioni (Studio Azzurro 2011: 13).

Museo come “luogo in cui vivere”, la riflessione di Studio Azzurro che stringendo ancora una volta lo spazio museale alle mura domestiche, le forme di narrazione museologica alla vita vissuta, lascia intravedere l'immagine dolce della casa, “guscio abitato, [...] *rêveries* di rifugio” (Bachelard 1993: 131), territorio di ricordi [Fig. 6].

A questi fili annoda la sua ricerca Paolo Riolzi che ha avviato dal 2007 il progetto *Vetrinetta*, un ragionato “atlante fotografico che racconta il mondo delle persone attraverso la rappresentazione in immagini degli affetti raccolti e custoditi in un mobile che li mostra: la vetrinetta” (Riolzi). Un viaggio nel valore strutturante del “disordine domestico nella costruzione dell'identità” (De Certeau 2005: 175), ma anche la volontà di presentare piccole storie attraverso il “paesaggio” casalingo fatto di ninnoli insignificanti, porcellane, fotografie, bomboniere che tracciano biografie e disegnano

Fig. 7
Paolo Riolzi, *Vetrinetta, famiglia Soaves Fonsatti*, 2014.



micro-universi familiari. La ricerca di Riolzi, oscillante tra fotografia e installazione, indaga le vetrinette delle case italiane [Fig. 7] come finestra tra interno ed esterno, pubblico e privato, prefigurando con efficacia l'itinerario prospettico disegnato da Pamuk tra museo e casa. Di fatto muovendo dallo spazio interno, fotografando le polverose vetrinette dei nostri salotti, Riolzi, come scrive Pamuk, sembra “supportare e incoraggiare le persone a trasformare le loro piccole case e le loro piccole storie in luoghi del racconto” (Pamuk 2012: 56), ma preannuncia anche l'itinerario inverso perché l'intero progetto trova la sua più completa definizione proprio nello spazio del museo. Così nel 2012 al Museion di Bolzano e nel 2014 nel Museo della Fotografia di Milano [Fig. 8] la sua ricerca ha assunto un vitale processo di museificazione che ha fatto delle fotografie delle vetrinette l'epicentro di una narrazione più complessa che interseca lo spazio privato, la casa e lo spazio pubblico. In particolare, in occasione dell'esposizione al Museion, sei famiglie di Bolzano sono state invitate ad allestire le loro vetrinette nel Cubo, una protesi del Museion in un quartiere periferico, che successivamente sono state fotografate da Riolzi ed esposte nelle sale centrali del museo.



Fig. 8
Paolo Riolzi, *Vetrinetta* (veduta di allestimento), 2014-2015, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milano).

Si attiva un processo relazionale che coinvolge la casa, il museo e la città trasformando gli spettatori in attori, un'esperienza che sfuma i confini tra storia individuale e storia collettiva, così come prescritto nel *Manifesto* dello scrittore turco, perché come ha osservato Riolzi "Sono questi mondi condivisi a rendere le vite degli altri familiari a chi guarda. *Vetrinetta* ci restituisce l'immagine di chi siamo, che sempre più spesso assomiglia a quello che guardiamo" (Riolzi 2015: 41).

BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE J. L. (2017), "La trappola del feticcio" in *Il Manifesto*, 28 maggio.
- APPADURAI A. (1988), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BACHELARD G. (1993), *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1957, [tr. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari].
- BAUDRILLARD J. (1972), *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968, [tr. it., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano].
- BEDFORD L. (2014), *The Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*, Routledge, London.
- BODEI R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- BOLTANSKI (2017), "Dicono del Museo Guatelli", in TURCI M. (a cura di), *Il museo è qui. La natura umana delle cose. Il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, pp. 295-297.
- BORGES J. L. (1971), *Elogio de la sombra*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1969, [tr. it., *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino].
- BRUNO G. (2015), *Atlas o Emotion. Journeys in Art, Architecture, and film*, Verso Books, New York, 2002, [tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan&Levi, Milano].
- CLEMENTE P. (2017), "Il museo che non è un museo", in TURCI M. (a cura di), *Il museo è qui. La natura umana delle cose. Il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, pp. 31-54.
- DE CERTEAU M. (2005), *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, [tr. it., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma].
- DESVALLÉES A. (1992-1994). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vols. 1-2), Ed. W. et M.N.E.S, Mâcon.
- GLISSANT E. (2007), *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, [tr. it., *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata].

- GRAZIOLI E. (2012), *La collezione come forma d'arte*, Johan&Levi, Milano.
- GROYS B. (2009), "Politics of Installation", in *E-flux journal reader 2009*, Sternberg Press, Berlin, pp. 8-27.
- JAMESON F. (2003), *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London & New York, 2002, [tr. it. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano].
- JORDANOVA L. (2005), "Objects of Knowledge: a Historical Perspective on Museums", in VERGO P. (a cura di), *The New Museology*, Reaktion Books, London, pp. 22-40, 1989, [trad. it. "Oggetti di conoscenza: una prospettiva storica sui musei", in RIBALDI C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano, pp. 171-190].
- MALDONADO T. (2005), "Memorie e luoghi dell'abitare", in *Memoria e conoscenza: sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Feltrinelli, Milano, pp. 145-171.
- MESSORI G. (2002), *Luigi Ghirri. Atelier Morandi*, Palomar, Bari.
- MILLER D. (2014), *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra*, Il Mulino, Bologna.
- PAMUK O. (2012), *The Innocence of Objects*, Harry N. Abrams, New York, [tr. it., *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino].
- Id. (2018), "Piccoli musei", in LOMBARDI L., ROSSI M. (a cura di), *Un sogno fatto a Milano*, Johan&Levi Editore, Milano, pp. 31-41.
- Id. (2018b), "Collezionismo e pratiche radicali tra letteratura e materialità", in LOMBARDI L., ROSSI M., (a cura di), *Un sogno fatto a Milano*, Johan&Levi Editore, Milano, pp. 163-183.
- PINTO R. (2018), "Tra facts e fiction. La letteratura come costruzione di realtà", in LOMBARDI L., ROSSI M. (a cura di), *Un sogno fatto a Milano*, Johan&Levi Editore, Milano, pp. 147-159.
- RIBALDI C. (2005), "Introduzione", in RIBALDI C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano, pp. 25-41.
- RIOLZI P. (2015), *A proposito di Vetrinetta*, in BALDUZZI M. (a cura di), *Vetrinetta*, Viaindustriale, Foligno.
- RIZZO A. (2002), "Mario Praz: le ragioni di un collezionismo", in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 26, pp. 517-557.

- ROSAZZA FERRARIS P. (2013), *Il Museo Mario Praz*, Gli Ori, Pistoia.
- SIMIC C. (2005), *Dime-Store Alchemy The Art of Joseph Cornell*, Ecco Press, New York, 1992, [tr. it., *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano].
- STUDIO AZZURRO (2011), *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- TRIMARCO A. (2001), *Opera d'arte totale*, Sossella Editore, Roma.
- TOLVE A. (2014), "Morandi: una casa alla fine del mondo", in *Alfa-beta2*, 22 ottobre.
- TURCI M. (2017a), "I sentieri della vertigine", TURCI M. (a cura di), *Il museo è qui. La natura umana delle cose. Il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, pp. 11-30.
- VERGO P. (1989), *The New Museology*, Reaktion, London.
- VITTA M. (2008), *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.
- ZULIANI S. (2014), "Il Museo dell'innocenza", in *Doppiozero*, 15 gennaio.
- Ead. (2018), "Un museo tutto per sé. Biografie in esposizione", in LOMBARDI L., ROSSI M., (a cura di), *Un sogno fatto a Milano*, Johan&Levi Editore, Milano, pp. 53-61.
- Ead. (2019), "Tra ordine e disordine. L'artista come collezionista", in BRUNETTI S., TOLVE A. (a cura di), *Il sistema degli artisti. Collezione, conservazione, cura e didattica nella pratica artistica contemporanea*, Mimesis, Milano, pp. 17-34.

SITOGRAFIA

- PAVONI R. (2008), *CaseMuseo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società*, III Congresso casas-museo (Madrid, 5-7 marzo 2008), http://www.museumartconsulting.com/testi/Pavoni_congresso_casas-museo.html, 18 settembre 2019.
- RIOLZI P., *Vetrinetta*, <https://paoloriolzi.com/Vetrinetta>, 5 ottobre 2019.
- TURCI M. (2017b), "Le parole delle cose. Chi è stato Ettore Guatelli", in *Dalla parte del torto*, 17 dicembre, in <http://www.dallapartedeltorto.it/2017/12/19/le-parole-delle-cose-chi-e-stato-ettore-guatelli-di-mario-turci/>, 30 settembre 2019.