



Università
Ca' Foscari
Venezia

Graduate School

Scuola Dottorale Interateneo Ca' Foscari – IUAV – Università di Verona

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

Ciclo XXVIII

Anno di discussione: 2016

***L'Europa nei musei.
Nascita e sviluppo di una nuova categoria museale***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/04

Tesi di Dottorato di Anna Marangoni

Matricola 783829

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

INDICE

Abbreviazioni	p. 4
Introduzione: questioni di spazio, di tempo e di scala	p. 5
1. Un'Europa alla ricerca dell'unità	
<i>Premessa: un approccio allo studio delle nuove realtà identitarie e memoriali</i>	p. 11
<u>1.1 Le idee: i prodromi della riflessione sulla cultura e sull'identità europea dagli anni Quaranta del Novecento</u>	p. 14
1.1.1 Cambiamenti di rotta: le concezioni "post" della cultura e dell'identità... ..	p. 25
<u>1.2 Le strutture: alcune iniziative del Consiglio d'Europa</u>	p. 31
1.2.1 Le mostre d'arte del Consiglio d'Europa, "rappresentazione visiva" dell'unità culturale europea.....	p. 36
1.2.2 Gli itinerari culturali, per una "mutua comprensione tra i popoli oltre le frontiere".....	p. 38
2. L'Unione europea e la cultura: le Risoluzioni degli anni Settanta, il Trattato di Maastricht e i programmi "Cultura"	
<i>Premessa: oltre le nazioni</i>	p. 44
<u>2.1 Dagli anni Settanta al Trattato di Maastricht</u>	p. 46
<u>2.2 Dal Trattato di Maastricht al Trattato di Lisbona</u>	p. 58
<u>2.3 I programmi europei per la cultura</u>	p. 70
3. Un'Europa da museificare: il Musée de l'Europe, il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée e la House of European History	
<i>Premessa: un nuovo genere di musei</i>	p. 86
<u>3.1 Elementi di contesto: verso un'europeizzazione museale</u>	p. 88
<u>3.2 Il futuro distopico della <i>Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo</i>: finzione o realtà?</u>	p. 102
<u>3.3 Il Musée de l'Europe e la mostra <i>C'est notre histoire !</i></u>	p. 107
3.3.1 I protagonisti e gli aspetti decisionali.....	p. 107
3.3.2 Missione e finalità: gli studi preparatori.....	p. 109
3.3.3 Scelte museologiche e museografiche.....	p. 122
<i>Lo statuto dell'oggetto: dalla sua univocità al primato dato al contesto e alla narrazione</i>	p. 154
<i>Documenti? Monumenti? Le opere d'arte contemporanea nei musei di storia</i>	p. 161

3.3.4 Tra Mnemosine e Clio	p. 165
<i>Dal connubio tra memoria e patrimonio ai “luoghi di memoria europei”</i>	p. 173
<i>Le istituzioni europee e la memoria nel XXI secolo</i>	p. 179
<i>Note di chiusura: un museo celebrativo</i>	p. 184
Intervista a Krzysztof Pomian	p. 189
Intervista a Isabelle Benoit	p. 198
3.4 Il Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM)	p. 201
3.4.1 Origini e sviluppo di un progetto di riconversione	p. 201
<i>La Maison de l’histoire de France</i>	p. 223
<i>MuCEM o MuCM?</i>	p. 225
3.4.2 Le funzioni di un museo di società del XXI secolo	p. 228
<i>Il Programma Scientifico e Culturale del 2002</i>	p. 230
3.4.3 La <i>Galerie de la Méditerranée</i>	p. 249
<i>Note di chiusura: un museo “blockbuster”</i>	p. 275
Intervista a Zeev Gourarier	p. 279
3.5 La House of European History (HEH)	p. 292
<i>Premessa: il primo museo progettato dalle istituzioni</i>	p. 292
3.5.1 Le coordinate della decisione politica	p. 293
3.5.2 La <i>Conceptual Basis</i>	p. 302
3.5.3 ...mentre nella <i>Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo</i>	p. 306
<i>Note di chiusura: un museo politicamente corretto?</i>	p. 314
Intervista a Taja Vovk van Gaal	p. 316
Intervista a Thomas Bellinck	p. 319
Conclusione: dal disincanto al miraggio di un nuovo mondo	p. 336
Nota bibliografica	p. 342
Saggi e articoli scientifici	p. 342
Articoli di quotidiani	p. 377
Nota sitografica	p. 379
Articoli e contributi	p. 379
Pagine web	p. 385
Documenti istituzionali UE e Consiglio d’Europa (cartacei e online)	p. 388
Conferenze	p. 392

Abbreviazioni

ATP – Arts et traditions populaires

CECA – Comunità europea del carbone e dell'acciaio

CEE – Comunità economica europea

EICR - European Institute of Cultural Routes

EuNaMus - European National Museums

FESR - Fondo europeo di sviluppo regionale

GEC - Grand équipement culturel

GUCE – Gazzetta ufficiale delle Comunità europee

GUUE - Gazzetta ufficiale dell'Unione europea

HEH – House of European History

ICOM - International Council of Museums

ICOMOS - International Council on Monuments and Sites

IICI - Institut international de coopération intellectuelle

MNATP - Musée national des arts et traditions populaires

MuCEM - Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

OIIAA - Office international des instituts d'art et d'archéologie

OIM - Office international des musées

TFUE - Trattato sul funzionamento dell'Unione europea

TUE – Trattato sull'Unione europea

UE – Unione europea

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Introduzione: questioni di spazio, di tempo e di scala

Il presente lavoro intende analizzare un fenomeno che, sviluppatosi alla fine del secolo scorso e ancora piuttosto marginale, può essere definito come lo sviluppo di una categoria museale riconoscibile innanzitutto per il contenuto narrativo che dispiega, e solo in un secondo tempo per le discipline di appartenenza, il luogo di creazione o la scala territoriale di riferimento.

I musei oggetto della mia ricerca parlano infatti dell'Europa, della sua storia, della sua civilizzazione e delle sue culture. Il presupposto che ne è alla base prende le mosse dalla constatazione che i musei di nuova generazione intendono sempre più spesso presentarsi come contenitori “di idee” prima che “di oggetti”, di narrazioni articolate a monte attraverso lunghe negoziazioni teoriche. I casi studio selezionati sono per l'appunto il risultato di diversi “discorsi” sull'Europa, che di volta in volta hanno forgiato il contesto teorico e pratico di riferimento – costituito da attori e misure istituzionali, realtà geografiche, discipline e riferimenti critici e culturali variegati – in realizzazioni museali distinte e al contempo confederabili in uno stesso insieme.

Pur essendo un fenomeno non omogeneo, la realtà dei musei dell'Europa mi è parsa trattabile come dinamica a sé stante, perché sintomo di una tendenza – definibile “europeizzazione” della cultura – che lentamente, ma inesorabilmente, sta prendendo corpo sotto i nostri occhi, attraverso nuove forme di concettualizzazione e, seppur con risultati altalenanti, attraverso l'incremento di legittimità affidata a iniziative provenienti dalla sfera istituzionale e a meccanismi di internazionalizzazione delle pratiche culturali. Al pari degli altri contributi che analizzano il fenomeno di musealizzazione del “totem” Europa, il presente studio vuole essere, nel suo piccolo, parte del processo che intende analizzare.

I musei e le mostre sull'Europa sono stati progettati in diversi paesi dell'area occidentale del continente e si presentano perciò come fenomeno non propriamente “europeo”, ma piuttosto come manifestazione proveniente dal suo “zoccolo duro” (soprattutto Francia, Belgio e Germania). I casi trattati nel presente studio, il Musée de l'Europe di Bruxelles, il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) di Marsiglia e il museo di prossima apertura House of European History, organo preposto a rappresentare la storia ufficiale promossa dalle istituzioni europee, costituiscono gli esempi e i modelli più eclatanti del fenomeno, se si esclude il Museum Europäischer Kulturen di Berlino, che non ho analizzato per la mia difficoltà a padroneggiare la bibliografia in lingua. Tra di essi

fa la sua comparsa di tanto in tanto la *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*, esposizione ironica e irriverente sull'integrazione europea presentata per la prima volta nel 2013 a Bruxelles, e rappresentativa di una visione anticelebrativa della storia recente del continente. Altri progetti museali sulla tematica europea, elaborati nei Paesi Bassi, in Lussemburgo, in Italia, in Francia e in Germania, sono di portata ridotta o sono stati definitivamente abbandonati, per cui non si è ritenuto necessario esaminarli in questo lavoro come entità a sé stanti. Avremo modo di vedere che, pur avendo come discipline di riferimento la storia e l'antropologia, le istituzioni scelte come casi studio della mia ricerca restano nonostante tutto di difficile categorizzazione.

L'esigenza di condurre tale ricerca è sorta in chi scrive in seguito a esperienze di studio diversificate, che hanno tuttavia nella storia dell'arte e dei beni culturali il loro punto d'origine e di forza. Le formazioni multidisciplinari condotte dopo un percorso universitario in quest'ambito, mi hanno condotto a riflettere sulle logiche propriamente europee che presiedono oggi al settore culturale, in un quadro segnato dalle nuove dimensioni post-nazionali della *governance*. Un'approfondita formazione in studi europei, condotta alcuni anni or sono presso il Collegio d'Europa, mi ha in particolar modo fornito le basi per affrontare un ambito di studi che richiede conoscenze specifiche nel campo della politica, delle istituzioni e del diritto europei. L'interesse per lo sviluppo dei fenomeni legati alla globalizzazione, l'attenzione verso le sfide del mondo contemporaneo, associati a una fiducia di fondo nel progetto di integrazione europea, malgrado le derive conservatrici e le chiusure identitarie a cui stiamo assistendo oggi, completano il quadro delle motivazioni che mi hanno spinto ad affrontare un campo dai contorni limitati, ma dalle implicazioni vaste e talvolta difficilmente interpretabili.

Il fenomeno dei musei sull'Europa ha trovato posto come nuova dimensione della ricerca accademica soprattutto a partire dagli anni Duemila, attirando in particolar modo l'attenzione di sociologi e antropologi attivi nell'area dei "cultural studies" e di studiosi di storia e di politica europea contemporanea, che a esso hanno dedicato contributi perlopiù sotto forma di articoli e saggi pubblicati in riviste e miscellanee di studi europei. La bibliografia sul tema comincia oggi a essere consistente, se non ancora copiosa. Grazie anche alla creazione di network di divulgazione e studio - come il Réseau des musées de l'Europe - a convegni internazionali dedicati al tema - come quello svoltosi a Torino nel 2001 dal titolo *Europa e musei. Identità e rappresentazioni* - e a progetti di ricerca finanziati da programmi europei - come EuNaMus (2007-2010) e MeLa Research Project

(2011-2015) – l'indagine sulla musealizzazione dell'Europa è andata approfondendosi, recuperando il testimone da studiosi quali Krzysztof Pomian, Jacques Le Goff ed Edgar Morin – per citarne solo alcuni – che possono essere annoverati, direttamente o indirettamente, tra i padri intellettuali dello studio del fenomeno.

Esso gravita attorno ad alcune macro questioni. Dal punto di vista storico e filosofico i grandi quesiti si sono focalizzati sulla ricerca dei tratti distintivi della civilizzazione europea: cosa contraddistingue le culture europee dalle altre? Dove e quando si sviluppa l'“idea di Europa”? In cosa può consistere una memoria europea condivisa? Ovviamente tali quesiti si sovrappongono a quelli relativi all'influenza della costruzione europea istituzionale (l'Unione europea) sulla storia recente dei suoi singoli componenti, i cui tentativi di promuovere una storia condivisa (assieme ai suoi corollari identitari, memoriali e culturali) faticano a imporsi. Dal punto di vista della disciplina museale la principale difficoltà in cui si sono imbattuti i nuovi esperimenti espositivi riguarda le modalità di traduzione di un discorso teorico sull'Europa in linguaggio museale, che rimandano a loro volta al ruolo del museo nella realtà contemporanea, percorsa da attriti identitari e da presunti scontri di civiltà. Che significato è dunque attribuibile a dei musei che offrono un allentamento della dimensione storica o antropologica nazionale e regionale, e si internazionalizzano? Come interpretare gli strumenti di trasmissione e di divulgazione impiegati al loro interno? Per fornire delle possibili risposte a queste ultime domande ci siamo serviti di contributi che rientrano più propriamente nell'area dei “museum studies” e dello sviluppo delle concezioni sul patrimonio. Sempre più spesso, infatti, essi accordano agli elementi transfrontalieri, mobili e diffusi - in una parola internazionali – un posto di rilievo.

Le pratiche culturali, le narrazioni storiche, i “doveri di memoria” che si dipanano all'interno di un'area così vasta come quella europea sono lungi dall'essere unanimemente condivisi e lo spazio museale, elemento fondante delle culture memoriali europee, ha il potere di riflettere taluni interrogativi della società odierna. Per mettere un po' di ordine nel *mare magnum* delle concezioni più recenti sull'Europa e sui musei – poiché, se è vero che i musei sull'Europa sono ancora un ambito di studio circoscritto, alcune delle grandi questioni appena menzionate hanno generato nel corso degli ultimi decenni un'immensa pletora di studi - ho cercato di adottare un approccio interdisciplinare, ma dotato di una griglia di lettura ben definita. La macro struttura globale, come si può evincere dall'inizio del primo capitolo, accoglie un orientamento metodologico - di marca costruttivista - che

permette di rendere conto della molteplicità di fattori che hanno influenzato lo sviluppo della dimensione storico-culturale europea nei musei. Come fenomeno che non nasce nel deserto, ma in un humus complesso e variegato di attori sociali, istituzionali, di misure e iniziative provenienti dall'alto come dalla società civile, di nozioni che si sviluppano nell'arena accademica e politica, esso è affrontato ricorrendo il più possibile a un doppio binario, costituito da quelle che, semplificando, possono essere definite le "idee" e le "strutture". A ogni tappa del mio lavoro di ricerca ho infatti tentato di fare il punto della situazione su entrambi questi aspetti, ritenuti in egual misura importanti in un campo, quello museale, che si situa all'incrocio di risorse e condizionamenti provenienti sia dalla sfera teorica che dai ferri "pratici" del mestiere, nonché da contesti storico-geografici che esercitano un peso specifico sulle scelte da effettuare e sul quadro valoriale da trasmettere. Rientra in questa prospettiva l'inserimento, a monte dell'analisi dei casi studio (trattati nel capitolo 3), di una lunga disamina che contestualizza l'uropeizzazione museale: in un primo tempo essa traccia le linee delle riflessioni sull'Europa sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra e di alcune iniziative del Consiglio d'Europa nel settore delle mostre e della valorizzazione del patrimonio europeo (capitolo 1), focalizzandosi successivamente sulle linee politico-programmatiche dell'Ue nel campo della cultura e dei musei (capitolo 2). Occasionalmente il lettore si troverà di fronte a brevi parentesi storiche, nelle quali è ravvisabile il processo che ha originato, per contrasto o per naturale affiliazione, lo sviluppo di una visione europea nei musei o negli elementi del patrimonio. Queste digressioni, necessariamente sintetiche, data la grande mole di studi relativa alla storiografia e alla pratica museale, hanno lo scopo di offrire un ancoraggio più solido all'esame dei singoli casi studio.

L'analisi di questi ultimi è analogamente strutturata secondo una griglia di lettura precisa. Per ciascuno di essi – dei quali vengono presi in considerazione le condizioni di nascita, le finalità e la missione, i principi museologici e museografici - alle sezioni prettamente descrittive seguono delle indagini teoriche e critiche che puntano a collocarli in un panorama più ampio di dibattiti, relativi ai rapporti tra la storia e la memoria, piuttosto che ai luoghi di memoria europei, piuttosto che all'inserimento di opere d'arte contemporanea nei musei di storia. Ritengo che l'osservazione dettagliata dei progetti culturali che hanno presieduto alla nascita dei musei in questione e degli elementi propriamente museali che figurano al loro interno – l'analisi dei percorsi e degli allestimenti, l'interpretazione dello statuto degli oggetti impiegati, la riflessione sul valore documentario, storico e memoriale

dei manufatti antropologici e, in misura minore, sul ruolo dei nuovi strumenti interattivi - nonché l'osservazione critica del processo di musealizzazione in sé, rappresentino ciò che differenzia maggiormente il presente lavoro rispetto agli studi più recenti sui musei dell'Europa, di cui il volume *Exhibiting Europe in Museums. Collections, Narratives, and Representations* del 2014 rappresenta l'esempio più eclatante¹.

Al termine dell'analisi di ciascun caso studio vengono presentate una o più interviste accordateci dai direttori o dai curatori del museo in questione. Esse mi hanno permesso di osservare un po' più da vicino lo stato di avanzamento delle operazioni museali e talvolta di ottenere maggiori informazioni riguardo alla riflessione soggiacente alla narrazione e alle collezioni impiegate, alle eventuali difficoltà incontrate e ai progetti espositivi in cantiere. Dialogare con i referenti dei musei è stata una necessità dettata dalla consapevolezza che l'osservazione delle idee dei singoli attori coinvolti nell'elaborazione dei progetti museali è fondamentale tanto quanto quella degli altri fattori sopra citati per cogliere appieno le dinamiche della "costruzione di nuove realtà". Tali interviste si differenziano piuttosto nettamente le une dalle altre in funzione della disponibilità dimostrata dall'interlocutore, della volontà o meno di divulgare informazioni "sensibili" e della predisposizione a esprimere opinioni personali. Tali fattori hanno influito sulla scelta delle domande e sulla possibilità di spaziare su argomenti diversificati nel corso del dialogo: di conseguenza l'esito e l'"originalità" delle informazioni ottenute variano nettamente da una conversazione all'altra. Le interviste sono state tradotte in italiano per dare loro maggiore uniformità, e vengono presentate in una versione emendata dagli elementi eccessivamente colloquiali e dall'informalità tipica della lingua parlata.

In alcune sezioni del lavoro compare una netta prevalenza di fonti bibliografiche francesi e, di conseguenza, di un punto di vista che si ispira ai modelli teorici sviluppatasi nel paese d'oltralpe (per la storiografia, ad esempio, faccio spesso ricorso alla tradizione della scuola delle *Annales*). Ciò è riconducibile a diverse spiegazioni. Innanzitutto i casi studio si situano in area prevalentemente francofona (il MuCEM è oltretutto un museo nazionale francese), e hanno naturalmente attirato l'attenzione di una comunità di studiosi e storici provenienti da questa regione; alcuni fenomeni museali e relativi al patrimonio hanno inoltre destato in Francia prima che altrove l'interesse del mondo accademico, com'è il

¹ Cfr. WOLFRAM KAISER, STEFAN KRANKENHAGEN, KERSTIN POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums. Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*, Oxford – New York, Berghahn Books, 2014.

caso delle tendenze a cui è stato attribuito l'epiteto di "nuova museologia", dell'indagine sui cosiddetti "luoghi di memoria", nonché delle narrazioni propriamente europee applicate ai musei (Krzysztof Pomian e Elie Barnavi, i due più importanti artefici del Musée de l'Europe - prima vera iniziativa del suo genere - pur non essendo francesi di nascita intrattengono con il paese d'oltralpe importanti legami di studio e di ricerca). Ma più di ogni altra cosa la scelta delle fonti bibliografiche è ascrivibile al fatto che la mia inchiesta si è svolta per periodi piuttosto lunghi in Francia, in parte grazie a un soggiorno di ricerca presso l'École Normale Supérieure di Parigi. Tale esperienza ha permesso a chi scrive di entrare in contatto con diversi studiosi attivi nel campo delle relazioni tra patrimonio e storia transnazionale, e con risorse documentarie ricche e pertinenti, che sono quindi state utilizzate come base di partenza per il presente lavoro.

I musei sull'Europa provengono sempre da network ben consolidati e dall'indiscusso valore internazionale. Il desiderio di sintesi che vi predomina, come vedremo, non li rende tuttavia immuni dal rischio di rimanere disancorati da una realtà continentale segnata da disequilibri interni ed esterni. Ciò nonostante, in qualità di esperimenti innovativi e ancora *in progress*, essi lasciano intravedere potenzialità in grado di contribuire positivamente al rinnovamento generalizzato che la pratica museale sta attraversando. Ritengo che il dibattito che mi auguro venga generato dall'apertura, nel 2016, della House of European History, sarà determinante per decretare il proseguimento dell'avventura dei musei dell'Europa e le loro eventuali configurazioni.

1. Un'Europa alla ricerca dell'unità

Premessa: un approccio allo studio delle nuove realtà identitarie e memoriali

Identities and images of Us and the Other are culturally constructed by means of language and symbols. The results in such processes are contingent, but to say that these identities and the images are culturally constructed does not mean that they are completely arbitrary inventions or the outcome of the manipulation of gullible populations. The construction of community is never construction in the sense of a subject who applies his or her will to raw materials and creates the “desired” object. The constructor is always forced to make use of the materials at hand, and so construction is never free invention. It is always derivative, never original, always the best version of a thing made with materials that come from another “author”. [...] However, although bound by these preconditions, successful constructions have the capacity to convince and mobilise beyond that of competing models. This means that the image of Europe has to do with the power of ideas, where ideas are provided by intellectual and political elites and where some ideas are more resonant than others².

Prendiamo a prestito per un momento, con questa citazione, un approccio a cui si fa spesso riferimento per descrivere il processo di “fabbricazione” delle identità e della memoria. Da questo passo emerge infatti come il costruttivismo - teoria conoscitiva empirica che in ambito sociologico definisce la realtà come il risultato di una costruzione da parte degli agenti sociali³ -, permetta di percepire il fenomeno identitario come un processo complesso: esso non è né pura invenzione, né creazione naturale, bensì una costante elaborazione di elementi vecchi e nuovi da parte degli attori sociali.

² BO STRÅTH, *Introduction. Europe as a Discourse*, in ID. (a cura di), *Europe and the Other and Europe as the Other*, Brussels, P.I.E. Peter-Lang, 2010, pp. 13-44, qui p. 23, dove l'autore recupera il concetto di *bricolage* di Lévi-Strauss.

³ Cfr. ANDREA SALVINI, *La ricerca sociale*, in MARIO ALDO TOSCANO (a cura di), *Introduzione alla sociologia*, Milano, Franco Angeli, 1978, ed. cons. 2006, pp. 573-600: lo studioso afferma che (p. 575) «nella tradizione costruttivista, la realtà non ha natura unitaria, ma è l'esito “plurale” di un processo di “costruzione” da parte degli individui: essa non ha un'esistenza autonoma ed esterna rispetto agli individui, ma viene costantemente definita alla luce del modo in cui gli individui partecipano alla sua costruzione. Lo studio di questa realtà multipla e mai definitiva si traduce, in effetti, nell'analisi ermeneutica dei modi con cui gli individui creano e interpretano il mondo che essi stessi contribuiscono a costruire». Da ciò si evince che lo studio dei fenomeni che hanno implicazioni sociali obbliga a prendere in considerazione e ad analizzare numerosi fattori: solo il loro complesso intreccio permette di cogliere le ragioni della “costruzione” della realtà in un modo piuttosto che in un altro.

Tale teoria ci consente di attribuire il giusto valore ai diversi tipi di forze che costruiscono la realtà (intese come azioni quali decisioni politiche, comportamenti, ma anche credenze e abitudini), e che nel nostro studio suddivideremo in “idee”, prodotte generalmente dal mondo accademico, e in strutture istituzionali. Schematicamente possiamo affermare che, per ciò che riguarda le tematiche che affronteremo, le prime presiedono all’elaborazione della visione di un *demos* e di una cultura europei, mentre gli attori istituzionali mettono in campo azioni specifiche per questo scopo, ad esempio finanziando programmi e creando centri di studio specifici⁴. I vari elementi che concorrono allo sviluppo di una dimensione europea della cultura possono manifestarsi su più livelli e su diversa scala, ossia esprimersi a livello locale, nazionale o sovranazionale, ed emergere dalla base sociale o dai vertici del potere, secondo una logica *bottom-up* (com’è spesso il caso della ricerca accademica, teoricamente indipendente dai poteri politici) o *top-down* (proveniente dalle élite istituzionali). Secondo il paradigma costruttivista vi è dunque una continua interpenetrazione dei diversi agenti sociali e delle idee da essi elaborate, i quali producono, “costruiscono” per l’appunto, una realtà non definita a priori, che per germogliare deve trovare un humus favorevole, come si può dedurre dal testo citato in apertura.

È nostro proposito tentare di dimostrare come il contributo fornito da alcune istituzioni culturali, nella fattispecie da taluni musei sull’Europa, così come dalle politiche e dai programmi nei quali direttamente o indirettamente essi si collocano e dalle coeve riflessioni teoriche sulla cultura, la storia, l’identità, e la memoria europee, stiano costruendo una nuova “porzione” di realtà, se così possiamo dire, e di valutare la portata di tale fenomeno. Cercheremo di analizzare le circostanze e di comprendere le motivazioni che sono alla base della presunta “europeizzazione” museale, cercando, nei limiti del possibile, di rendere conto di un contesto complesso e sfaccettato, nel quale concorrono, come abbiamo appena visto, attori e forze diversificati.

Inizieremo la nostra analisi con un excursus sui concetti e sulle iniziative istituzionali “europeisti” che si sono sviluppati negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale: essi ci permettono di delineare le circostanze storiche in cui si inseriscono i musei sull’Europa, dal momento che il contesto intellettuale e operativo che

⁴ Cfr. BO STRÄTH, *Histoire, remémoration publique et assumption du passé*, in BRONISŁAW GEREMEK, ROBERT PICHT (a cura di), *Visions d’Europe*, Paris, Odile Jacob, 2007, pp. 359-376, qui pp. 365-366.

si viene a creare dopo la fine delle ostilità è del tutto unico ed estremamente propizio allo sviluppo di una nuova coscienza europea.

1.1 Le idee: i prodromi della riflessione sulla cultura e sull'identità europea dagli anni Quaranta del Novecento

Fin dall'Illuminismo l'idea di Europa è stata strettamente legata a quelle che sono state definite “grandi narrazioni” (“great” o “master narratives”), interpretazioni storiche che intendono lo sviluppo dell'umanità come un processo continuo e lineare, tendenzialmente teleologico e in continuo progresso.

Nel periodo intercorso tra la prima guerra mondiale e il 1989, nel quale, lo ricordiamo, i sentimenti nazionali erano ben più radicati dell'europeismo, tali rappresentazioni globalizzanti costituivano ancora la modalità più comune per valorizzare il patrimonio identitario e culturale del continente, il suo “DNA”. Nella seconda parte del secolo le “grandi narrazioni” associate all'Europa e alle sue tradizioni politico-culturali avevano inoltre lo scopo di rispondere al tentativo di fornire al progetto europeo una sorta di àncora di legittimazione, nello sforzo, sebbene a tratti ancora modesto, di controbilanciare le grandi ideologie in auge, come l'imperialismo, il socialismo e, per l'appunto, il nazionalismo, e con lo scopo di fondare un ordine storico-politico alternativo⁵.

Ma su cosa si basa la “grande narrazione europea”? Fatta propria nel Novecento dalle concezioni federaliste dell'Europa, essa si impernia sull'idea di una tradizione culturale che trascende le divisioni nazionali e che affonda le sue radici in tempi remoti; i popoli europei, secondo tale visione, condividono una storia e uno “spirito” che ne fanno un'entità unica, votata a un destino comune. Tale percorso si è dispiegato nei secoli attraverso le diverse fasi della “civilizzazione”, nozione universalizzante mobilitata ogni qual volta si sia presentata la necessità di chiamare in causa un quadro unificante per la storia europea⁶, nonché di definire le specificità del popolo europeo rispetto ad altre entità storico-culturali.

Lo storico Stuart Woolf ha riassunto in modo impeccabile tale fenomeno in poche righe che vale la pena di riportare:

histories of Europe have a long genealogy, whose origins can probably be found in the defence of Christian Europe, above all in humanist circles, against the threat of Muslim Ottoman expansion. In the course of the Enlightenment and the

⁵ Cfr. GERARD DELANTY, *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, in “LEQS Paper” 19 (2010), pp. 1-20, qui pp. 3-8.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

Napoleonic years, earlier elements that were regarded as characterising all Europe crystallised into a sense common to European elites – described as ‘civilisation’ – of the distinctiveness and superiority of Europeans and Europe from all other regions of the world. If we analyse what was understood by this ‘idea of Europe’ [...], we can identify a number of constituent elements of Europe’s progress that, for their authors, explain its distinctiveness, particularly when compared with the historical experiences or contemporary condition of states and societies elsewhere in the world. These elements can be summarised as: (i) a secular cultural tradition, originating in classical antiquity, that revived (after the ‘barbarian’ interlude) with the Renaissance and culminated in contemporary France; (ii) individual entrepreneurship as the motor of European economic dynamism and strength; (iii) liberty as the defining quality of governance; (iv) the balance of power between a limited number of leading states; and (v) civilised manners, or *civilités*, understood (in Norbert Elias’s sense) as publicly accepted regulatory mechanisms of the forms of social relationships. The Restoration, as Federico Chabod has clarified, extended this corpus of values attributed to Europe through a recovery of the Middle Ages and Christianity⁷.

La triade Europa-civilizzazione-progresso, e l’equazione tra Europa e cultura universale - come “effetto collaterale” dell’idea di civilizzazione, basata sui principi etici dei diritti universali - diventò quindi una sorta di luogo comune che giunge fino ai giorni nostri.

Accenniamo fin da ora al fatto che la visione fatta propria dalle grandi narrazioni del XX secolo recuperò alcuni elementi di quelli che, nella fase di massimo trionfo dei nazionalismi, ossia tra Ottocento e Novecento⁸, erano divenuti i grandi racconti nazionali, nei quali nazione e storia si univano saldamente, diventando a tratti inseparabili. A parte qualche rara eccezione⁹, in questa fase la nazione fu infatti posta al centro della costruzione di un pedigree generalmente lungo e grandioso, costruzione a cui

⁷ STUART WOOLF, *Europe and its Historians*, in “Contemporary European History” 12 (2003), n. 3, pp. 323-337, qui p. 323.

⁸ Cfr. ERIC J. HOBBSBAWM, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito, realtà*, 1990, tr. it. Torino, Einaudi, 2002, in cui lo storico situa l’apogeo del nazionalismo dopo la prima guerra mondiale.

⁹ È il caso, per esempio, del volume *Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l’empire romain jusqu’à la Révolution française* pubblicato in tempi non sospetti (1838) dallo storico e politico francese François Guizot. È interessante notare come la convinzione dell’esistenza in una civiltà europea provenga da un funzionario dotato di un raggio d’azione molto esteso sulle istituzioni nazionali della memoria (biblioteche, musei, etc.) e fortemente impegnato nella “ricostruzione” della storia nazionale, in un momento in cui lo stato fa del lavoro storico un atto politico. Cfr. LAURENT THEIS, *Guizot et les institutions de mémoire*, in PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 569-592.

contribuirono la letteratura, l'arte, i musei, i centri di studio e di ricerca creati *ad hoc*, per citarne solo alcuni¹⁰.

Il secondo dopoguerra, oltre alle necessità della ricostruzione, avvertì con insistenza l'esigenza di condurre una riflessione approfondita sul significato della catastrofe appena conclusasi, e vide quindi il moltiplicarsi di dibattiti centrati su un'analisi valoriale dei tratti che accomunano l'Europa, nel tentativo di promuovere un nuovo corso della storia in chiave pacifista. Cos'è l'Europa? Cosa contraddistingue la sua cultura? Quali sono le sue frontiere e su che terreno corrono (geografico, religioso, culturale)? Queste ed altre le questioni che assorbirono i padri "concettuali" dell'idea d'Europa. Essi, benché consapevoli della crisi che il continente stava attraversando, risposero quasi invariabilmente a tali quesiti assegnando alla civilizzazione europea un ruolo morale e spirituale del tutto unico ed esemplare nel panorama mondiale.

In un celebre testo che precede di circa un quindicennio lo scoppio del secondo conflitto mondiale, compare una definizione emblematica dell'"Europeo":

il nous faut examiner ce personnage par rapport aux types plus simples de l'humanité. C'est une manière de montre. Il a une mémoire trop chargée, trop entretenue. Il a des ambitions extravagantes, une avidité de savoir et de richesses illimitée¹¹.

Con un'ampia disamina che fra poco vedremo più in dettaglio, Paul Valéry portò il suo contributo all'identificazione dei tratti salienti di un popolo e di una civiltà che sembravano apparirgli a tutti gli effetti fuori dal comune. La sua riflessione sull'uomo europeo si inserisce all'interno di un'indagine articolata sulla crisi dello spirito e della cultura¹², nella quale egli vide i segni dell'imminenza del sisma che di lì a poco avrebbe scosso l'Europa con il secondo conflitto mondiale¹³. La "fratellanza internazionale",

¹⁰ Si veda, a tal proposito, l'opera di ANNE-MARIE THIESSE, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, 1999, tr. it. Bologna, Il Mulino, 2001, che costituisce una sorta di antologia dei molteplici fattori che in Europa hanno contribuito a forgiare le diverse identità nazionali.

¹¹ PAUL VALÉRY, *Note (ou L'Européen)*, 1924, in ID., *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1000-1014, qui p. 1007.

¹² Cfr. ID., *La crise de l'esprit*, 1919, ivi, pp. 988-1000, dove Valéry pone una serie di domande (p. 995): «L'Europe va-t-elle garder sa préminence dans tous les genres ? L'Europe deviendra-t-elle *ce qu'elle est en réalité*, c'est-à-dire : un petit cap du continent asiatique ? Ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est-à-dire : la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps ?». Lo spirito europeo, per Valéry, rischia di degradarsi o di dissolversi a causa della diffusione dell'arte e dei saperi europei, che minano l'unicità del suo genio.

¹³ Cfr. JACQUES DERRIDA, *L'autre cap*, Paris, Minuit, 1991, pp. 61-62.

costituita dalle élite cosmopolite dell'inizio del XX secolo, che si muovevano in un'Europa priva di frontiere e di passaporti¹⁴, era già stata spazzata via dalla prima guerra mondiale, che aveva portato a termine «un cycle européen inauguré à la fin du Moyen Age par l'émergence des Etats territoriaux et que la Révolution française, en inventant l'Etat-nation, c'est à dire l'adéquation idéalement parfaite entre la nation, son territoire et son expression juridique, a laissé inachevé à l'est du continent»¹⁵.

In seguito alla prima guerra mondiale, il vecchio continente si ritrovò a dover rifondare i presupposti di una convivenza pacifica, a partire dalle sue molteplici identità e in parte sfruttando una delle sue più autentiche fonti di prosperità, ovvero l'accordo armonioso delle sue diverse culture. In tale contesto, nel quale influirono anche preoccupazioni di ordine geopolitico, come la difesa dell'integrità europea dalle minacce esterne costituite dal bolscevismo e dall'influsso della cultura di massa americana, alcuni degli organismi sorti in seno alla Società delle Nazioni (nata nel 1919), ricoprono un ruolo di primo piano fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale¹⁶. Valéry stesso - che ritroviamo insieme a Henri Focillon in qualità di rappresentante francese di uno di questi organismi, l'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale (IICI) - era convinto che uno dei problemi centrali della crisi europea risiedesse nel concetto stesso di nazione, che egli associava alla sfera della concorrenza, dell'opposizione, della separazione¹⁷.

Il testo di Valéry appena citato, trascrizione di un discorso pronunciato all'Università di Zurigo nel 1922 (dal titolo *Note (ou L'Européen)*, 1924), è una sorta di apologia del vecchio continente, territorio limitato geograficamente ma che ha saputo produrre nei secoli le realizzazioni più alte dell'attività umana, e gli scambi materiali e spirituali più intensi e fruttuosi¹⁸. Dedichiamo a questo testo di Valéry un po' di spazio, poiché in seguito avremo modo di vedere come la sua visione sull'Europa, che beninteso non è l'unica, sebbene rimanga esemplare¹⁹, abbia avuto un impatto considerevole su alcune

¹⁴ Cfr. STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, 1942, tr. it. Milano, Garzanti, 2014: l'autore vi si fa cronista dell'"età dell'oro" antecedente alla Grande Guerra, analizzando poi quello che considerava il fallimento di una civilizzazione.

¹⁵ ELIE BARNAVI, KRZYSZTOF POMIAN, *La révolution européenne. 1945-2007*, Paris, Perrin, 2008, p. 24.

¹⁶ Cfr. JEAN-LUC CHABOT, *Aux origines intellectuelles de l'Union européenne. L'idée d'Europe unie de 1919-1939*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.

¹⁷ Cfr. ANNAMARIA DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute of Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in MARK HEWITSON, MATTHEW D'AURIA (a cura di), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, New York – Oxford, Berghahn Books, 2012, pp. 227-242, qui p. 229.

¹⁸ Cfr. VALÉRY, *Note...cit.*, pp. 1004-1006.

¹⁹ All'inizio del Novecento anche intellettuali come Ortega, Huizinga e Spengler si soffermarono sulla crisi europea, che inserirono nel più vasto quadro del "declino dell'Occidente". Ciascuno di loro propose diagnosi

iniziative culturali più recenti che, pur rifiutando programmaticamente una visione apologetica dell'Europa, hanno assimilato l'“universalismo civilizzatore” di cui Valéry si è fatto portavoce.

Egli riteneva che gli europei fossero stati forgiati da tre influenze fondamentali²⁰. In primo luogo vi è l'influenza dell'impero romano, modello di organizzazione istituzionale stabile, governata da un apparato giuridico sofisticato, ed esempio originale di convivenza di popoli dalle tradizioni linguistiche e religiose diverse. Segue il Cristianesimo, che aggiunge al diritto comune una comune divinità, procedendo all'unificazione della morale attraverso la sua soggettivizzazione: grazie alla nuova religione i più sottili dilemmi esistenziali vengono teorizzati e analizzati, assieme agli antagonismi che oppongono la ragione alla fede e la carne allo spirito²¹. Viene infine l'influenza della Grecia, nella quale Valéry vide la fonte originaria di un metodo di pensiero che pone l'uomo al centro di ogni cosa, come sistema di riferimento che tende all'equilibrio. Alla Grecia si deve anche la pratica del ragionamento preciso e coerente, che ha reso possibile lo sviluppo di discipline scientifiche esatte. Dunque, laddove lo spirito europeo trionfa,

on voit apparaître le maximum de *besoins*, le maximum de *travail*, le maximum de *capital*, le maximum de *rendement*, le maximum d'*ambition*, le maximum de *puissance*, le maximum de *modification de la nature extérieure*, le maximum de *relations* et d'*échanges*. [...] Il est remarquable que l'homme d'Europe n'est pas défini par la race, ni par la langue, ni par les coutumes, mais par les désirs et par l'amplitude de la volonté²².

L'Europa è ciò che porta la volontarietà del soggetto al suo *maximum* oggettivabile²³. Con Valéry, e con altri pensatori ottocenteschi che l'hanno preceduto, il discorso “tradizionale” sull'esemplarità dell'Europa è già, secondo Derrida, un discorso sull'Occidente moderno e

e soluzioni diverse, che oscillano tra il nichilismo e la speranza di rinascita. Si vedano, per una panoramica del pensiero “europeo” di taluni degli intellettuali della prima metà del Novecento, alcuni contributi contenuti in HEWITSON, D'AURIA (a cura di), *Europe in Crisis...* cit.

²⁰ Cfr. VALÉRY, *Note...* cit., pp. 1008-1013.

²¹ Tra i molti studiosi che hanno sottolineato l'importanza della religione cristiana nella formazione dello spirito europeo ricordiamo Bronisław Geremek, europeista convinto e sostenitore dell'inserimento di una menzione dell'eredità cristiana nella Costituzione per l'Europa (di cui avremo modo di parlare in seguito). Alcune delle formulazioni dello storico vanno esattamente nella direzione tracciata da Valéry: «questa sete di padroneggiare tutti i segreti divini, tutte le forze della natura, questa potenza che ci spinge a superare ciò che abbiamo raggiunto per proseguire oltre: qui si trova esattamente l'essenza dell'Europa cristiana». Citato in JEAN CLAIR, *La crisi dei musei*, 2007, tr. it. Milano, Skira, 2008, p. 98.

²² VALÉRY, *Note...* cit., p. 1014.

²³ Cfr. DERRIDA, *L'autre cap...* cit., p. 83, nota 1.

sulla modernità, tanto più attuale quanto più è ravvisabile in esso una sorta di eredità di cui il pensatore moderno deve farsi carico²⁴.

La riflessione di Valéry sembra infatti costituire il collante, seppur talvolta rivisitato o messo in discussione, di una serie di dibattiti che, a partire dalla prima edizione delle *Rencontres Internationales* di Ginevra (1946) fino alle riflessioni di molteplici filosofi, storici e sociologi viventi, hanno puntellato tutta la seconda metà del XX secolo e l'inizio del XXI. Possiamo fin da ora citare, a titolo di esempio, il contributo di Krzysztof Pomian che, direttamente o indirettamente, fa propri alcuni spunti dello scrittore francese sulle influenze che hanno caratterizzato la cultura europea, e che ha in comune con Valéry, sebbene in misura diversa, una riflessione sul ruolo dei musei²⁵.

Secondo lo scrittore Jorge Semprún, il testo fondatore dell'Europa moderna precederebbe il secondo conflitto mondiale: con la conferenza dal titolo *La crisi dell'umanità europea e la filosofia*, pronunciata nel 1935 a Vienna, Edmund Husserl propose una diagnosi chiara del declino dello spirito europeo, accompagnata da alcune strategie per uscire dall'*impasse*. Nel suo contributo, infatti, «c'est la première fois que de façon à la fois visionnaire et volontaire l'on parle de la figure spirituelle de l'Europe et que l'on pose le principe d'une supranationalité de la raison pour échapper à "la barbarie", esquissant ainsi les fondements d'une communauté européenne»²⁶. Nel testo della conferenza, in cui Husserl effettivamente sottolineò le potenzialità sovranazionali di uno spirito libero,

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 31-32. Vedremo più avanti qual è l'idea di Europa di cui si fa promotore Derrida, uno dei protagonisti delle concezioni post-universalistiche della cultura.

²⁵ Cfr. PAUL VALÉRY, *Le problème des musées*, 1923, in *ID.*, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293. Le note di Valéry sul museo esprimono tutta la sua insofferenza per questo luogo in cui regna un'incoerente promiscuità di opere e di visioni morte. Per il loro interesse intrinseco ne riportiamo qui alcuni passi (pp. 1291-1293): «quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie ! Tout ceci est inhumain. Tout ceci n'est point pur. C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses, et même qui sont le plus ennemies l'une de l'autre, quand elles se ressemblent le plus. Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l'incohérence. Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. [...] Mais notre héritage est écrasant. L'homme moderne, comme il est exténué par l'énormité de ses moyens techniques, est appauvri par l'excès même de ses richesses. Le mécanisme des dons et des legs, la continuité de la production et des achats, – et cette autre cause d'accroissement qui tient aux variations de la mode et du goût, à leurs retours vers des ouvrages que l'on avait dédaignés, concourent sans relâche à l'accumulation d'un capital excessif et donc inutilisable. Le musée exerce une attraction constante sur tout ce que font les hommes. L'homme qui crée, l'homme qui meurt, l'alimentent. Tout finit sur le mur ou dans la vitrine... Je songe invinciblement à la banque des jeux qui gagne à tous les coups. [...] Nous devons fatalement succomber. Que faire ? *Nous devenons superficiels*. Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille ; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document».

²⁶ JORGE SEMPRÚN, *Texte fondateur*, in RENÉE HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs de l'Europe*, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 37-40, qui p. 37.

critico e universale²⁷, il declino che attanagliava l'Europa fu interpretato innanzitutto alla luce della crisi delle sue scienze, dell'aumento dell'irrazionalismo e degli abusi dell'astrazione, da combattere attraverso il superamento degli approcci naturalistici, il potere della soggettività e la razionalità della fenomenologia trascendentale²⁸.

Prima di osservare un po' più in dettaglio le *Rencontres* del 1946, che hanno avuto il merito di portare per la prima volta il tema della cultura europea in un forum internazionale composto da alcuni tra i più rinomati intellettuali dell'epoca, è importante segnalare un'iniziativa di poco precedente a questo evento: parliamo dei primi corsi universitari di carattere storico dedicati all'idea di Europa e alla sua civilizzazione, tenuti alla Facoltà di Lettere di Milano da Federico Chabod nel 1943-1944, e al Collège de France da Lucien Febvre nel 1944-1945²⁹.

Non è un caso, secondo Woolf, che uno dei momenti di maggior fermento nell'ambito della riflessione storica sull'Europa, vista come insieme unitario e non mera aggregazione di stati, corrisponda alla fase tra la prima e la seconda guerra mondiale, periodo nel quale i valori europei di derivazione illuministica vengono rivendicati come reazione alla «nationalistic self-destruction of European civilisation»³⁰. Lo studioso, oltre a Chabod e Febvre, cita diversi contributi dei primi decenni del Novecento, notando come, nonostante i diversi approcci adottati, gli storici in questione condividessero l'affermazione dei valori

²⁷ Cfr. EDMUND HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, 1954 (postumo), tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 328-362, dove il filosofo afferma (p. 347): «l'Europa non è più un aggregato di nazioni contigue che si influenzano a vicenda soltanto attraverso il commercio e le lotte egemoniche, bensì uno spirito nuovo che deriva dalla filosofia e dalle scienze particolari che rientrano in essa, lo spirito della libera critica e della libera normatività, uno spirito impegnato in un compito infinito, che permea tutta l'umanità e crea nuovi e infiniti ideali!».

²⁸ Per le proposte di rinnovamento del filosofo rimandiamo anche ai saggi pubblicati nel 1923-1924 e raccolti in ID., *L'idea di Europa*, 1989, tr. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999.

²⁹ Chabod era interessato alla problematica dello sviluppo dell'"idea di Europa". Egli tentò infatti di ricostruire il percorso storico che condusse gli europei ad acquisire la coscienza di essere tali: anziché ricercare i fondamenti dell'unità culturale europea attraverso i fatti storici che l'avevano forgiata, egli puntò a individuare la nascita e lo sviluppo della "coscienza" di tali fatti. Egli ricorda come il tema del suo corso fosse stato pressoché ignorato negli anni che lo avevano preceduto, eccezion fatta per alcuni studi specifici che però toccavano i "tempi lontani" dell'idea di Europa. FEDERICO CHABOD, *Storia dell'idea d'Europa*, Bari, Laterza, ed. cons. 2010. Il volume raccoglie la terza e ultima versione del corso, redatta nel 1958-59. Febvre, invece, fu insieme a Marc Bloch il fondatore dell'impresa delle *Annales*, che presero avvio nel 1929. Entrambi situarono la nascita dell'Europa nel Medioevo, così come Jacques Le Goff (membro della terza generazione delle *Annales*), che ha rilevato come tale origine sia abbondantemente evocata nel periodo di effervescenza intellettuale che segue la seconda guerra mondiale. Le Goff ha identificato nel pensiero di Chabod e del britannico Denys Hay (autore di *Europe. The Emergence of an Idea*, 1957) la riflessione più suggestiva dell'idea di Europa all'indomani del conflitto. Cfr. JACQUES LE GOFF, *L'Europe est-elle née eau Moyen Âge ?*, Paris, Seuil, 2003, p. 12. Per l'idea d'Europa promossa da Febvre si veda VITTORIO DINI, *Lucien Febvre and the Idea of Europe*, in HEWITSON, D'AURIA (a cura di), *Europe in Crisis...cit.*, pp. 271-284.

³⁰ WOOLF, *Europe...cit.*, pp. 324-325.

tradizionali della civilizzazione e del progresso, anche allo scopo di respingere la regressione barbarica costituita dal fascismo e dal nazismo³¹.

Le prime *Rencontres internationales* di Ginevra videro affrontarsi attorno al tema dell'*esprit européen* studiosi di diverse discipline, tra cui Julien Benda, già autore nel 1933 di un *Discours à la nation européenne* - accorato appello affinché una nuova passione europeista sostituisse il flagello del nazionalismo - Denis de Rougemont, Karl Jaspers, Georg Lukács, Maurice Merleau-Ponty e Jean Starobinski. I dibattiti si focalizzarono sulla definizione e sulle modalità di creazione di una rinnovata coscienza europea in un momento segnato dalla sua crisi, sulle frontiere fisiche del territorio in cui essa si doveva sviluppare (la Russia ne avrebbe fatto parte oppure no?) e sulle modalità di combattere i nazionalismi. Buona parte degli interventi riguardò inoltre il posto che l'Europa doveva ricoprire all'interno dell'antagonismo che opponeva Stati Uniti e URSS, conflitto che fece da sfondo alla celebre controversia tra Jaspers e Lukács: il primo, fautore di una filosofia dell'esistenza, privilegiava un'Europa dell'individuo; il secondo puntava all'inclusione nelle sfere di governo di socialisti e comunisti, per passare dalla democrazia formale alla democrazia reale³². Fu nel corso di queste giornate di riflessione che il filosofo e segretario generale del Movimento federalista europeo Umberto Campagnolo presentò la proposta di una Società europea di cultura³³, che prese forma a Venezia nel 1950 trovando l'adesione di circa trecento letterati, scienziati e artisti che contraddistinguevano la scena culturale dell'Europa dell'epoca (André Breton, Thomas Mann, Marc Chagall, Benedetto Croce, Henri Matisse, etc.).

Nelle *Rencontres* del 1946 è possibile ravvisare una sorta di definizione spiritualista dell'Europa, i cui valori portanti sono l'umanesimo – «l'Européen se veut juge et créateur du monde, constructeur de la vérité»³⁴ -, la distinzione tra uomo e natura (Merleau-Ponty), la capacità riflessiva e analitica – l'uomo europeo «c'est l'homme de la contradiction, l'homme dialectique par excellence»³⁵ -, l'idea di oggettività e di verità, di democrazia e di libertà. Nei dibattiti del 1946 prevalse chiaramente la visione tradizionale secondo la quale il vecchio continente doveva farsi carico del peso dell'umanità e di una

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 326-327.

³² Cfr. gli interventi di KARL JASPERS e GYÖRGY LUKÁCS, in JULIEN BENDA et al., *L'esprit européen*, Rencontres Internationales de Genève, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1947, pp. 165-194, pp. 250-257, pp. 291-323.

³³ Cfr. UMBERTO CAMPAGNOLO, intervento, *ivi*, pp. 343-348, qui p. 347.

³⁴ JEAN GUÉHENNO, intervento, *ivi*, pp. 105-118, qui p. 115.

³⁵ DENIS DE ROUGEMONT, intervento, *ivi*, pp. 143-163, qui p. 155.

missione civilizzatrice ancorata all'ideale del classicismo apollineo. Emerse infatti come i tratti caratteristici dell'Europa fossero l'equilibrio, la proporzione, la capacità di sintesi, l'armonia morale e logica, la forza di volontà, l'impegno per condurre ogni elemento alla chiarezza della coscienza. La missione dello spirito europeo doveva diffondersi in una "vasta società del genere umano"³⁶.

Non mancarono coloro che rilevarono la "cattiva coscienza" dell'Europa, come Guéhenno (a cui va il merito di aver menzionato i campi di concentramento come macchia indelebile della storia del continente)³⁷, Lukács (secondo cui l'Europa era percorsa da tendenze irrazionali e totalitarie, ed era necessario risvegliare il cittadino dal suo isolamento individualista e ricollocarlo nello spazio pubblico)³⁸ e Starobinski, il quale, voce quasi isolata, sollevò dubbi sull'identificazione dell'Europa con la patria dello spirito, sottolineando come l'idea "pura" di Europa non potesse essere isolata da una componente "malvagia" e come il continente soffrisse in realtà di un complesso di inferiorità e di una "cattiva coscienza"³⁹. Affermando che «l'esprit européen sera ce qu'en fera l'homme européen. Il n'est pas une chose qui nous appartienne immuablement»⁴⁰, Starobinski ne relativizza il carattere culturale assoluto, al pari di Jaspers e Sokolin⁴¹.

Malgrado questi interventi, abbiamo già sottolineato come il maggior numero di contributi di tali *Rencontres* sostenesse in realtà la visione tradizionale della pretesa unitarietà e universalità della cultura, tipica della concezione umanistica. La salvezza dell'Europa e del suo spirito? «Il ne peut être que dans un humanisme militant»⁴², affermò Guéhenno facendo propria la concezione dominante delle *Rencontres*, secondo la quale appartiene all'uomo, e al suo sforzo di progresso teso alla perfezione, raffinare l'intelletto

³⁶ Cfr. FRANCESCO FLORA, intervento, ivi, pp. 37-58, qui p. 58. Si veda anche l'intervento di JEAN-RODOLPHE DE SALIS, ivi, pp. 81-103, rappresentativo di un certo eurocentrismo. Egli infatti parlò (pp. 89-90) di «cette ambition forcenée de tout connaître et de tout comprendre ; cet effort incessant de réduire le monde et les mondes à la mesure de l'homme par un travail de plus en plus spécialisé de recherche scientifique et par un perfectionnement prodigieux des techniques de la connaissance : ce besoin invincible d'arracher à la nature ses secrets et d'en domestiquer les énergies ; ces assauts toujours renouvelés pour vaincre les espaces terrestres, maritimes et aériens et leur imposer la loi de l'homme, distinguent certainement l'esprit et le tempérament européens des peuples qui plongent leurs racines dans les grandes civilisations d'Orient».

³⁷ Cfr. GUÉHENNO, intervento...cit., p. 111.

³⁸ Cfr. LUKÁCS, intervento...cit., pp. 190-194.

³⁹ Cfr. JEAN STAROBINSKI, intervento, ivi, pp. 237-241.

⁴⁰ Ivi, p. 237.

⁴¹ Cfr. VLADIMIR SOKOLIN, intervento, ivi, pp. 337-342: Sokolin, unica voce fuori dal coro, criticò la visione stereotipata dell'URSS e la facile attribuzione di valori positivi all'Europa in opposizione ad altri paesi.

⁴² GUÉHENNO, intervento...cit., p. 118.

distogliendolo dalle tenebre dell'irrazionalità, della superstizione, e ciò grazie a una cultura che corrisponde ancora a una cultura "alta" e nobile.⁴³

Europeista convinto, rappresentante del federalismo integrale e animatore delle *Rencontres*, lo svizzero Denis de Rougemont sarà invece tra i protagonisti del Congresso dell'Aia svoltosi nel 1948 su iniziativa dei movimenti federalisti europei. Al termine dell'evento, e in qualità di relatore della Commissione culturale, egli si farà promotore della creazione di un Centro europeo della cultura⁴⁴ (di cui diventerà direttore) volto ad accompagnare gli sforzi dell'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), mentre la risoluzione finale adottata dai congressisti inviterà i diversi paesi europei a riunirsi in un "Consiglio d'Europa", al fine di istituire un'azione culturale comune.

Gli scritti di De Rougemont, altro esempio di "grande narrazione", rappresentano un tentativo di articolare una nozione di identità comune europea alternativa alla concezione puramente economica dell'integrazione sovranazionale⁴⁵. Egli collocò alle origini delle guerre europee lo stato-nazione, entità distruttrice a cui contrappose un federalismo che mettesse al centro la forza performante della cultura: rispetto alla Russia e all'America «que nous reste-t-il donc en propre ? Un monopole unique : celui de la culture au sens le plus large du terme, c'est-à-dire : une mesure de l'homme, un principe de critique permanente, un certain équilibre humain résultant de tensions innombrables»⁴⁶. E ancora, se l'Europa venisse a mancare, «c'est un certain sens de la vie, une certaine conscience de l'humain, oui l'âme d'une civilisation qui serait perdue, perdue pour tous et non seulement pour nous ! Ce n'est donc pas au nom de je ne sais quel nationalisme européen qu'il nous faut défendre l'Europe, mais au seul nom de l'humanité la plus consciente et la plus créatrice de l'homme»⁴⁷.

Anch'egli commentatore di Valéry, al pari di molti dei suoi colleghi, De Rougemont apportò alcuni correttivi alla visione dello scrittore francese, come ricorda Tzvetan

⁴³ Cfr. LOREDANA SCIOLLA, *Sociologia dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 15-16.

⁴⁴ Cfr. DENIS DE ROUGEMONT, *L'Europe en jeu : trois discours, suivis de documents de La Haye*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1948, pp. 159-165.

⁴⁵ La mole di scritti di De Rougemont sull'Europa è imponente e si dipana fino agli anni Ottanta.

Ricordiamo, tra gli altri, *Quelle Europe?* (1958), *Fédéralisme culturel* (1965) e *Lettre ouverte aux européens* (1970). Per una lettura recente della vita e del pensiero di De Rougemont si veda NICOLAS STENGER, *Denis De Rougemont. Les intellectuels et l'Europe au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴⁶ DE ROUGEMONT, intervento... cit., p. 151.

⁴⁷ Ivi, p. 153.

Todorov⁴⁸, aggiungendo altre “fonti di ispirazione” rispetto alle tre individuate da quest’ultimo (eredità romana, cristianesimo, sapienza greca). Da un lato, l’imposizione della dottrina cristiana ebbe due conseguenze importanti: in primo luogo, essa interruppe la visione ciclica del tempo, sostituendola con un’idea di tempo lineare che fece nascere i concetti di storia e di progresso; in secondo luogo, in quanto religione dell’incarnazione, il cristianesimo offrì una nuova attenzione alla dimensione materiale, e ciò permise di capire perché, nei secoli successivi, gli uomini avessero potuto consacrarsi allo studio del mondo circostante e alla sua analisi scientifica. Dall’altro lato De Rougemont rilevò il contributo fornito alla cultura europea dai saperi orientali, arabi e persiani, così come dalle tradizioni celtiche e l’importanza degli scambi reciproci.

Da queste concise osservazioni si può notare come De Rougemont, così come molti altri intellettuali della sua epoca, punti alla ricerca di una sorta di canone dell’identità europea. Come testimoniato dalle *Rencontres* stesse, non è raro che gli esegeti dell’idea di Europa proponessero un repertorio di idee, opere, attributi o nomi emblematici che, sommati, fornirebbero la rappresentazione o lo stile del carattere europeo⁴⁹. Ma, come sostiene Todorov a questo proposito,

si possono comunque nutrire alcuni dubbi rispetto a un’interpretazione così benevola, perfino euforica dell’identità europea. Non dimentichiamo, tanto per cominciare, che una cultura non si riduce alle opere create al suo interno, ma include anche l’insieme dei modi di vivere collettivi⁵⁰.

Il concetto di pluralità, pur essendo contemplato all’interno di questo genere di narrazioni totalizzanti (esso è pur sempre un valore che si diffonde con l’Illuminismo), non è ancora accolto come principio volto al riconoscimento delle culture specifiche e delle differenze interne.

In questo immediato secondo dopoguerra emerse dunque con chiarezza, e da parte degli intellettuali più in vista dell’epoca, la volontà forte di individuare un quadro di valori

⁴⁸ Si veda TZVETAN TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, 2008, tr. it. Milano, Garzanti, 2009, p. 231.

⁴⁹ Ancora oggi questa tendenza è piuttosto frequente. Citiamo come esempio il contributo di DOMINIQUE BORNE, PIERRE MONNET, *Figures de l’histoire européenne*, in HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs...cit.*, pp. 61-81, nel quale viene snocciolata una serie di cosiddetti “eroi” della storia europea, dall’imperatore Costantino ad Averroè, da Carlo V a Michelangelo, da Voltaire a Garibaldi, da Marx ad Einstein, per citarne solo alcuni.

⁵⁰ TODOROV, *La paura dei barbari...cit.*, p. 232.

condivisi. Il fine: mettere in atto nuove forme di riflessione e di collaborazione internazionale in un ambito, la cultura, visto come strumento di comprensione reciproca tra quegli stati incapaci fino a qualche anno prima di comunicare se non attraverso le armi.

1.1.1 Cambiamenti di rotta: le concezioni “post” della cultura e dell’identità

Il paradigma universalista della cultura europea di cui gli intellettuali del secondo dopoguerra si fecero portavoce è stato abbondantemente criticato negli ultimi decenni. La definizione di una tradizione comune europea è infatti spesso vista, al giorno d’oggi, come un’operazione arbitraria e ideologica per quel che riguarda la sfera interna, imperialista ed eurocentrica nei riguardi dell’esterno; essa metterebbe in ombra il lato “oscuro” dell’Europa, e sarebbe comunque lontana dall’essersi estinta⁵¹. La “grande narrazione” entrò tuttavia in crisi verso la fine degli anni Settanta, con il discredito lanciato alle idee universalistiche della civilizzazione dalle concezioni “post” della verità e dell’identità (post-universalistiche, post-occidentali, post-moderniste e post-nazionali)⁵² e con l’affermazione delle visioni anti-essenzialiste della cultura, oggi dominanti nel panorama degli studi che si occupano di mettere a confronto patrimoni storici e culturali afferenti a diverse comunità. Da alcuni decenni, specie nell’ambito degli studi antropologici e postcoloniali, diverse voci si sono levate per contrastare la duratura tendenza a proiettare i saperi e le pratiche culturali occidentali su altri popoli; oggi è divenuto importante dimostrare la componente “esotica” delle modalità occidentali di costituire la realtà e ribadire la pari importanza e dignità di tutti gli uomini del passato, del presente e del futuro, di qualsiasi origine essi siano⁵³.

Jacques Le Goff, in un’opera sul concetto e sulla metodologia della ricerca storica che raccoglie alcuni contributi scritti tra gli anni Settanta e Ottanta, ha parlato della necessità

⁵¹ MONICA SASSATELLI, *Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy*, in “European Journal of Social Theory” 5 (2002), n. 4, pp. 435-451, qui p. 438.

⁵² Basti ricordare uno dei testi fondamentali di questa svolta, JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁵³ Cfr. EDMUND LEACH, *Masquerade: The Presentation of the Self in Holi-Day Life*, in “Cambridge Anthropology” 13 (1989-1990), n. 3, pp. 47-69, qui p. 47: l’autore aggiunge che la distinzione tra il selvaggio e l’individuo civilizzato, sulla quale è stato costruito l’edificio antropologico tradizionale, «merita di essere gettata nella spazzatura». Per la svolta subita dalla disciplina antropologica, nel momento in cui ha iniziato a rivolgere lo sguardo sul “sé” oltreché sull’“altro”, rimandiamo alla celebre raccolta di JAMES CLIFFORD, GEORGE E. MARCUS (a cura di), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1986.

di “diseuropeizzare” la storia, vale a dire di mettere fine all’eurocentrismo. Per spiegare quest’ultima nozione egli ha recuperato le dieci manifestazioni dell’eurocentrismo recensite da Roy Preiswerk e Dominique Perrot, che per la chiarezza e per la comprensione che possono apportare al nostro studio, risulta utile riproporre per esteso. La “colonizzazione occidentale” della storia e della cultura si sarebbe prodotta attraverso i seguenti elementi: l’ambiguità del concetto di civilizzazione; la nozione di un’evoluzione sociale lineare della storia umana, basata sul modello occidentale; l’alfabetizzazione come criterio discriminante tra il superiore e l’inferiore; l’idea che il fondamento della storicità delle culture si basi sul contatto con l’occidente; la superiorità dei valori occidentali quali la legge, l’unità, l’ordine, la democrazia, il monoteismo, l’industrializzazione, il sedentarismo; l’unilateralismo dell’azione occidentale nella propagazione della religione, nella schiavitù, etc.; il trasferimento dei concetti occidentali di democrazia, classe, stato, rivoluzione; l’uso di stereotipi come il fanatismo islamico e i barbari; la selezione di eventi e date importanti della storia e l’imposizione della periodizzazione storica occidentale al resto del mondo; il riferimento alla razza, al colore, al sangue⁵⁴.

Le tesi più recenti, per evitare tale scoglio dell’eurocentrismo, puntano a valorizzare gli aspetti “mobili” della cultura, a scapito della ricerca di elementi stabili da riesumare intatti dal passato. «L’histoire n’est pas un musée», sostiene il giovane filosofo Vincent Citot,

mais avant tout un processus. Et c’est justement cette tâche qui est la notre : construire l’Europe non sur ce qu’elle a été et ce qu’elle est, mais sur ce que l’on veut qu’elle soit. [...] Aujourd’hui comme hier l’Europe n’est pas et n’a jamais été un territoire ou une identité : elle est et a été une tâche et une ambition⁵⁵.

Nel tentativo di conservare l’universalismo proprio dell’Europa – universalismo della razionalità, della giustizia e del diritto – senza rinunciare alla svolta relativista e anti-intellettualista del postmoderno (che vede nei valori appena citati un’inevitabile compromissione con il potere e gli interessi del più forte), numerosi studiosi tendono a porre l’accento su una sorta di dialettica mai risolta come elemento proprio della cultura europea: ciò che la contraddistingue sarebbe lo spirito educato alla riflessività critica, al dubbio, in grado di rimettere sempre in questione la propria tradizione.

⁵⁴ Riportato in JACQUES LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, ed. cons. 1988, p. 340.

⁵⁵ VINCENT CITOT, *L’idée d’une Europe de la Culture (l’Europe des cultures, la culture européenne et l’Europe de la Culture)*, in “Le Philosophoire” 2 (2006), n. 27, pp. 215-225, qui pp. 215-216.

Notiamo come questa mutazione teorica sia evidente in una delle ultime *Rencontres* di Ginevra dedicate alla cultura europea, tenutesi nel 1991 con il titolo *L'Europe retrouvée ?*, soprattutto se le paragoniamo all'edizione del 1946. Il sociologo ungherese György Konrád vi sostenne che «notre plus grande force est sans doute la réflexion sur soi»⁵⁶, mentre il filosofo Étienne Barilier definì l'Europa come la coscienza che tutto il sapere è incerto, che dubita incessantemente di se stessa, ponendo quindi la minaccia dell'annientamento dei propri valori di autonomia, tolleranza e pluralismo. L'esercizio del dubbio e della critica, grande forza dell'Europa, rappresenterebbe anche la sua più grande debolezza, portandola talvolta sul terreno di quella che egli definì “disperazione”⁵⁷. Secondo Citot sarebbe proprio tale capacità di esercitare un pensiero autocritico, associata all'universalismo di alcuni principi saldi e a una coscienza storica forte - ricollegabile alla capacità sia di esercitare un giudizio illuminato sul passato, sia di vedere nel futuro un'opportunità di rinnovamento - a costituire la peculiarità dello spirito europeo. L'Europa non si presenterebbe come un patrimonio da conservare, ma piuttosto come una responsabilità nei riguardi di ciò che verrà⁵⁸.

Sul concetto di responsabilità è intervenuto anche Derrida⁵⁹, in un saggio che abbiamo già avuto modo di considerare. Nel momento in cui egli sottolinea l'importanza della «différence avec soi» per la cultura o per l'identità culturale - poiché «le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même» e poiché «il n'y a pas de rapport à soi, d'identification à soi sans culture, mais culture de soi *comme* culture *de* l'autre, culture du double génitif et de la *différence à soi*»⁶⁰ - emerge come l'Europa detenga in un certo qual modo la responsabilità di questo movimento di apertura e di non esclusione. E se di questo movimento, si chiede Derrida, l'Europa fosse, costitutivamente, questa stessa responsabilità, «comme si le concept même de responsabilité répondait, jusque dans son émancipation, d'un acte de naissance européen ?»⁶¹. Il discorso su di sé e la ricerca dell'affermazione di un'identità, da condurre senza mai rincorrere a degli a priori o

⁵⁶ GYÖRGY KONRÁD, *L'Europe des cultures et des civilisations*, in FRITZ STERN et al., *L'Europe retrouvée*, Rencontres Internationales de Genève, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1992, pp. 129-139, qui p. 139.

⁵⁷ Cfr. ÉTIENNE BARILIER, *L'écrivain et sa mémoire dans l'Europe d'aujourd'hui*, ivi, pp. 141-160, qui pp. 142-143.

⁵⁸ Cfr. CITOT, *L'idée d'une Europe de la Culture...cit.*, p. 217.

⁵⁹ Molti degli intellettuali che si sono occupati di Europa hanno attuato un discorso sulla responsabilità, declinandolo in modo personale. Husserl, per esempio, ne aveva già delineato i contorni parlando del compito universale e necessario che spetta all'uomo di fondare una cultura e un'etica basate sulla ragione. Cfr. HUSSERL, *L'idea di Europa...cit.*, p. 38: «l'uomo che già vive nella coscienza del potere della ragione si sa per questo responsabile per il giusto e l'ingiusto in tutte le sue attività».

⁶⁰ DERRIDA, *L'autre cap...cit.*, p. 16.

⁶¹ Ivi, p. 22.

imporre delle frontiere, ma anzi avanzando ininterrottamente verso ciò che “non si è”, diventerebbe così un tratto distintivo dell’autobiografia dell’Europa, da assumere come aporia, ovvero come “esperienza della possibilità dell’impossibile”. L’identità culturale dovrebbe evitare sia la dispersione frammentaria dei nazionalismi e dei regionalismi, sia l’autorità centralizzatrice di un monopolio uniformizzante⁶². In quest’ottica l’universale diventa indispensabile, inglobando tutte le antinomie, e presentandosi come una sorta di soglia a cui tendere attraverso l’esemplarità delle singolarità, poiché

aucune identité culturelle ne se présente comme le corps opaque d’un idiome intraduisible mais toujours, au contraire, comme l’irremplaçable *inscription* de l’universel dans le singulier, le *témoignage unique* de l’essence humaine et du propre de l’homme. Chaque fois, c’est le discours de la *responsabilité* : j’ai, le « je » unique a la responsabilité de témoigner pour l’universalité. Chaque fois l’exemplarité de l’exemple est unique⁶³.

Malgrado queste e altre riflessioni volte a mettere in luce il continuo sottrarsi dell’identità a se stessa, l’etnocentrismo nella sua versione di eurocentrismo non è ancora del tutto scomparso dal panorama politico, sociale e intellettuale, e anzi rischia di riproporsi, favorito in ciò dalla mondializzazione. Nel 1998 il celebre editorialista Timothy Garton-Ash osservava come a livello politico ma non solo, l’Europa fosse assillata dalla ricerca di un significato onnicomprensivo: «like no other continent», sostenne il britannico,

Europe is obsessed with its own meaning and direction. Idealistic and teleological visions of Europe at once inform, legitimate, and are themselves informed and legitimated by the political development of something now called the European Union. The name “European Union” is itself a product of this approach, for a union is what the EU is meant to be, not what it is⁶⁴.

Come ha notato giustamente Richard Swedberg, esperto di teorie sociologiche, nella letteratura recente l’Europa diventa spesso un simbolo creatore di comunità, un totem di durkheimiana memoria (esso stesso parte integrante del sacro posto a rappresentare), una sorta di feticcio fatto risalire alle origini della storia, e di volta in volta chiamato a rendere

⁶² Cfr. *ivi*, pp. 41-43

⁶³ *Ivi*, pp. 71-72

⁶⁴ TIMOTHY GARTON-ASH, *Europe’s Endangered Liberal Order*, in “Foreign Affairs” 77 (1998), n. 2, pp. 51-65, qui p. 51.

conto di miti antichi, istituzioni nuove, movimenti utopici e aree geografiche⁶⁵. A ciò va aggiunto che le rappresentazioni e le immagini dell'Europa, così come i valori che le si attribuiscono, variano a seconda dell'ambiente culturale e nazionale dell'autore che le diffonde. Data la varietà e la longevità della storia millenaria europea, non sorprende che essa offra una grande miniera di "risorse storiche", a uso potenziale dei diversi racconti nazionali: «it is enough to compare narrations of the history of Europe written in the leading nation states with those originating in minor states, or in Scandinavia and the Mediterranean», sostiene Woolf, «to realise that they are not only multiple but incompatible: all can claim to be heirs and deep-rootedly part of Europe precisely because the history of 'Europe' serves as a common object of appropriation»⁶⁶.

L'Europa "culturale" è oggi un terreno di studio ampiamente battuto, in diversi paesi e tradizioni accademiche, in cui vecchie e nuove concezioni si confrontano senza tregua, nell'impossibilità di chiudere un dibattito il cui oggetto è inevitabilmente aleatorio, problematico e soprattutto vasto. Negli ultimi anni si sono moltiplicati in misura esponenziale gli studi riguardanti l'identità europea, nella sua dimensione storica, culturale, memoriale. Alcuni tentano di scoprire, al pari dei contributi delle *Rencontres*, le componenti fondamentali e le specificità della tradizione culturale e identitaria europea⁶⁷; altri, come vedremo più in dettaglio nelle prossime sezioni di questo lavoro, conducono un discorso critico sulle strategie utilizzate per promuovere lo sviluppo di memorie e di politiche del ricordo condivise⁶⁸. Come campo pluridisciplinare, l'Europa culturale e

⁶⁵ Cfr. RICHARD SWEDBERG, *The Idea of "Europe" and the Origin of the European Union. A Sociological Approach*, in "Zeitschrift für Soziologie" 23 (1994), n. 5, pp. 378-387, qui p. 383.

⁶⁶ WOOLF, *Europe...* cit., p. 330.

⁶⁷ Si vedano, tra i contributi più recenti: ALEX DRACE-FRANCIS (a cura di), *European Identity. A Historical Reader*, London, Palgrave Macmillan, 2013, una raccolta di testi dal V secolo a. C. fino ai giorni nostri sul tema dell'identità europea (include contributi di figure molto diverse tra loro, da Aristotele a Dostoevskij, da Kant a Churchill, spingendosi a fornire numerosi punti di vista extra-europei sul continente); JEAN-LUC LEFÈVRE, *La question de l'identité européenne. Européen, qui es-tu ? D'où viens-tu ?*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013, che rivendica apertamente l'appartenenza dei popoli europei a uno stesso insieme culturale, di cui ripercorre alcune tappe della storia "lunga".

⁶⁸ Per restare ancora una volta nel quadro delle pubblicazioni recenti citiamo: MALGORZATA PAKIER, BO STRÅTH (a cura di), *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*, New York - Oxford, Berghahn Books, 2010, che raccoglie contributi relativi alle diverse pratiche memoriali e ai discorsi sul passato (specie in riferimento agli orrori della storia europea del XX secolo), soprattutto in relazione al fenomeno della loro "internazionalizzazione"; JEAN-MARC FERRY (a cura di), *L'Idée d'Europe. Prendre philosophiquement au sérieux le projet politique européen*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, che raccoglie le riflessioni filosofiche e sociologiche di alcuni dei più importanti intellettuali degli ultimi secoli per proporre un ideale cosmopolitico di Europa; CHIARA BOTTICI, BENOÎT CHALLAND, *Imagining Europe. Myth, Memory and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, che esplora le interconnessioni tra la costruzione, i miti e le memorie europee per delineare la formazione della nozione moderna di identità europea; ALINE SARP, *History, Memory, and Trans-European Identity. Unifying Divisions*, Abingdon - New York, Routledge, 2014.

storica ha mobilitato studiosi provenienti da diverse branche delle scienze sociali e delle discipline umanistiche, dalla storia alle scienze politiche, dalla sociologia alla filosofia.

1.2 Le strutture: alcune iniziative del Consiglio d'Europa

Nel quadro di generale cooperazione post-bellica posto in atto dall'Occidente, alcune iniziative realizzate all'interno della cornice istituzionale del Consiglio d'Europa contribuirono a forgiare un sistema di scambi culturali su scala transnazionale e a rendere sempre più consistente e visibile l'azione dell'organizzazione internazionale all'interno dei paesi membri.

In realtà è possibile far risalire a diversi momenti la nascita di una cooperazione internazionale nell'ambito della cultura. Se il Consiglio d'Europa costituisce una tappa importante del processo di avvicinamento degli attori nazionali impegnati in questo settore, ci sembra opportuno accennare brevemente anche a un altro "intermediario" istituzionale, che la storica dell'arte Annamaria Ducci, avendone fatto uno dei focus della sua ricerca, ha contribuito a delineare. Si tratta dell'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) della Società delle Nazioni, nato nel 1925 a Parigi sotto gli auspici della Francia. Il periodo intercorso tra l'inizio degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, come ricorda la studiosa, costituì una fase di intensa attività intellettuale per la Società delle Nazioni, volta in gran parte a incoraggiare il dialogo culturale: «culture was considered the most appropriate instrument to demonstrate the growing ferment of nationalism and fight for the defence of the fundamental rights first laid out by the European Enlightenment, which would be later ratified by the Universal Declaration of Human Rights, promulgated by the UN in 1948»⁶⁹.

Organismo internazionale e diplomatico per la diffusione di un sapere condiviso in materia di cultura e d'arte, l'IICI sorse anche con lo scopo di fondare una "società degli spiriti" per combattere i nazionalismi e i particolarismi. Facendo proprio l'approccio universalistico di stampo illuminista, finalizzato a superare i pregiudizi di razza e natura, così come la dimensione religiosa, l'istituto tese nondimeno a perpetuare il mito della superiorità della cultura europea⁷⁰. Grazie all'impulso di Focillon, nel 1927 prese forma in seno all'IICI l'Office International des Musées (OIM) - corredato dalla rivista "Museum" (1927-1946) - organo di cooperazione tra musei per promuovere lo scambio di conoscenze sul "patrimonio sovranazionale".

⁶⁹ DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony...*cit., p. 229.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 230-231.

Precorrendo quelli che saranno i grandi dilemmi della disciplina museale dei decenni successivi, Focillon vedeva nel museo una delle strutture centrali della realtà urbana e della società civile, elemento di connessione tra le anime storiche e moderne della civiltà, luogo in cui le specificità di un popolo possono incontrare l'universalità dell'arte⁷¹. L'OIM, sostiene Ducci,

was hence a kind of super-museum, the main task of which was to undertake 'federal' initiatives such as the documentation, the preservation and the exchange of works of art and reproductions. It can be said that it created a first, embryonic, 'European network of museums'. The birth of the OIM can be placed within wider discussions about the public role of museums and the definition of the new science of museology that was taking hold in Europe in the 1920s and 1930s⁷².

È sempre grazie a Focillon che prese il via nel 1932 il meno conosciuto Office International des Instituts d'Art et d'Archéologie (OIIAHA), per lo studio e lo scambio di metodologie storico-artistiche tra istituti universitari, e per la messa a punto di norme comuni per la catalogazione e la classificazione di oggetti, tecniche e materiali⁷³. Se il testimone dell'ICI passò nel 1945 all'UNESCO, e quello dell'OIM all'ICOM (International Council of Museums, anch'esso affiliato all'UNESCO), la loro azione di cooperazione fu determinante per il contributo dato alla definizione di "patrimonio comune dell'umanità", dal valore universale, che merita salvaguardia e valorizzazione. Va aggiunto che fu sempre a partire dagli anni Trenta del Novecento che si moltiplicarono le misure legislative di salvaguardia del patrimonio nazionale sul modello di quella promulgata nel 1930 dalla Francia⁷⁴, mentre è del 1931 la *Carta del restauro di Atene*, pubblicata dall'OIM in seguito al Conferenza internazionale tenutasi lo stesso anno sul tema della conservazione dei monumenti. La *Carta*, tentativo di sintesi delle varie dottrine nazionali – specialmente italiana e francese, vista la presenza preponderante di specialisti

⁷¹ Cfr. ID., «*Mouseion*», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946), in "Annali di critica d'arte" 1 (2005), pp. 287-313, qui p. 294.

⁷² ID., *Europe and the Artistic Patrimony*...cit., p. 235.

⁷³ Cfr. ID., Il «*Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni, in "Studi di Memofonte" (online) 13 (2014), pp. 156-174, qui p. 158, consultabile all'indirizzo http://www.memofonte.it/home/files/pdf/XIII_2014_DUCCI.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

⁷⁴ Cfr. ID., «*Mouseion*»...cit., p. 302.

di tali nazionalità⁷⁵ -, sancì il principio secondo cui il patrimonio è un bene universale e la sua salvaguardia un dovere che riguarda tutta la comunità internazionale⁷⁶: essa ebbe effetti duraturi sugli orientamenti intrapresi dalla disciplina del restauro nei decenni successivi.

Il Consiglio d'Europa nacque nel 1949 in seguito al Trattato di Londra. Il suo scopo era ed è quello di promuovere i valori della democrazia, i diritti umani e sociali, e la cooperazione intergovernativa nell'ambito della salvaguardia del patrimonio culturale. Con la *Convenzione culturale europea*, adottata nel 1954, la prima di una serie di accordi (convenzioni, risoluzioni, dichiarazioni, etc.) volti a favorire, attraverso la cultura, la «mutua comprensione fra i popoli d'Europa»⁷⁷, furono gettate le basi affinché ciascun paese firmatario prendesse «misure intese a salvaguardare e a incoraggiare lo sviluppo del suo contributo al patrimonio culturale comune dell'Europa»⁷⁸.

Bisogna tuttavia sottolineare il fatto che, al pari dell'UNESCO, anche il Consiglio d'Europa nacque come un'istituzione intergovernativa, e da ciò è derivata la sua relativa impotenza sulla scena internazionale: le direttive e le convenzioni che esso promulga tutt'oggi non hanno valore vincolante per gli stati membri, i negoziati diplomatici sono spesso lenti e non dispone di mezzi finanziari all'altezza del suo ruolo⁷⁹. Il carattere vincolante della Convenzione resta pertanto limitato per lo stato firmatario, ma la sua portata politica e simbolica, come rileva Joséphine Brunner, è piuttosto rilevante, dal momento che questo documento è diventato nel tempo una sorta di “anticamera” per l'adesione di un nuovo stato al Consiglio d'Europa⁸⁰.

La cultura europea, che quest'istituzione tentò di definire fin dai primi anni della sua esistenza, pur senza riuscire a giungere a conclusioni condivise (e anzi, restando impigliata in dispute filosofiche e ideologiche), venne inoltre utilizzata nella seconda metà

⁷⁵ Cfr. MARCO RICCARDI, *Dottrina e operatività “nel restauro” e “oltre il restauro” in Francia. Rapporti e confronti con l'Italia dalla Conferenza di Atene al Congresso di Parigi 1931 – 1957*, Roma, Aracne, 2013, pp. 71-98.

⁷⁶ Cfr. NULLO PIRAZZOLI, *Teorie e storia del restauro*, Ravenna, Essegi, 1994, pp. 223-225.

⁷⁷ Consiglio d'Europa, *Convenzione culturale europea*, Parigi, 19 dicembre 1954, consultabile all'indirizzo <http://conventions.coe.int/Treaty/ita/Treaties/Html/018.htm> (ultima consultazione 22/09/2015).

⁷⁸ Ivi.

⁷⁹ Cfr. CITOT, *L'idée d'une Europe de la Culture...cit.*, p. 221.

⁸⁰ Cfr. JOSÉPHINE BRUNNER, *Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle européenne, 1949-1968*, in ROBERT FRANK, HARTMUT KAELBLE, MARIE-FRANÇOISE LÉVY, LUISA PASSERINI (a cura di), *Building a European Public Sphere: From the 1950s to the Present / Un espace public européen en construction : des années 1950 à nos jours*, Bruxelles – New York, Peter Lang, 2010, pp. 161- 177, qui pp. 169-170.

del Novecento come fattore della lotta contro l'URSS e la sua propaganda culturale, fungendo al contempo da strumento per gettare un ponte tra i due blocchi contrapposti⁸¹.

Fu soprattutto a partire dagli anni Sessanta anni il Consiglio d'Europa, organismo che "ha inventato" la nozione di "politica culturale europea" superando il concetto fino ad allora diffuso di "cooperazione"⁸², acquisì una maggiore legittimità nell'azione culturale, sviluppando un'azione comprensiva di studi scientifici, strategici e tecnici a beneficio degli stati membri, di inventari di beni a fini identificativi, di elementi giuridici, così come di misure volte alla conservazione fisica e alla gestione del patrimonio, alla pedagogia e alla sensibilizzazione. Tra le prime iniziative da segnalare figurano i diversi incontri intergovernativi che si susseguirono negli anni Sessanta, per individuare i criteri di salvaguardia dei beni culturali, e che culminarono nel 1969 a Bruxelles nella prima conferenza dei ministri incaricati della protezione del patrimonio, e nella proposta di un Anno europeo del patrimonio⁸³ (concretizzatosi poi nella consacrazione del 1975 come Anno europeo del patrimonio architettonico).

Nel corso degli anni il concetto di patrimonio si è arricchito di nuove connotazioni, fino a includere il paesaggio, i beni mobili e la dimensione immateriale della cultura⁸⁴. In tempi più recenti il Consiglio d'Europa ha orientato l'ambito della tutela verso una maggiore inclusione degli aspetti societali e comunitari del patrimonio, riconoscendone il valore memoriale e la carica identitaria per le collettività di riferimento. In tale ambito ha trovato posto, inoltre, il concetto di gestione "sostenibile" degli elementi materiali e immateriali del patrimonio⁸⁵, in linea con politiche pubbliche di più ampio respiro. Tale mutazione riecheggia la graduale metamorfosi dell'idea di cultura occorsa nei decenni della seconda parte del XX secolo, e ravvisabile a livello internazionale presso organismi quali l'UNESCO: dopo un periodo in cui il fulcro dell'attenzione è stato posto sul sapere e sull'educazione come chiavi per la pace, il concetto di cultura si è esteso fino a inglobare quello di identità; successivamente hanno assunto sempre maggior importanza gli

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 167 e p. 170.

⁸² Cfr. *ivi*, p. 162.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 174.

⁸⁴ Cfr. BENDIK RUGAAS, *Remarques préliminaires*, in Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen – I: Coopération intergouvernementale : recueil de textes*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2005, p. 11.

⁸⁵ Cfr. JOSÉ MARÍA BALLESTER, *Avant-propos*, in ROBERT PICKARD (a cura di), *Patrimoine culturel européen – II: Analyse des politiques et de la pratique*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2005, p. 5.

elementi politici e materiali della cultura, mentre oggi l'approccio internazionale privilegia il legame tra cultura, da un lato, e democrazia e tolleranza dall'altro⁸⁶.

Sebbene in assenza di una politica museale specifica, gestita a livello internazionale in primo luogo dall'ICOM, il Consiglio d'Europa ha lanciato nel corso degli anni due iniziative fondamentali nel campo che più propriamente interessa questo studio: un programma di mostre paneuropee di stampo tematico, volte a promuovere l'arte europea intesa come una delle massime espressioni della civilizzazione del continente; e la creazione di una serie di itinerari culturali (*Cultural Routes*), con lo scopo di contribuire alla scoperta delle peculiarità che i vari paesi che partecipano all'iniziativa manifestano nel campo del patrimonio, e contribuire quindi alla dimensione dello scambio culturale⁸⁷.

Prima di passare in rassegna questi due programmi, ci sembra opportuno accennare al fatto che il ruolo del Consiglio d'Europa in ambito propriamente museale, seppur non centrale come abbiamo detto, ha comunque dato vita a iniziative di un certo rilievo. Quest'istituzione ha infatti sostenuto finanziariamente alcuni musei dal valore storico-memoriale incontestato, come il Museo di Sighet in Romania (situato nell'ex-prigione politica per gli oppositori del regime comunista), a cui è stato attribuito nel 1998 lo status di monumento tra i più significativi del continente europeo, insieme al museo di Auschwitz e al memoriale per la pace in Normandia⁸⁸.

Il Consiglio d'Europa sostiene inoltre progetti volti a facilitare i prestiti tra musei e a incrementare le loro funzioni educative, ma soprattutto mantiene una stretta collaborazione con lo European Museum Forum, organizzazione che conferisce l'autorevole European Museum of the Year Award (entrambi fondati da Kenneth Hudson nel 1977). A partire dal 1991 il Consiglio d'Europa promuove inoltre le Giornate europee del patrimonio, sul modello delle "Journées Portes ouvertes des monuments historiques" francesi e con il sostegno dell'Unione europea, mentre nel biennio 1999-2000 ha intrapreso una campagna dal titolo *Europe, un patrimoine commun (Europe, a common heritage)*, che si è concretizzata in una serie di convegni, festival internazionali e azioni di sensibilizzazione, nel complesso un migliaio di manifestazioni nazionali e quindici

⁸⁶ Cfr. ROGER-POL DROIT, *L'humanité toujours à construire. Regards sur l'histoire intellectuelle de l'Unesco 1945-2005*, Paris, UNESCO, 2005, p. 70. Esamineremo in un secondo momento le ripercussioni del passaggio dalla concezione classica alla nozione antropologica di cultura.

⁸⁷ Si veda la sezione "Cultura" del sito del Consiglio d'Europa, consultabile all'indirizzo <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/> (ultima consultazione 22/09/2015).

⁸⁸ Cfr. PÉTER APOR, *Eurocommunism. Commemorating Communism in Contemporary Eastern Europe*, in PAKIER, STRÀTH (a cura di), *A European Memory?...cit.*, pp. 233-246, qui p. 243.

progetti transnazionali. In essa l'accento è stato posto sull'estensione della nozione di conservazione del patrimonio fisico alla sfera sociale, e sulla volontà «d'étudier les formes d'appropriation qui vont au-delà des liens de chaque croyance ou de chaque culture définie selon ses propres termes. Comment trouver l'élément étranger dans ce qui vous appartient et comment trouver l'élément qui vous appartient dans ce qui est étranger?»⁸⁹.

A seguito di due seminari organizzati dallo European Museum Forum a Bertinoro (2000) e a Monsummano Terme (2001) sul tema “lo spirito dell'Europa nei musei”, l'assemblea parlamentare ha invitato il Comitato dei ministri ad adottare un ruolo più incisivo a tale riguardo e a creare dei nuovi musei dell'Europa⁹⁰, ma tale proposta finora non ha avuto seguito.

1.2.1 Le mostre d'arte del Consiglio d'Europa, “rappresentazione visiva” dell'unità culturale europea

La serie di mostre d'arte⁹¹ inaugurata nel 1954 a Bruxelles con l'esposizione intitolata *Humanist Europe*⁹² (una nozione, quella di umanesimo, associata tradizionalmente alla civilizzazione europea, come si legge anche nella pagina web dedicata alla mostra), ha svolto fino a oggi il proposito di illustrare le figure e i movimenti artistici che hanno maggiormente contraddistinto la storia dell'arte europea. A scadenza generalmente annuale o biennale⁹³, una città europea ha ospitato una mostra tematica e, a partire dal 1992, l'iniziativa ha assunto un carattere sempre più marcatamente itinerante. Secondo Brunner, a tali mostre sarebbe delegato il compito di tradurre una “tipicità” europea difficilmente definibile a parole:

⁸⁹ Comité des Ministres du Conseil de l'Europe, Communication, Doc. 9025, « *L'Europe, un patrimoine commun* » – *une campagne du Conseil de l'Europe*, 10 avril 2001, in Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, session ordinaire de 2001 (deuxième partie), *Documents de séance*, V, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2001, pp. 167-169, qui p. 167.

⁹⁰ Cfr. Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, Recommandation 1574, *L'esprit de l'Europe dans les musées*, 3 septembre 2002, in Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, session ordinaire de 2002 (quatrième partie), *Textes adoptés*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2002, pp. 19-20. A questa proposta ha fatto seguito una comunicazione del Comitato dei ministri del gennaio 2003, nella quale però viene solamente sottolineata l'importanza delle iniziative già in atto (come il programma di mostre d'arte) e non viene espresso l'impegno a svilupparne di nuove.

⁹¹ Relativamente a queste esposizioni non si trovano stranamente studi storico-artistici articolati, ma solamente i cataloghi di riferimento.

⁹² Per semplificare, i titoli delle mostre saranno riportati solamente in inglese.

⁹³ Si registra tuttavia un rallentamento negli ultimi anni, con un vuoto temporale di sei anni tra l'ultima mostra e quella precedente.

l'unité culturelle européenne à laquelle les membres du Conseil de l'Europe se réfèrent constamment s'appuie davantage sur l'idée d'une unité mythique et abstraite que sur des éléments concrets. Le but des grands expositions européennes va donc être de combler cette lacune en donnant aux Européennes des représentations visuelles qui illustrent de manière concrète cette ancienne unité culturelle européenne que les membres du Conseil de l'Europe ont tant de mal à définir de manière théorique⁹⁴.

Le mostre hanno affrontato in ordine sparso i grandi periodi stilistici dell'arte europea (il manierismo, l'arte gotica, etc.), proponendo talvolta ambiti artistici delicati per quanto riguarda la presentazione di un fondamento culturale di carattere europeo; ne è un esempio la mostra sull'arte bizantina realizzata nel 1964 ad Atene, la quale ha permesso di associare culturalmente la Grecia e la Turchia, entrambe membri del Consiglio d'Europa ma storicamente ostili⁹⁵. Dagli anni Settanta in poi le esposizioni si sono maggiormente focalizzate su alcune figure e momenti storici considerati come tappe centrali per la costruzione europea, come i periodi storici di rafforzamento delle influenze tra stati e imperi, e a dare maggior enfasi ai rapporti reciproci tra arte e società⁹⁶ (si vedano, a titolo di esempio, le mostre *Florence and Tuscany under the Medici*, 1980; *Christian IV and Europe*, 1988; *The Centre of Europe around 1000 A.D.*, 2000-2002). La XXIX mostra, intitolata *The Holy Roman Empire of the German Nation (962-1806)*, svoltasi nel 2006, è ritenuta un modello di riferimento per quanto concerne l'intento programmatico di presentare tematiche che toccano il passato storico di diversi paesi del Consiglio d'Europa, poiché ha affrontato un periodo storico-istituzionale caratterizzato da un'organizzazione decentralizzata e da un tipo di società multilingue e pluriconfessionale⁹⁷.

L'ultima esposizione, *The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945*, conclusasi nel gennaio 2014 dopo un biennio che l'ha vista toccare le città di Berlino, Tallinn, Milano e Cracovia, ha voluto affrontare in chiave globale l'arte europea dal secondo dopoguerra, incorporando le sue periferie geografiche e coinvolgendo il maggior numero di stati che

⁹⁴ BRUNNER, *Le Conseil de l'Europe...cit.*, p. 172.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 173.

⁹⁶ Cfr. Council of Europe, *The Council of Europe art exhibitions*, s. d., consultabile all'indirizzo https://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Events/Factsheet_EN.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

⁹⁷ *Ivi*.

hanno aderito alla Convenzione culturale del 1954⁹⁸. Il tentativo di “allargare” le frontiere culturali è spiegabile probabilmente con la volontà di superare una logica “occidentocentrica”: fino a oggi infatti, le mostre si sono focalizzate principalmente sugli elementi occidentali della civilizzazione europea e, nonostante l’URSS e alcuni paesi dell’Europa orientale abbiano partecipato durante la guerra fredda al programma attraverso la creazione di partenariati e il prestito di opere d’arte conservate nei loro musei⁹⁹, prima di *Desire for Freedom* nessun paese del Consiglio d’Europa un tempo appartenente alla sfera di influenza sovietica aveva mai ospitato una di queste mostre¹⁰⁰. Essa ha affrontato per la prima volta il tema della centralità dell’illuminismo come periodo in cui affondano le radici comuni delle culture europee – e come sorgente «della critica e della crisi che ha fatto progredire il mondo moderno»¹⁰¹ - siano esse figlie delle democrazie parlamentari occidentali o delle democrazie popolari socialiste, e ha tentato di presentarne per immagini le premesse e gli sviluppi¹⁰². L’esposizione si è snodata in dodici sezioni organizzate attorno ai temi della libertà e del suo rapporto con il potere (accantonando quindi disposizioni cronologiche e geografiche), per far emergere come l’arte europea abbia contribuito e contribuisca a portare alla ribalta «i processi intricati e problematici che la modernità comporta» e a mostrare all’osservatore «che cosa significa imparare a dubitare e a ripensare il mondo»¹⁰³. La mostra ha ottenuto il sostegno finanziario del programma Cultura 2007-2013 della Commissione europea.

1.2.2 Gli itinerari culturali, per una “mutua comprensione tra i popoli oltre le frontiere”

Con il lancio del programma delle *Cultural Routes* il Consiglio d’Europa intendeva illustrare come la diversità del patrimonio culturale europeo costituisca in realtà un’eredità

⁹⁸ Cfr. MONIKA FLACKE (a cura di), *The Desire for Freedom. Arte in Europa dal 1945*, 2012, tr. it. Pero, 24 ORE Cultura, 2013.

⁹⁹ Cfr. BRUNNER, *Le Conseil de l’Europe...cit.*, pp. 172-173.

¹⁰⁰ Ciò è in parte comprensibile, dal momento che l’adesione della Russia e di altre ex repubbliche sovietiche al Consiglio d’Europa è avvenuta negli anni Novanta dopo la fine della guerra fredda.

¹⁰¹ Cfr. MONIKA FLACKE, *Il viaggio*, in ID., *The Desire for Freedom...cit.*, pp. 22-27, qui p. 23. Il modello concettuale che soggiace alla mostra ha tratto ispirazione dal binomio “critica – crisi” formulato da Reinhart Koselleck in *Critica illuminista e crisi della società borghese* (1954).

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 25.

¹⁰³ *Ibidem*.

di beni e tradizioni condivisi¹⁰⁴. Fin dal suo avvio nel 1987, anno in cui venne inaugurato il primo itinerario grazie alla certificazione ottenuta dal Cammino di Santiago de Compostela, il programma ha puntato a mettere in pratica i principi teorici fondamentali del Consiglio d'Europa, quali la mutua comprensione tra i popoli oltre le frontiere e attraverso i secoli¹⁰⁵.

Nel corso dei decenni il programma ha moltiplicato le certificazioni (includendo, tra gli altri, la Via Francigena nel 1994, l'itinerario europeo del patrimonio ebraico nel 2004 e la Rete Art Nouveau nel 2014) e strutturato un quadro di riferimento preciso attraverso l'adozione di risoluzioni che dalla prima, redatta nel 1998, all'ultima del 2013¹⁰⁶, hanno precisato e modificato i criteri di eleggibilità delle tematiche, i campi di azione dei progetti di cooperazione e i parametri riguardanti la struttura dei network transnazionali che sottopongono a certificazione un progetto. Il programma è stato inoltre rafforzato attraverso la creazione, nel 1998, dello European Institute of Cultural Routes (EICR) e la realizzazione di alcuni studi sull'impatto del programma nell'ambito del turismo culturale, dello sviluppo sostenibile e delle piccole e medie imprese¹⁰⁷.

L'iniziativa delle *Cultural Routes* intende entrare «nel segmento della domanda del “viaggiare per finalità di conoscenza” con il preciso intento di portare il cittadino europeo

¹⁰⁴ Sono reperibili diversi studi su quest'argomento o su singoli itinerari, che vengono di volta in volta trattati dal punto di vista storico-istituzionale, culturale e identitario, sociale ed economico, o di progettualità legata al territorio. Uno studio completo degli itinerari è fornito da ELEONORA BERTI, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*, Firenze, Firenze University Press, 2012. Si vedano inoltre alcuni articoli della rivista “AlmaTourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development”: WIDED MAJDOUB, *Analyzing cultural routes from a multidimensional perspective*, in “AlmaTourism” 1 (2010), n. 2, pp. 29-37; ENZA ZABBINI, *Cultural Routes and Intangible Heritage*, in “AlmaTourism” 3 (2012), n. 5, pp. 59-80; ALESSIA MARIOTTI, *Local System, Networks and International Competitiveness: from Cultural Heritage to Cultural Routes*, ivi, pp. 81-95; ELEONORA BERTI, *Cultural Routes of the Council of Europe: New Paradigms for the Territorial Project and Landscape*, in “AlmaTourism” 4 (2013), n. 7, pp. 1-10.

¹⁰⁵ Si veda http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/default_en.asp (ultima consultazione 22/09/2015).

¹⁰⁶ Cfr. Committee of Ministers of the Council of Europe, Resolution (98) 4, 1998, consultabile all'indirizzo <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=470017>, Resolution CM/Res(2007)12, 2007, consultabile all'indirizzo [https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res\(2007\)12&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383](https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2007)12&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383), e Resolution CM/Res(2013)67, 2013, consultabile all'indirizzo [https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res\(2013\)67&Language=lanEnglish&Ver=original&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383](https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2013)67&Language=lanEnglish&Ver=original&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383) (ultima consultazione 22/09/2015).

¹⁰⁷ Cfr. KSENIYA KHOVANOVA-RUBICONDO (a cura di), *Impact of European Cultural Routes on SMEs' innovation and competitiveness* (Provisional edition), 2011, consultabile all'indirizzo http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/StudyCR_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

a scoprire e ad approfondire le radici e l'identità del continente»¹⁰⁸ e, al pari delle mostre paneuropee inaugurate nel 1954, nasce per rispondere anche a un'esigenza di visibilità (se non di "tangibilità") di possibili elementi identitari. Come affermato infatti da Eleonora Berti, che a quest'argomento ha dedicato la sua tesi di dottorato,

gli Itinerari Culturali sono dunque definibili come beni culturali complessi che coniugano funzionalità ricreative e turistiche con la valorizzazione e la protezione del patrimonio, sia naturale che costruito, permettendo di confrontarsi in modo concreto con temi altrimenti teorici e astratti, quali la ricerca di radici e identità culturale comune¹⁰⁹.

Ciò non è naturalmente esente da vincoli di ordine politico, qualora alcuni di questi aspetti di riconoscimento identitario o comunitario si scontrino con motivazioni di stampo ideologico. Non si conoscono, per esempio, le ragioni dell'abbandono del progetto di itinerario sui luoghi di memoria europei, di cui la campagna del Consiglio d'Europa *Europe, un patrimoine commun* menzionata nelle scorse pagine aveva avviato lo studio, in collaborazione con l'EICR, e di cui resta oggi solo qualche riflessione sparsa nel vecchio sito dell'organizzazione¹¹⁰. D'altro canto la studiosa di nazionalismi e identità nazionali Anne-Marie Thiesse ha rilevato, ad esempio, come nell'estate del 2010, mentre il governo francese interveniva con misure repressive nei riguardi delle comunità Rom, nessuno abbia accennato all'itinerario *Héritage des Roms*, che doveva essere inaugurato poco tempo dopo a Strasburgo¹¹¹ e che non si è ancora concretizzato in un progetto completo.

Altri organismi internazionali sono coinvolti nella promozione di percorsi culturali: nel 1988 l'UNESCO attuò un tentativo di dare risalto al dialogo e allo scambio interculturale attraverso la connessione di itinerari turistici tra est ed ovest del mondo, lanciando il *Silk Roads Project*; nel 2011 la Commissione europea ha fatto proprio l'obiettivo di sviluppare un turismo transnazionale sostenibile attraverso una *call for proposals* e un sistema di finanziamenti che include incentivi per la ricerca di sinergie legate agli itinerari

¹⁰⁸ CARLO NATALI, *Prefazione*, in BERTI, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa...*cit., pp. 11-13, qui p. 11.

¹⁰⁹ BERTI, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa...*cit., p. 25.

¹¹⁰ Si veda la pagina http://www.culture-routes.lu/php/fo_index.php?lng=fr&dest=bd_pa_det&rub=19 (ultima consultazione 22/09/2015).

¹¹¹ Cfr. ANNE-MARIE THIESSE, *Quelle unité dans quelle diversité ? À la recherche de l'identité européenne*, in "Hermès" 37 (2011), pp. 24-30, qui p. 28.

culturali¹¹², e che prosegue tutt'oggi. Qualche anno prima, nel 2008, l'ICOMOS, (International Council on Monuments and Sites) pubblicava la *Charter on Cultural Routes*, nella quale si può leggere che

the new concept of Cultural Routes shows the evolution of ideas with respect to the vision of cultural properties, as well as the growing importance of values related to their setting and territorial scale [...]. This concept introduces a model for a new ethics of conservation that considers these values as a common heritage that goes beyond national borders, and which requires joint efforts. [...] This more extensive notion of cultural heritage requires new approaches to its treatment within a much wider context in order to describe and protect its significant relationships directly associated with its natural, cultural and historical setting¹¹³.

Questa visione “sinergica” del patrimonio è in linea con quanto affermato da Dominique Poulot, secondo cui il processo di costruzione del patrimonio è determinato dal modo in cui è concepito il quadro della sua classificazione, esposizione e interpretazione, e dai procedimenti con cui è strutturato in itinerari. I significati a esso attribuiti e le aspettative che può mobilitare nel pubblico, «nourissent des identités et entretiennent des sociabilités, à différentes échelles – locales, nationales, globalisées [...]. Le patrimoine s'élabore à chaque instant dans la somme de ses objets, la configuration de ses attachements, et la définition de ses horizons»¹¹⁴.

La carta dell'ICOMOS, accennando all'evoluzione degli approcci legati alla dimensione della “scala territoriale” dei beni culturali, aiuta a capire le ragioni che stanno spingendo gli organismi internazionali a sostenere gli itinerari culturali come modalità produttive di presentazione e valorizzazione del patrimonio. In un'ottica di “europeizzazione” generalizzata, gli itinerari permettono infatti di dislocare concettualmente la nozione di

¹¹² Cfr. European Commission, Enterprise & Industry Directorate General, *Promotion of Trans-national Thematic Tourism Products in the European Union as Means of Sustainable Tourism Development*, Bruxelles, 2011, consultabile all'indirizzo https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CDEQFjA_BahUKEwib14-t_5vIAhWGNhoKHURNCok&url=http%3A%2F%2Fec.europa.eu%2Fenterprise%2Fnewsroom%2Fcf%2F_getdocument.cfm%3Fdoc_id%3D6453&usg=AFQjCNFS84PcA7rz30LutAq6s6hXzzyGQ&sig2=cveAkxHgQznALvNODMVJw (ultima consultazione 29/09/2015).

¹¹³ International Council of Monuments and Sites, *Charter on Cultural Routes*, 2008, p. 1, consultabile all'indirizzo http://www.international.icomos.org/charters/culturalroutes_e.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

¹¹⁴ DOMINIQUE POULOT, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e – XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 6.

patrimonio, considerato generalmente un'entità statica e legata geograficamente a un territorio specifico; tale “slittamento” permetterebbe di convertire il locale in trans-locale in un'ottica di de- e ricontestualizzazione dei singoli artefatti¹¹⁵. All'interno di un discorso che vede nella stabilità culturale e nel bene storico-artistico indissolubilmente legato a un territorio un'ortodossia da superare, il paradigma della mobilità diventa centrale. Inoltre, il processo che, a partire dai decenni centrali del XX secolo, ha visto la salvaguardia concentrarsi sempre più spesso su intere aree piuttosto che su singoli monumenti e opere, «with all the implications of this shift in focus for the management of land and building uses», ha fondato nuovi usi del passato e una «‘conserver society’ that creates its own landscapes»¹¹⁶.

Le *Cultural Routes* consentono quindi di reinterpretare le modalità con cui i monumenti e i paesaggi sono “assemblati” in veste di patrimonio e in nuove reti di significato e, assieme alle sfide poste dal management transfrontaliero, impongono un aggiornamento dei concetti di proprietà e delle frontiere di appartenenza dei beni culturali¹¹⁷.

Sebbene in un'ottica sovranazionale, gli itinerari culturali sembrano rispondere in parte alle stesse esigenze che dagli anni Ottanta hanno portato alla creazione, in Europa come altrove, dei distretti culturali, attività di *policy* rivolte alla valorizzazione delle risorse culturali materiali e immateriali viste come sorgente dei nuovi processi di sviluppo post-industriale¹¹⁸. Pur rispondendo principalmente a strategie che puntano a incentivare la competitività economica, i distretti culturali, al pari degli itinerari europei, sono in grado di generare nuove forme di fruizione turistica, oltre che di beni e servizi con una forte componente immateriale¹¹⁹. Tali distretti, «sistemi locali integrati»¹²⁰, anche se non

¹¹⁵ Cfr. TORGEIR RINKE BANGSTAD, *Routes of Industrial Heritage: On the Animation of Sedentary Objects*, in “Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research” 3 (2011), pp. 279-294, qui p. 282.

¹¹⁶ GREGORY J. ASHWORTH, PETER J. LARKHAM, *A Heritage for Europe. The Need, the Task, the Contribution*, in ID. (a cura di), *Building a New Heritage. Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, Abingdon – New York, Routledge, 1994, pp. 1-9, qui p. 3 e p. 4.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 283-285. Il legame territoriale è tuttavia intrinsecamente presente nella parola “patrimonio”, in cui compaiono i termini *pater* e *monere* (avvisare, ricordare), e che è quindi definibile come “le cose che ricordano il padre”. André Chastel ricorda che il termine latino *patrimonium* concerne una «légitimité familiale qu'entretient l'héritage», suggerendo l'importanza della salvaguardia nei riguardi dei beni appartenuti ai padri. Con l'uguaglianza civile creata da Napoleone (lo *ius soli*) e con la comparsa del sentimento di un “fondo nazionale”, si sviluppa il concetto di “bene comune”, che fa del patrimonio una ricchezza appartenente alla collettività nazionale, e che induce lo sviluppo di politiche di salvaguardia.

ANDRÉ CHASTEL, *La notion de patrimoine*, in NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation...cit.*, pp. 405-450, qui p. 405, p. 443 e *passim*.

¹¹⁸ Cfr. PIER LUIGI SACCO, GUIDO FERILLI, *Il distretto culturale evoluto nell'era post-industriale*, DADI – Working Papers, 2006, pp. 1-28, qui pp. 8-10.

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 9.

¹²⁰ *Ivi*, p. 5.

presentano tra le finalità primarie il riconoscimento identitario né la cooperazione internazionale, e si basano generalmente sugli agglomerati urbani e sul loro territorio circostante, testimoniano della percorribilità della tendenza generale al *networking*, di reti complesse e articolate, che nei casi migliori sono in grado di autosostenersi e di generare un circolo virtuoso di salvaguardia, valorizzazione e crescita economica del territorio.

2. L'Unione europea e la cultura: le Risoluzioni degli anni Settanta, il Trattato di Maastricht e i programmi "Cultura"

Premessa: oltre le nazioni

Non soltanto la politica culturale ha sempre tenuto conto delle evoluzioni sociali e politiche, ma ha anche riconsiderato la propria missione in funzione dei cambiamenti di imperativi che le trasformazioni hanno imposto. Bisogna insistere su una dimensione cruciale delle relazioni tra obiettivi della politica culturale e finalità politiche globali: il loro carattere dialettico¹²¹.

Gli stati rimangono tutt'oggi i protagonisti dell'azione in ambito culturale, poiché conservano le competenze in materia giuridica e perché restano al centro delle relazioni culturali internazionali¹²². Tuttavia, come avremo modo di vedere nel capitolo che segue, gli stati europei, nella loro veste di paesi membri dell'UE, hanno oggi perso la totale esclusività nell'articolazione delle strategie teoriche e delle iniziative nel campo culturale. Nonostante i pareri non siano concordi nei riguardi dell'impatto delle misure europee, una cosa è certa: la cultura, un tempo oggetto di interventi strettamente nazionali (o regionali) è oggi passibile di livelli di governabilità diversificati e spesso interconnessi tra loro. Come riportato dalla citazione posta in apertura, le iniziative variano a seconda delle evoluzioni del mondo circostante. Dopo un primo breve excursus storico che mostrerà come sono state gettate le basi della salvaguardia del patrimonio culturale, analizzeremo come in tale settore si è evoluto l'intervento sovranazionale della Comunità economica europea prima, e dell'Unione europea poi.

Questo capitolo servirà a contestualizzare a livello normativo un ambito, quello dei musei dell'Europa, che direttamente o indirettamente è collegato all'evoluzione prodottasi all'interno del quadro teorico e regolativo sovranazionale in materia di cultura. I musei, infatti, si inseriscono a pieno titolo nella definizione europea contemporanea di "settori culturali e creativi"¹²³ e di conseguenza nei programmi comunitari che li riguardano.

¹²¹ LLUÍS BONET, EMMANUEL NÉGRÉRIER, *La fine delle culture nazionali?*, in ID. (a cura di), *La fine delle culture nazionali? Le politiche culturali di fronte alla sfida della modernità*, 2008, tr. it. Roma, Armando editore, 2010, pp. 197-221, qui p. 203.

¹²² Cfr. *ivi*, pp. 215-216.

¹²³ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Regolamento (UE) N. 1295/2013 che istituisce il programma Europa creativa (2014-2020) e che abroga le decisioni n. 1718/2006/CE, n. 1855/2006/CE e n. 1041/2009/CE, 11 dicembre 2013, in "Gazzetta ufficiale dell'Unione europea" (d'ora in avanti GUUE), L

Prima di analizzare i nostri casi studio riteniamo quindi importante fornire una visione globale dell'accresciuta influenza del dispositivo comunitario in materia di cultura e patrimonio culturale. I termini "cultura" e "patrimonio", sebbene dotati ciascuno di significati e accezioni specifiche, verranno spesso accoppiati e sovrapposti: nel fare ciò simuleremo una tendenza ravvisabile di frequente nei documenti ufficiali degli organi comunitari, nei quali la riflessione necessariamente generica, poiché condotta su "macro-aree" di intervento, impedisce talvolta una categorizzazione particolareggiata delle diverse tipologie di settori.

347, 20 dicembre 2013, pp. 221-234: per "settori culturali e creativi" si intendono (p. 225) «tutti i settori le cui attività si basano su valori culturali e/o espressioni artistiche e altre espressioni creative, indipendentemente dal fatto che queste attività siano o meno orientate al mercato, indipendentemente dal tipo di struttura che le realizza, nonché a prescindere dalle modalità di finanziamento di tale struttura. Queste attività comprendono lo sviluppo, la creazione, la produzione, la diffusione e la conservazione dei beni e servizi che costituiscono espressioni culturali, artistiche o altre espressioni creative, nonché funzioni correlate quali l'istruzione o la gestione. I settori culturali e creativi comprendono, tra l'altro, l'architettura, gli archivi, le biblioteche e i musei, l'artigianato artistico, gli audiovisivi (compresi i film, la televisione, i videogiochi e i contenuti multimediali), il patrimonio culturale materiale e immateriale, il design, i festival, la musica, la letteratura, le arti dello spettacolo, l'editoria, la radio e le arti visive». Notiamo *en passant* come i musei costituiscano qui una categoria posta a fianco del "patrimonio" e non un suo sottoinsieme.

2.1 Dagli anni Settanta al Trattato di Maastricht

In una cornice di reciproche influenze e di collaborazioni, segnata anche da chiusure difensive dovute a possibili “invasioni di campo”, la politica del Consiglio d’Europa ha subito nel corso degli ultimi decenni l’influsso del ruolo sempre più esteso della Comunità economica europea nel settore culturale. Tra gli anni Settanta e Ottanta essa cominciò infatti a dotarsi di mezzi per intervenire in un ambito, quello della cultura, fino a quel momento totalmente ignorato. Non va infatti dimenticato che per un lungo periodo dopo il suo decollo negli anni Cinquanta, quando con la CECA (Comunità europea del carbone e dell’acciaio) vennero per la prima volta messe in comune le risorse dell’industria siderurgica che avevano consentito lo sforzo bellico, l’integrazione europea, che pure ha sempre promosso un’innovativa visione pacifista delle relazioni tra gli stati, si dipanò in una logica settoriale quasi esclusivamente economica, l’unica che si ritenesse in grado di attuare una cooperazione sovranazionale di stampo consensuale¹²⁴.

I primi passi verso una politica nell’ambito della cultura e del patrimonio culturale sarebbero stati messi in atto, secondo taluni, con l’obiettivo di promuovere una politica identitaria in un’ottica dirigista, al fine di rafforzare la legittimità dell’organismo sopranazionale - e quindi con effetti di strumentalizzazione della cultura -; al contrario, secondo altri punti di vista, essi rappresenterebbero un campo di intervento proprio, con ricadute positive sugli aspetti identitari¹²⁵. In ogni caso le prime misure riguardanti la cultura sono strettamente legate a una precisa contingenza storica, ovvero al nuovo interesse che si manifestò negli anni Settanta per la dimensione ecologico-ambientale, per i limiti dello sviluppo¹²⁶ e per il ruolo del settore culturale all’interno di modelli alternativi di crescita economica. Anche il ritiro della fiducia nelle arene politiche ed economiche (viste nel XIX secolo come luoghi per eccellenza del progresso dell’umanità), contribuì a portare in primo piano la cultura intesa come espressione collettiva, assieme al fenomeno

¹²⁴ Cfr. MARIE-THÉRÈSE BITSCH, *Histoire de la construction européenne de 1945 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004.

¹²⁵ Cfr. ORIANE CALLIGARO, *EU Action in the Field of Heritage. A contribution to the Discussion on the Role of Culture in the European Integration Process*, in MARLOES BEERS, JENNY RAFLIK (a cura di), *National Cultures and Common Identity*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, pp. 87-98, qui p. 87.

¹²⁶ È del 1968 la nascita del Club di Roma, organizzazione non governativa che conquistò fama internazionale con la pubblicazione, nel 1972, del *Rapporto sui limiti dello sviluppo*. Negli anni Settanta e soprattutto Ottanta si moltiplicarono i movimenti e i forum internazionali dedicati allo sviluppo sostenibile, nonché alle relazioni tra ambiente e società, e alla dimensione culturale dello sviluppo.

religioso e all'identità¹²⁷, divenuti verso la fine del XX secolo i nuovi “luoghi” di riferimento di diverse realtà sociali.

In un articolo riguardante gli usi della memoria da parte delle istituzioni europee, e gli effetti della mobilitazione del passato come strumento politico, Calligaro e Foret riconducono inoltre l'ingresso del patrimonio culturale nell'agenda comunitaria alla volontà di risvegliare l'interesse dei cittadini per l'integrazione europea dopo la fine del cosiddetto “consenso permissivo” nei riguardi delle istituzioni comunitarie¹²⁸. Tale atteggiamento dell'opinione pubblica, definibile come l'adesione dei cittadini al progetto comunitario più sotto forma di fiducia nei riguardi degli orientamenti pro-europei delle autorità nazionali che di reali convinzioni europeiste¹²⁹, entrò in crisi negli anni Settanta¹³⁰, obbligando le élite europee a ripensare i modelli di integrazione e a istituire nuove forme di legittimazione dei propri poteri.

Calligaro, che si oppone alla visione dirigista e intenzionale della politica culturale europea, rileva tuttavia come durante gli anni Settanta e Ottanta il collegamento tra i concetti di patrimonio, identità culturale e identità sia stato sistematicamente messo in atto nei documenti ufficiali della CEE (Comunità economica europea), al fine di “pubblicizzare” enfaticamente l'Europa¹³¹. Fu il Parlamento europeo, l'istituzione almeno in via teorica più vicina ai cittadini e alla società civile, a farsi portavoce della proposta di un intervento dinamico della Comunità nell'ambito del patrimonio culturale, ricoprendo in

¹²⁷ Cfr. IMMANUEL WALLERSTEIN, *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, in ANTHONY D. KING (a cura di), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, New York, Palgrave, 1991, pp. 91-105, qui p. 104.

¹²⁸ Cfr. ORIANE CALLIGARO, FRANÇOIS FORET, *La mémoire européenne en action. Acteurs, enjeux et modalités de la mobilisation du passé comme ressource politique pour l'Union européenne*, in “Politique européenne” 2 (2012), n. 37, pp. 18-43, qui p. 25.

¹²⁹ Cfr. GIANDOMENICO MAJONE, *Integrazione europea, tecnocrazia e deficit democratico*, Osservatorio sull'Analisi di Impatto della Regolazione, 2010, p. 7, consultabile all'indirizzo http://www.osservatorioair.it/wp-content/uploads/2010/10/Paper_Majone_DeficitDemocratico_sett2010.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

¹³⁰ È del 1979 il primo utilizzo dell'espressione *democratic deficit* con riferimento alla CEE, che diventerà nei decenni a seguire uno dei leitmotiv nei momenti di crisi di legittimità delle istituzioni europee.

¹³¹ Cfr. CALLIGARO, *EU Action...* cit., p. 91. Tale associazione concettuale è abbastanza comprensibile, se osservata alla luce di quanto affermato in KRZYSZTOF POMIAN, *European identity: Historical fact and political problem*, in “Eurozine” (online), 2009, p. 9, consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2009-08-24-pomian-en.pdf> (ultima consultazione 22/09/2015): «identity is also connected to at least two other words that have also become highly fashionable in the last twenty years. These words are: memory and heritage. This fact seems to point out to a strong connection of identity with the past. And indeed there is such a connection. When we speak about identity, we speak about something that we received from our predecessors. [...] Used with such a descriptive meaning, the word “identity” has a legitimate place in the vocabulary of a historian».

questa prima fase di mobilitazione un ruolo determinante¹³². Tale atteggiamento fu indotto anche dalla risonanza prodotta negli anni Settanta da due misure internazionali: la Convenzione dell'UNESCO sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e naturale dell'Umanità (1972) e la campagna sostenuta dal Consiglio d'Europa nel 1974 per l'Anno europeo del patrimonio architettonico, a cui fece seguito nel 1975 la Carta europea a esso dedicata¹³³.

Il contesto sembrava quindi propizio alla presentazione nel 1974, da parte del gruppo liberale e misto del PE, di una Risoluzione sulla difesa del patrimonio culturale dell'Europa¹³⁴, ritenuta da molti osservatori come la prima tappa della strategia dell'istituzione per reclamare un'azione del Consiglio dei ministri e della Commissione nel campo del patrimonio. La Risoluzione si basa sulla Dichiarazione sull'identità europea (Copenaghen, 1973), nella quale i nove stati membri avevano affermato per la prima volta la loro determinazione a introdurre il concetto di "identità europea" nelle reciproche relazioni esterne. Tale virata verso l'"identità" segnò una svolta importante nel discorso ufficiale dell'integrazione europea: di lì a poco, questa nozione diventò un quadro concettuale di riferimento onnicomprensivo, una questione «closely linked to issues of communicating and mediating conflict in a European public sphere through institutional arrangements»¹³⁵, attraverso la quale le contestate espressioni di "patrimonio europeo" o "civilizzazione europea" vennero gradualmente reificate. Malgrado il carattere innovativo del suo contenuto, tale dichiarazione, in cui viene fatto appello a una generica nozione di "civilizzazione europea comune"¹³⁶, totalmente sprovvista di elementi in grado di specificarne il significato, è stata talvolta interpretata come un esempio di quella visione

¹³² Tale mobilitazione fu anticipata nel 1972 da un memorandum della Commissione europea dal titolo *Pour une action communautaire dans le secteur culturel*, a cui seguì la creazione di un servizio appositamente dedicato alla cultura, antesignano dell'attuale Direzione generale Istruzione e Cultura della Commissione europea.

¹³³ Cfr. CALLIGARO, *EU Action...cit.*, p. 88.

¹³⁴ Cfr. Parlamento europeo, *Risoluzione sulla proposta di risoluzione presentata, a nome del gruppo liberale e misto, sulla difesa del patrimonio culturale dell'Europa*, 1974, in "Gazzetta ufficiale delle Comunità europee" (d'ora in avanti GUCE), C 62, 30 maggio 1974, pp. 5-7.

¹³⁵ Cfr. STRÅTH, *Introduction. Europe... cit.*, pp. 13-44.

¹³⁶ Si veda Foreign Ministers of the European Communities, *Declaration on European Identity*, Copenhagen, 1973, consultabile all'indirizzo http://www.cvce.eu/content/publication/1999/1/1/02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32/publishable_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015), dove si può leggere che «the diversity of cultures within the framework of a common European civilization, the attachment to common values and principles, the increasing convergence of attitudes to life, the awareness of having specific interests in common and the determination to take part in the construction of a United Europe, all give the European Identity its originality and its own dynamism».

universalistica e semplificatrice dell'unità europea tipica delle grandi narrazioni novecentesche¹³⁷.

Resta il fatto che nella Risoluzione del 1974, che fa seguito alla Dichiarazione sull'identità europea, il Consiglio e la Commissione vennero invitati ad accostare le loro posizioni a quelle del Consiglio d'Europa e dell'UNESCO, ma soprattutto venne loro chiesta l'adozione di misure «per il ravvicinamento delle legislazioni nazionali relative alla tutela del patrimonio culturale nonché ai diritti d'autore e ai diritti cosiddetti “affini”»¹³⁸. Secondo Calligaro, agli occhi dei parlamentari impegnati nella proposta, «[the] European heritage was also an instrument to initiate a shift from negative integration in the cultural sector to positive action in the field of culture»¹³⁹, nel tentativo di far assurgere il patrimonio a simbolo tangibile dell'unità europea. Tale “patrimonio comune”, allora ancora privo di definizioni più puntuali, era certamente visto come una sorta di eccellenza del tutto europea, come dimostra l'intervento del Commissario Carlo Scarascia Mugnozza al termine del dibattito parlamentare. Egli affermò infatti la volontà di evitare una definizione circoscritta di “cultura europea”, ma al contempo di promuovere gli aspetti culturali in grado di unificare i diversi popoli europei: queste culture potevano infatti diventare un “faro” in grado di attirare con la loro luce i popoli extra-europei¹⁴⁰, in una retorica apologetica che ben illustra il ruolo civilizzatore affidato ancora negli anni Settanta all'Europa.

Malgrado ciò, la carica innovativa di questi primi documenti è confermata anche dal fatto che, grazie a essi, un'azione relativa al patrimonio culturale stava tentando di emergere pur in assenza di una base giuridica, ossia di una norma del Trattato CEE che giustificasse un intervento specifico nel settore in questione¹⁴¹. Queste prime azioni, sebbene limitate alla sfera della comunicazione e dell'intenzionalità e prive di valore di legge, fornirono tuttavia le premesse per l'istituzionalizzazione di un nuovo ambito comunitario di azione.

La Commissione rispose alla mossa parlamentare del 1974 con una Raccomandazione sulla protezione del patrimonio architettonico e naturale (20 dicembre 1974), intesa a

¹³⁷ Cfr. DELANTY, *The European Heritage...*cit. p. 7.

¹³⁸ Parlamento europeo, *Risoluzione sulla proposta di risoluzione presentata, a nome del gruppo liberale...*cit., p. 6.

¹³⁹ CALLIGARO, *EU Action...*cit., p. 90.

¹⁴⁰ Citato in ID., *From 'European Cultural Heritage' to 'Cultural Diversity'? The Changing Concepts of European Cultural Policy*, ECPR General Conference, Bordeaux, 2013, p. 3, consultabile all'indirizzo <http://www.ecpr.eu/Filestore/PaperProposal/993358d9-df09-4454-b1bc-0c1ff4286942.pdf> (ultima consultazione 22/09/2015).

¹⁴¹ Cfr. ID., *EU Action...*cit., p. 90.

incoraggiare i nove stati membri affinché accogliessero le iniziative proposte dall'UNESCO e dal Consiglio d'Europa¹⁴²; a essa fece seguito una nuova Risoluzione del Parlamento (8 marzo 1976)¹⁴³, che individuò linee concrete di intervento e menzionò il ruolo svolto dagli scambi culturali «sotto tutti gli aspetti» nel «promuovere nei cittadini della Comunità una maggiore consapevolezza dell'identità europea»¹⁴⁴.

L'azione congiunta del Parlamento e della Commissione la quale, con una comunicazione del 22 novembre 1977 rivolta al Consiglio, affermò la possibilità di applicare il Trattato anche alla sfera culturale, vista come insieme socio-economico per la produzione e la distribuzione dei beni e delle prestazioni culturali¹⁴⁵ - quindi come un settore produttivo non dissimile da quelli su cui la CEE legiferava - non riuscì tuttavia a trovare l'appoggio del suo interlocutore, istituzione rappresentativa dei paesi membri e pertanto spesso arroccata a difesa degli interessi nazionali¹⁴⁶.

Sempre nel corso degli anni Settanta venne avviato un processo di «mise en mémoire accélérée de l'histoire de l'intégration européenne elle-même, [...qui] poursuit un but similaire : humaniser le processus d'intégration trop largement perçu par l'opinion publique comme une mécanique froide»¹⁴⁷. Tale impegno fu inizialmente attuato con la pubblicazione nel 1976 delle voluminose *Mémoires* di Jean Monnet, grazie a un finanziamento della Fondazione Ford (una delle istituzioni private americane vicine alle istituzioni europee)¹⁴⁸ e agli sforzi congiunti di uno storico francese, Jean-Baptiste Duroselle, influente protagonista della scuola storiografica euro-federalista, e di un funzionario europeo, i quali con quest'opera gettarono le basi per una cooperazione attiva

¹⁴² Cfr. Commissione delle Comunità europee, Raccomandazione agli Stati membri, relativa alla protezione del patrimonio architettonico e naturale (75/65/CEE), 20 dicembre 1974, in GUCE, L 21, 28 gennaio 1975, pp. 22-23.

¹⁴³ Cfr. Parlamento europeo, Risoluzione sull'azione comunitaria nel campo culturale, in GUCE, C 79, 5 aprile 1976, p. 6.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Cfr. Commission des Communautés européennes, *L'action communautaire dans le secteur culturel*, Bulletin CE, Supplément 6/77, 22 novembre 1977, p. 5.

¹⁴⁶ Cfr. SALVATORE ITALIA, *Dalle risoluzioni del Parlamento europeo al Trattato di Maastricht*, in "Notiziario", Ministero per i beni culturali e ambientali, 39 (1992), pp. 99-101, qui p. 99.

¹⁴⁷ CALLIGARO, FORET, *La mémoire européenne...cit.*, p. 28.

¹⁴⁸ Va ricordato che gli Stati Uniti a partire dal secondo dopoguerra attivarono un'operazione "interessata" di corteggiamento delle future élite europee (Monnet, Spinelli e De Gasperi stessi si recano nel paese per effettuare azioni di lobby o di ricerca di fondi), soprattutto per mezzo del conferimento di borse di studio per gli studenti europei da parte di fondazioni private (Ford, Rockefeller, Fullbright). Cfr. FRÉDÉRIC ATTAL, *Les voyages dans la culture des fondateurs de l'Europe*, in HENRI BRESCH, FABRICE D'ALMEIDA, JEAN-MICHEL SALLMANN (a cura di), *La circulation des élites européennes*, Paris, Seli Arslan, 2002, pp. 241-250, dove si può leggere che (p. 250) «le voyage aux États-Unis [...] est un élément fondamental dans la stratégie américaine de renverser le rapport de subordination supposé entre le modèle intellectuel et culturel européen et son « élève » américain».

tra ricerca storica e istituzioni comunitarie¹⁴⁹. La Commissione intensificò gli interventi per incoraggiare una storiografia dell'integrazione europea, favorendo, al termine di un importante simposio internazionale da essa lanciato nel 1982, la creazione del cosiddetto Groupe de liaison des historiens auprès de la Commission européenne. Tutt'oggi esistente, il gruppo, che ha avuto un ruolo determinante nell'ampliare il raggio d'azione della ricerca storica, detiene anche un incarico di "consigliere" nei riguardi delle istituzioni europee in merito alle azioni scientifiche e di ricerca da intraprendere nell'ambito della storia europea contemporanea¹⁵⁰.

L'atteggiamento volontaristico messo in campo in questi anni dalla Commissione nel tentativo di "denazionalizzare" il discorso ebbe, ancora secondo Calligaro e Foret, alcuni effetti negativi; tra i principali limiti si possono segnalare una certa banalizzazione dei concetti di memoria, coscienza, e identità europea (con un tentativo, da parte della Commissione, di piegare il metodo storico sul terreno della memoria)¹⁵¹, nonché il privilegio accordato dall'esecutivo europeo a progetti storici di impronta "teleologica". L'esempio più eclatante di tale orientamento emerge dal sostegno dato al progetto presentato nel 1985 da Jean-Baptiste Duroselle e Frédéric Delouche per la redazione di una storia dell'Europa nella doppia versione di saggio e di manuale scolastico, e preferito rispetto a quello di Jacques Le Goff¹⁵². Esso si tradusse in un'opera che descrive il processo di integrazione del XX secolo e il suo "destino federale" come esito naturale della storia plurisecolare dell'Europa e delle esperienze comunitarie dell'antichità. L'impresa, altamente selettiva nella scelta di cosa includere e cosa escludere dal "canone" dei riferimenti storici, è generalmente considerata eurocentrica, in buona parte perché trascura il lato oscuro della modernità europea, fatto anche di schiavitù, imperialismo, razzismo, fascismo e antisemitismo¹⁵³. Essa è stata comprensibilmente considerata come un esempio di strumentalizzazione grossolana della storia da parte della Commissione europea¹⁵⁴. Se, come sostiene Pomian, la ricerca storica deve tenersi al riparo dalle

¹⁴⁹ Tale cooperazione era già emersa, tra le altre cose, con la redazione da parte di Jean Monnet della prefazione a *L'idée d'Europe dans l'histoire*, opera del 1965 in cui Duroselle si concentrò sulle diverse costruzioni "politiche" dell'Europa attraverso i secoli.

¹⁵⁰ Si veda <http://www.eu-historians.eu/> (ultima consultazione 22/09/2015), in cui è possibile consultare i diversi numeri del *Journal of European Integration History*, nato nel 1995 su iniziativa del gruppo.

¹⁵¹ Affronteremo quest'aspetto nei capitoli successivi.

¹⁵² Quest'opera verrà tuttavia pubblicata più tardi, in contemporanea da cinque diverse case editrici europee. Cfr. LE GOFF, *L'Europe est-elle née...* cit.

¹⁵³ Cfr. CRIS SHORE, "In uno plures" (?) *EU Cultural Policy and the Governance of Europe*, in "Cultural Analysis" 5 (2006), pp. 7-26, qui p. 18.

¹⁵⁴ Cfr. CALLIGARO, FORET, *La mémoire européenne...* cit., pp. 30-31.

ideologie politiche e dalle connivenze con il potere, e di conseguenza non dovrebbero esistere né storici ufficiali, né storici revisionisti, ma solamente storici critici¹⁵⁵, allora il caso degli storici federalisti costituisce un'importante eccezione alla regola, poiché essi integrano deliberatamente il loro approccio accademico con la militanza politica.

Ritornando all'ambito programmatico e istituzionale, si registrarono negli anni Ottanta alcuni importanti eventi che accelerarono il movimento di inclusione della cultura nell'agenda europea. Innanzitutto, nonostante le ripetute reticenze da parte del Consiglio ad accogliere gli inviti del Parlamento e della Commissione a intervenire più vigorosamente nel settore culturale, a partire dal 1982 i ministri della cultura dei dodici paesi membri iniziarono a riunirsi in sedute via via più regolari - il primo Consiglio formale si tenne nel 1984 sotto la presidenza francese -, dotando la Commissione di un interlocutore sempre più presente e credibile nel dialogo che vedeva come oggetto la cultura¹⁵⁶.

Questo rinnovato interesse degli anni Ottanta è da inserire inoltre nell'accelerazione del processo di "patrimonialisation"¹⁵⁷ della storia già avviato nel decennio precedente e attestato dall'aumento del numero di musei, di mostre e di commemorazioni di diverso genere. Tale processo, che consiste nel «faire du passé un patrimoine mis à notre disposition»¹⁵⁸, coinciderebbe con alcuni fattori congiunturali, schematicamente riconducibili, secondo il sociologo Thanassekos, alla caduta dei regimi comunisti, all'avvio della cosiddetta "crisi del futuro" - divenuto un'entità minacciosa - alla fine delle grandi narrazioni emancipative, e all'emergere, sull'onda della memoria della Shoah, di una moltitudine di nuove rivendicazioni memoriali, provenienti da gruppi alla ricerca di un riconoscimento pubblico del loro statuto di vittima¹⁵⁹. L'accelerazione del "moderno" avrebbe condotto le nazioni industrializzate, secondo Jacques Le Goff, ad ancorarsi nostalgicamente al passato e alle proprie origini, provocando di conseguenza un rinnovato interesse per la storia stessa, per il folklore e per l'archeologia, nonché un incremento di prestigio della nozione di patrimonio: la modernità si lascerebbe ossessionare dal passato,

¹⁵⁵ Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Storia ufficiale, storia revisionista, storia critica*, in *Mappe del '900. Convegno nazionale di studi e aggiornamento sulla storia* (Atti del convegno, Rimini, 22-24 novembre 2001), supplemento a "I viaggi di Erodoto" 43-44 (2002), pp. 142-150.

¹⁵⁶ Cfr. ITALIA, *Dalle risoluzioni...* cit., p. 99.

¹⁵⁷ Utilizziamo qui e di seguito il termine francese, poiché a differenza dell'italiano "patrimonializzazione" (che designa un'operazione economica), *patrimonialisation* indica per l'appunto la trasformazione di un'entità in oggetto di patrimonio degno di salvaguardia e valorizzazione.

¹⁵⁸ YANNIS THANASSEKOS, *Pluralité de mémoires, pluralité de musées*, in "Le cartable de Cléo" 11 (2011), pp. 24-32, qui p. 30.

¹⁵⁹ Cfr. *ibidem*.

e quindi dalla storia e dalla memoria¹⁶⁰. Il tentativo di “fissare” le rappresentazioni culturali deriverebbe quindi dalla minaccia di sparizione che incombe su di loro a causa della velocità delle trasformazioni del mondo odierno: «la vitesse de réification des objets, perdant leur valeur d’usage pour rejoindre les objets sémiophores, selon la formule de Krzysztof Pomian, les voue à nourrir la mémoire collective»¹⁶¹. Il riconoscimento di “nuovi patrimoni” nel corso degli anni Settanta e Ottanta, così come la moltiplicazione di azioni di promozione e di valorizzazione, possono tuttavia essere interpretati come una sorta di “crociata” in seno al mondo occidentale, come afferma Poulot recuperando l’espressione di «heritage crusade» di David Lowenthal¹⁶². A ciò va aggiunto lo sviluppo formidabile del turismo culturale, che avrebbe provocato un fenomeno di *patrimonialisation* delle città¹⁶³, conducendole sempre più al centro delle logiche di marketing delle politiche pubbliche.

Un ulteriore stimolo all’azione europea nel campo del patrimonio fu dato dall’ingresso della Grecia nella CEE nel 1981: si tratta infatti di un paese che, nonostante i problemi interni che si ritrovava ad affrontare dopo la fine del regime dei colonnelli e le reticenze di alcuni partner europei ad approvarne l’ integrazione, era dai più ritenuto fondamentale nel quadro di valori di civiltà in cui la Comunità intendeva riconoscersi e per la sua elevata carica simbolica¹⁶⁴. Il Partenone fu il primo monumento a cui la Commissione accordò un finanziamento, nel 1984, nell’ambito delle misure-pilota di sostegno al restauro di importanti complessi monumentali di pregio storico-architettonico. All’interno di una strategia che puntava, in un primo tempo, a celebrare come “luoghi di memoria europei” monumenti ritenuti già a livello nazionale depositari di un grande valore emblematico,

¹⁶⁰ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...* cit., p. 53 e pp. 102-103.

¹⁶¹ CORINNE WELGER-BARBOZA, *Le patrimoine à l’ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 294.

¹⁶² Cfr. POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 1.

¹⁶³ Cfr. MICHEL RAUTENBERG, *Introduction*, in “Culture et Musées” 12 (2008), pp. 13-29, qui p. 13. Cfr. anche ALIX PHILIPPON, *Le musée dans la cité, entre marchandisation et politisation*, in DENIS CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013, pp. 157-166, qui p. 157.

¹⁶⁴ Si veda VALÉRY GISCARD D’ESTAING (entretien avec), *La décision de faire participer la Grèce à la monnaie unique était une grave erreur*, in “Le Monde”, 16 novembre 2011. Sostenitore dell’integrazione della Grecia e firmatario dell’atto del suo ingresso nella Comunità (in quanto incaricato della presidenza della CEE nel primo semestre del 1979), Giscard d’Estaing ricorda che «la logique de cette décision était uniquement politique : il fallait conforter la Grèce au sortir de la dictature. Mais elle avait aussi une portée symbolique. J’ai été éduqué, comme ceux de ma génération, dans l’idée que la démocratie, la politique, tout cela venait de ce pays. Pour nous, la Grèce était synonyme de culture. Dès lors, l’idée qu’elle soit laissée à la porte de l’Europe était insupportable». Si veda, per una ricostruzione dettagliata della candidatura della Grecia alla CEE, EIRINI KARAMOUZI, *Greece, the EEC and the Cold War, 1973-1979. The Second Enlargement*, London, Palgrave Macmillan, 2014.

quel segno architettonico fu presentato dai deputati europei come la culla della democrazia europea¹⁶⁵. Atene fu anche la protagonista della prima edizione del programma delle Capitali europee della cultura (1985), lanciato dal Consiglio dei ministri della CEE su iniziativa del ministro greco della cultura Melina Mercouri e del suo omologo francese, Jack Lang. Alla città greca fece seguito, nel 1986, una città altrettanto rappresentativa dal punto di vista simbolico e culturale, come Firenze.

Indotto dall'affluenza relativamente bassa alle urne nelle elezioni del Parlamento europeo nel 1984, il Consiglio europeo decise di istituire un comitato ad hoc per un' "A People's Europe". Tale gruppo elaborò il cosiddetto Report Adonnino (1985), comprendente una serie di raccomandazioni per l'adozione di misure relative a «important aspects of special rights of citizens, of education, culture and communication, exchanges and the image and the identity of the Community»¹⁶⁶. Al fine di promuovere un *demos* europeo, il report menzionava una serie di proposte culturali (tra cui la realizzazione di un' "area audiovisiva" europea, la creazione di un' Accademia di scienze, tecnologia e arte, etc.) e raccomandava un'estensione a tutti gli stati membri delle condizioni speciali di ingresso ai musei e ad altre istituzioni ed eventi culturali di cui beneficiavano i giovani di alcuni paesi. Il documento auspicava inoltre la messa a punto di programmi di scambi scolastici per gli studenti dei diversi gradi; la preparazione di manuali e di materiali di insegnamento "appropriati"; che il 9 maggio fosse confermato come data per celebrare la festa dell'Europa (e che essa venisse ampiamente promossa attraverso i media e le scuole); la sponsorizzazione di squadre, competizioni e premi sportivi a carattere europeo¹⁶⁷.

Il report, tuttavia, andò oltre questo invito a "europeizzare" il settore culturale. Per creare un' "Europa del popolo" occorrevo simboli che comunicassero i principi e i valori della comunità: un logo e una bandiera, recuperati dal Consiglio d'Europa (un rettangolo con dodici stelle gialle su fondo blu); un inno, l'*Inno alla gioia* tratto dalla nona sinfonia di Beethoven (anch'esso già riconosciuto dal Consiglio d'Europa); francobolli con design che recuperavano importanti eventi della storia della Comunità. Infine il Comitato invitava ad abolire i cartelli e i segnali obsoleti presenti alle frontiere interne dell'Europa, dal momento che essi sembravano ignorare l'esistenza di un mercato unico, minando così la

¹⁶⁵ Cfr. CALLIGARO, FORET, *La mémoire européenne...cit.*, p. 25.

¹⁶⁶ Committee "On a People's Europe", Report to the European Council, 28-29 June 1985, in "Bulletin of the European Communities", Supplement 7/85, *A People's Europe, Reports from the ad hoc Committee*, 1985, pp. 18-30, qui p. 18.

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 21-27.

credibilità della Comunità; sarebbe stato opportuno sostituirli con cartelli dal design uniforme in grado di rendere noti i progressi fatti verso l'unità della Comunità europea¹⁶⁸. In questo documento è facile ravvisare il ricorso agli elementi “classici” di cui il nazionalismo del XIX secolo si era servito per costruire lo stato nazione, e che Eric Hobsbawm ha definito “produzione” o “invenzione” di tradizioni, riconducibile a «a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past»¹⁶⁹. Questo processo, che Hobsbawm ha analizzato fin dai suoi albori nel XVIII secolo, faceva ampio uso di simboli attraverso i quali una nazione proclamava la propria identità e sovranità, quali per l'appunto un inno, una bandiera e un emblema, e strumenti di “personificazione” della nazione, mediante la valorizzazione di figure reali o allegoriche (Marianne per la Francia, lo Zio Sam per gli USA, etc.)¹⁷⁰. Lo storico inglese ha messo in luce inoltre un aspetto importante per la comprensione della costruzione di una tradizione condivisa, vale a dire la relazione tra l’“invenzione” e lo “sviluppo spontaneo” di tale fenomeno. Secondo la logica costruttivista che abbiamo visto e di cui Hobsbawm si fa portavoce, per crescere e attecchire una tradizione inventata deve appoggiarsi su pratiche che incontrano il favore o un bisogno del corpo sociale: «tastes and fashions [...] can be ‘created’ only within very narrow limits; they have to be discovered before being exploited and shaped»¹⁷¹. Da ciò emerge che se i processi di identificazione, siano essi nazionali o di altro genere, sono il frutto di un fenomeno di edificazione che si verifica sulla base di tasselli preesistenti, è possibile prendere le distanze dalla presunta neutralità dei meccanismi messi in atto dall'Europa in ambito storico-culturale: secondo i detrattori della buona fede delle istituzioni, l'obiettivo delle iniziative europee riportate in precedenza sarebbe a tutti

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 31-32. Per uno studio sui rituali, le icone e i simboli legati alla dimensione europea rimandiamo a IAN MANNERS, *Symbolism in European Integration*, in “Comparative European Politics” 9 (2011), n. 3, pp. 243-268.

¹⁶⁹ ERIC HOBSBAWM, *Introduction: Inventing Traditions*, in ID., TERENCE RANGER (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14, qui p. 1.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 7 e p. 11. Cfr. anche ID., *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...cit.*, pp. 61-86, dove lo studioso ha analizzato il moltiplicarsi di tali “invenzioni” nel periodo in cui il nazionalismo si fece più acuto, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, esaminando il ruolo di alcuni fenomeni di massa nella costruzione dell'identità nazionale. Tra di essi figurano i principi civici veicolati dall'istruzione primaria, le cerimonie pubbliche, l'imponente produzione di monumenti pubblici, l'uso dei francobolli storici, la diffusione dello sport e delle competizioni sportive a livello nazionale e internazionale. Ricordiamo, per ciò che riguarda più propriamente il presente studio, l'importanza del ruolo ricoperto dalle esposizioni universali ottocentesche e dai musei etnografici sorti sul loro modello, nella valorizzazione delle specificità nazionali.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 82.

gli effetti di ordine manipolativo, e risponderrebbe alla volontà di trasformare «the symbolic ordering of time, space, education, information, and peoplehood in order to stamp upon them the “European dimension”. In short, to reconfigure the public imagination by Europeanising some of the fundamental categories of thought»¹⁷².

Nonostante il moltiplicarsi, come abbiamo visto, di iniziative internazionali di stampo culturale, la mancanza di una base giuridica specifica a livello comunitario costituiva un ostacolo allo sviluppo di azioni concertate. Il problema fu sollevato in occasione delle negoziazioni che portarono all’adozione dell’Atto Unico europeo del 1986, il Trattato che dopo quasi un trentennio di vita della CEE conduceva alla prima revisione dei Trattati di Roma, con lo scopo di completare il mercato unico europeo e ridare impulso al processo di integrazione. Pur ampliando le competenze comunitarie, l’Atto Unico fallì nel tentativo di introdurre un articolo consacrato alla cultura; nonostante ciò, la progressiva apertura delle frontiere interne impose un adeguamento del settore culturale ai dettami del mercato, seppure in chiave intergovernativa e non sovranazionale. Ciò spinse le diverse istituzioni europee a rilanciare l’azione sotto forma di programmi quali MEDIA per l’audiovisivo, e di iniziative per il mecenatismo, il libro e lettura¹⁷³.

Per le medesime ragioni si imponeva anche l’adozione di apposite norme volte a regolamentare il principio della libera circolazione dei beni culturali, attraverso le quali le istituzioni europee potessero disciplinare le condizioni di esportazione e di rientro di oggetti e opere di valore, e il trattamento dei beni usciti illecitamente da uno stato membro. Nel 1989 la Commissione, al fine di identificare i mezzi adeguati per predisporre un regime di tutela, presentò al Consiglio una *Comunicazione relativa alla protezione del patrimonio storico, artistico ed archeologico nazionale nella prospettiva della soppressione delle frontiere del 1992*¹⁷⁴, con la quale invitava gli stati membri ad avviare un dialogo costruttivo per l’adozione di misure condivise, in vista di un’armonizzazione della legislazione a riguardo¹⁷⁵.

¹⁷² SHORE, “*In uno plures*”...cit., p. 15.

¹⁷³ Cfr. ITALIA, *Dalle risoluzioni*...cit., pp. 99-100.

¹⁷⁴ Cfr. Commissione delle Comunità europee, COM(89) 594 def., Bruxelles, 22 novembre 1989, consultabile all’indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1989:0594:FIN:IT:PDF> (ultima consultazione 22/09/2015).

¹⁷⁵ Tali questioni, ampiamente analizzate nell’ambito degli studi sul diritto europeo in materia di beni culturali, non rientrano nel presente studio. Per una trattazione dell’argomento cfr. GEO MAGRI, *La circolazione dei beni culturali nel diritto europeo: limiti e obblighi di restituzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011; MANLIO FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Milano, Giuffrè, 2007. Ricordiamo solamente che la

Questo breve excursus dei tentativi, lenti ma costanti, di assimilare la cultura nel processo di integrazione, aiuta a comprendere come solo negli anni Novanta il terreno fosse diventato finalmente fertile per una menzione della cultura all'interno di un trattato. Frutto della convergenza di oltre un ventennio di sforzi per promuovere una maggiore integrazione culturale, tale innovazione, come ricorda Wolfram Kaiser, studioso delle pratiche culturali soggiacenti alla costruzione di narrazioni europee, fu anche la conseguenza della "crisi di fiducia" attraversata dalla CEE. Durante la fase del dibattito sul Trattato di Maastricht l'edificio europeo era infatti un'entità oramai molto più contestata rispetto al periodo che l'aveva visto sorgere, e la qualità delle politiche sovranazionali non risultava più sufficiente per garantire la legittimità popolare:

apparently, the EU as a polity is also in need of new narratives that can anchor it more than hitherto in a shared understanding of Europe's history and culture – even if this shared history and culture (as Benedict Anderson has put it) may be just as "imagined" as beliefs in the cohesion of national history and culture in the nineteenth century¹⁷⁶.

Tale necessità sottolinea un aspetto messo in luce da Ernest Gellner, studioso di antropologia sociale e di nazionalismi, che in una delle sue opere più celebri affermò che affinché in una società industrializzata le istituzioni politiche siano legittime e solide, le identità culturali devono essere coerenti e in accordo con loro: l'uomo moderno «is not loyal to a monarch or a land or a faith, whatever he may say, but to a culture»¹⁷⁷.

nozione di "bene culturale" non compare a oggi in nessuna disposizione dei trattati i quali, non fornendo un quadro normativo specifico, hanno fatto sorgere la questione dell'applicabilità a questa tipologia di beni di norme elaborate originariamente per proteggere il principio della libera circolazione delle merci.

¹⁷⁶ WOLFRAM KAISER, *Unreliable narrators. Witness accounts and the institutionalization of European history*, in "Eurozine" (online), 2011, consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2011-11-24-kaiser-en.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

¹⁷⁷ ERNEST GELLNER, *Nations and Nationalism*, 1983, ed. cons. Oxford, Basil Blackwell, 1988, p. 36.

2.2 Dal Trattato di Maastricht al Trattato di Lisbona

Il Trattato di Maastricht (o Trattato sull'Unione europea), entrato in vigore nel 1993, segnò il passaggio verso un'unificazione più decisa, a vocazione politica, dei dodici paesi membri. Attraverso questo accordo vennero ampliate diverse competenze comunitarie (segnatamente la politica di coesione economica e sociale) e introdotte altre profonde innovazioni, come l'unione economica e monetaria (volta a completare il mercato unico) e la cittadinanza europea, assegnata a tutti coloro che possiedono la cittadinanza di uno stato membro.

Alla cultura, settore che il Trattato di Maastricht identificò come nuovo campo di intervento, è dedicato il Titolo IX, nel quale figura l'articolo 128, che riportiamo qui di seguito per esteso:

1. La Comunità contribuisce al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, evidenziando nel contempo il retaggio culturale comune.
2. L'azione della Comunità è intesa ad incoraggiare la cooperazione tra Stati membri e, se necessario, ad appoggiare e ad integrare l'azione di questi ultimi nei seguenti settori:
 - miglioramento della conoscenza e della diffusione della cultura e della storia dei popoli europei;
 - conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale di importanza europea;
 - scambi culturali non commerciali;
 - creazione artistica e letteraria, compreso il settore audiovisivo.
3. La Comunità e gli Stati membri favoriscono la cooperazione con i paesi terzi e le organizzazioni internazionali competenti in materia di cultura, in particolare con il Consiglio d'Europa.
4. La Comunità tiene conto degli aspetti culturali nell'azione che svolge ai sensi di altre disposizioni del presente trattato.
5. Per contribuire alla realizzazione degli obiettivi previsti dal presente articolo, il Consiglio adotta:
 - deliberando in conformità della procedura di cui all'articolo 189 B e previa consultazione del Comitato delle regioni, azioni di incentivazione, ad esclusione di qualsiasi armonizzazione delle disposizioni legislative e regolamentari degli

Stati membri. Il Consiglio delibera all'unanimità durante tutta la procedura di cui all'articolo 189 B;
- deliberando all'unanimità su proposta della Commissione, raccomandazioni¹⁷⁸.

Per la prima volta dunque nel diritto europeo, la CEE, oramai parte di una più ampia "Unione", si vide attribuita un'autorità specifica in materia: la cultura «assurge ad interesse pubblico comunitario di rango primario»¹⁷⁹. Fin da un primo sguardo all'articolo emerge tuttavia con chiarezza il ruolo sussidiario che l'organismo sovranazionale fu chiamato a esercitare (paragrafo 2), dal momento che la cultura rientra tra quelle che il Trattato di Lisbona (2009) definirà "competenze di sostegno o di coordinamento"¹⁸⁰. L'UE di Maastricht non può dunque interferire nell'esercizio delle prerogative riservate agli Stati membri (cosa che invece avviene nei settori in cui l'Unione possiede competenze cosiddette "esclusive" e "concorrenti"), come indicato dal paragrafo 5 dell'articolo 128, che vieta di adottare misure di armonizzazione delle legislazioni statali e obbliga il Consiglio dei ministri a deliberare esclusivamente con voto unanime.

Tali limitazioni testimoniano il valore cruciale di un settore che, sebbene solitamente ritenuto "minoritario" all'interno del dispositivo europeo, era ed è tutt'oggi ritenuto di primaria importanza dagli stati membri per il mantenimento delle sovranità nazionali e per la loro affermazione in campo internazionale. La ristrettezza delle competenze che il trattato fornì all'UE in materia permette anche di chiarire i limiti entro i quali diventava possibile parlare di un «patrimonio culturale di importanza europea» (paragrafo 2) e le problematiche legate a un'azione condivisa in questo settore. Tuttavia, se consideriamo il patrimonio alla luce delle sue definizioni più attuali, ossia in quanto entità non solo volta a esaltare i grandi momenti della storia di un popolo, come può essere il caso del "monumento storico", ma tesa anche a salvare dall'oblio gli elementi identitari di un gruppo, per garantirne una memoria e una commemorazione¹⁸¹, allora risulta chiaro come

¹⁷⁸ Trattato sull'Unione europea, insieme al testo del trattato che istituisce la Comunità europea, in GUCE, C 224, 31 agosto 1992, p. 47. Va inoltre ricordata l'aggiunta di una nuova lettera d) all'articolo 92, paragrafo 3, che indica, tra gli aiuti che possono essere considerati compatibili con il mercato comune, quelli «destinati a promuovere la cultura e la conservazione del patrimonio, quando non alterino le condizioni degli scambi e della concorrenza nella Comunità in misura contraria all'interesse comune».

¹⁷⁹ BARBARA ACCETTURA, *I beni culturali tra ordinamento europeo e ordinamenti nazionali*, in "Aedon" (online) 2 (2003), consultabile all'indirizzo <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2003/2/accettura.htm> (ultima consultazione 22/09/2015).

¹⁸⁰ Si veda l'articolo 6 della Versione consolidata del trattato sul funzionamento dell'Unione europea, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 47-200, qui pp. 52-53.

¹⁸¹ Cfr. JEAN-MICHEL LENIAUD, *Quel patrimoine pour quelles Europes ?* in "Patrimoine européen" 1 (1994), pp. 3-6, qui p. 3.

la mobilitazione di questo concetto all'interno di un trattato sia stata fatta con lo scopo di favorire una presa di coscienza, l'adesione al progetto europeo e azioni concrete per rafforzarla¹⁸².

Per quanto riguarda il primo paragrafo dell'articolo 128, quello che più ci riguarda, è importante notare come si precisi che l'azione dell'Unione è volta innanzitutto a promuovere le culture dei paesi europei (e dei popoli europei, al paragrafo 2) e non una presunta "cultura europea", di cui il «retaggio culturale comune» menzionato alla fine del paragrafo è un debole riflesso. Secondo Sassatelli, il presupposto di base di tale paragrafo è che se il corpus della cultura europea è sufficientemente protetto e valorizzato, una coscienza comune emergerà naturalmente; la cultura merita di essere salvaguardata come uno dei più alti prodotti dell'attività umana, ma al contempo la promozione della sua "fioritura spontanea" costituirà uno strumento di legittimazione della costruzione europea¹⁸³.

In queste righe emerge ugualmente come la diversità sia promossa su un fondo di unità, attraverso una perifrasi che più tardi troverà nel paradigma della diversità culturale e nel motto dell'UE "unita nella diversità" una formulazione compiuta. Questo approccio "dualistico", va ricordato, non è nuovo, è anzi presente in molte delle considerazioni che nel secondo Novecento avevano contraddistinto la riflessione sull'Europa e riempito i documenti ufficiali degli organismi internazionali¹⁸⁴. Delanty vede nel «heritage as a unity

¹⁸² La Commissione, in una proposta indirizzata al Parlamento e al Consiglio per istituire un programma comunitario di azione in materia di beni culturali (il programma Raffaello), preciserà la definizione di *patrimoine*, tradotto in italiano con "beni culturali". Si veda Commissione delle Comunità europee, Proposta di Decisione del Parlamento europeo e del Consiglio che istituisce un programma comunitario di azione in materia di beni culturali – Raffaello, COM(95) 110 def., 95/ 0078 (COD), Bruxelles, 29 marzo 1995, p. 1c, consultabile all'indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:51995PC0110&from=EN> (ultima consultazione 22/09/2015), dove si può leggere che «i beni culturali si sono accumulati nel corso del tempo tramite scambi e influenze reciproche e presentano caratteristiche comuni che trascendono le peculiarità nazionali o regionali. Questo intreccio di diversità e costanti offre ai cittadini uno strumento privilegiato per cogliere la propria appartenenza regionale, nazionale ed europea. L'azione comunitaria in materia di beni culturali può quindi contribuire all'affermarsi di una cittadinanza europea, fondata su una migliore conoscenza delle proprie culture e di quelle degli altri paesi dell'Unione». Per un'analisi del concetto di patrimonio europeo, che la Commissione evita di delineare nei suoi contenuti specifici, si veda ANNE-KIM LÊ TRI, *Le concept de patrimoine européen : méthodes et principes de validation*, in RENAUD ZUPPINGER (a cura di), *Représentations du passé. Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Paris, Le Fil d'Ariane, 1997, pp. 53-59.

¹⁸³ Cfr. SASSATELLI, *Imagined Europe...* cit., p. 440.

¹⁸⁴ Non ripercorriamo la storia del paradigma dell'"unione nella diversità", dato l'ingente numero di studi già pubblicati a riguardo e la complessità dei rimandi "ufficiali" del concetto tra Consiglio d'Europa, UNESCO e Unione europea. Esso è stato analizzato sia in quanto elemento costitutivo dell'Europa (basti prendere come esempio le prime *Rencontres Internationales* di Ginevra, in cui tale concetto compare in molteplici forme), sia come nozione da sottoporre a critica sociologica. A livello comunitario, ricordiamo

in diversity» una delle quattro principali “narrazioni” all’opera nel mondo contemporaneo per quel che riguarda la politica culturale europea¹⁸⁵. Tale narrazione avrebbe il pregio, rispetto al discorso sul «heritage as a shared political tradition», anch’esso trattato dallo studioso, di suggerire «a conception of the European heritage that is not defined in terms of what might be termed ‘Old Europe’, namely a western European oriented definition of the European heritage»¹⁸⁶, di essere maggiormente focalizzata su un “divenire” anziché su un passato condiviso, e di focalizzare l’attenzione sulla pluralità regionale dell’Europa al di là della dimensione nazionale. L’Europa, non ancora indivisa, grazie alla sua diversità potrebbe dare vita a un’unità politica basata sulla mutua comprensione e sulla cooperazione nazionale¹⁸⁷. Non manca poi chi ha visto nel discorso istituzionale dell’“unità nella diversità” un escamotage retorico ambiguo e privo di contorni definiti, volto a nascondere un approccio *top-down* centralizzato da parte degli attori istituzionali¹⁸⁸ o, se non altro, uno slogan vago, inadeguato e anacronistico, imposto in un momento in cui era necessario guardare alla storia europea nella sua complessità, senza imporle la cornice di una lettura teleologica retrospettiva¹⁸⁹.

Ad ogni modo il leitmotiv dell’unità nella diversità è diventato estremamente influente nelle definizioni dell’identità europea, poiché consente di evitare sia la trappola dell’universalismo moralista sia quella del particolarismo culturale¹⁹⁰. Selezionata nel 2000 come motto ufficiale dell’UE, in seguito a un concorso messo in atto in alcune scuole dei quindici paesi membri, la formula “unita nella diversità” subirà, come vedremo, gli imprevisti del processo costituzionale¹⁹¹.

Analogamente, anche la “diversità” è diventata un paradigma dominante nei discorsi e nelle politiche dell’UE. L’Europa dovrebbe ambire a essere una sorta di riparo

che già la Dichiarazione di Copenhagen del 1973 menzionava «the diversity of cultures within the framework of a common European civilization».

¹⁸⁵ Cfr. DELANTY, *The European Heritage...* cit., p. 11.

¹⁸⁶ Ivi, p. 13. Come vedremo, questa è solo una delle possibili interpretazioni di ciò che costituisce la specificità europea. Delanty, per esempio, predilige un approccio cosmopolita, nel quale trova spazio il concetto di “costellazione civilizzazionale europea” a scapito di quello di “civilizzazione europea”.

¹⁸⁷ Cfr. ibidem.

¹⁸⁸ Cfr. SHORE, *“In uno plures”...* cit., pp. 8-10: l’autore vede nell’espansione del ruolo dell’UE nelle politiche culturali una manovra delle istituzioni per allargare la sfera del loro controllo, in un’ottica foucaultiana di “governamentalizzazione della cultura”.

¹⁸⁹ Cfr. ÉTIENNE FRANÇOIS, THOMAS SERRIER, *Lieux de mémoire européens*, “Documentation photographique” 8087 (2012), p. 13.

¹⁹⁰ Cfr. GERARD DELANTY, *Europe and the Idea of “Unity in Diversity”*, in RUTGER LINDHAL (a cura di), *Whither Europe. Borders, Boundaries, Frontiers in a Changing World*, Gothenburg, Cergu, 2003, pp. 25-39.

¹⁹¹ Cfr. JANIE PÉLABAY, *Vers une Union post-unanimiste ? Réflexions sur le sens de la devise européenne*, in FERRY (a cura di), *L’idée d’Europe...* cit., pp. 55-92, qui p. 55.

istituzionale per tutelare e proteggere le varie culture europee, una sorta di istanza di mediazione tra la scala globale e le rivendicazioni locali¹⁹², dal momento che il generale rimodellamento delle identità culturali (e il riconoscimento della loro molteplicità per ciascun individuo), si dipana all'interno del processo contemporaneo generalmente riconducibile al tema della globalizzazione. Su una scena internazionale caratterizzata da disgiunzioni radicali tra i diversi tipi di flussi globali - etnici, mediali, ideologici, tecnologici e finanziari (che creano configurazioni sociali mutevoli a seconda dei contesti nazionali e transnazionali in cui si dispiegano) - uguaglianza e differenza si “divorerebbero” a vicenda, secondo l'antropologo Arjun Appadurai¹⁹³.

Un aspetto centrale del paradigma della diversità culturale è messo in evidenza da Bonet e Négrier, che rilevano come, rispondendo alle trasformazioni del mondo contemporaneo, tale paradigma si associ necessariamente alle finalità estrinseche (come gli aspetti socio-economici e diplomatici) delle politiche culturali apparse a partire dalla seconda metà del XX secolo, entrando in contrasto

con ciò che alcuni considerano come il fondamento stesso dell'intervento pubblico: una difesa della cultura fine a se stessa. Ogni altro proposito equivarrebbe a una strumentalizzazione della cultura per il conseguimento di fini forse rispettabili, ma poco o affatto legittimi. [...] Il complesso delle politiche culturali si troverebbe di fronte a due grandi categorie di finalità: intrinseche ed estrinseche. Le prime perseguirebbero il sostegno pubblico alla cultura in quanto tale, essendo: istituzionalizzazione, professionalizzazione, democratizzazione. Le seconde, al contrario, perseguirebbero, tramite la cultura, finalità globali, ovvero sviluppo economico, presenza diplomatica, integrazione sociale. La diversità culturale sarebbe l'ultimo stadio di questa legittimazione trasformativa¹⁹⁴.

Notiamo come riemerge in tali riflessioni la duplice accezione a cui il termine “cultura” può essere sottoposto, sospeso di volta in volta tra concezione umanistica e, come vedremo più in dettaglio nelle pagine successive, visione anti-elitaria e sociologica.

¹⁹² Cfr. SASSATELLI, *Imagined Europe...*cit., p. 439.

¹⁹³ Cfr. ARJUN APPADURAI, *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale*, in MIKE FEATHERSTONE (a cura di), *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, 1990, tr. it. Roma, Seam, 1996, pp. 25-41, qui pp. 34-38.

¹⁹⁴ BONET, NÉGRIER, *La fine delle culture...*cit., p. 201.

In questo quadro, è bene accennare al fatto che il precursore del concetto di “diversità culturale” è la famosa nozione di “eccezione culturale”¹⁹⁵, invocata dall’UE nel 1993 (su pressione prevalentemente francese) nel braccio di ferro che l’ha vista opporsi agli USA nel quadro degli accordi del GATT (e che ha consentito di sottrarre i “prodotti dello spirito” alla legge del libero scambio) e adottata dall’UE fin dal 1999¹⁹⁶. La “diversità culturale” diventerà nei primi anni del XXI secolo il paradigma principale delle svariate azioni culturali promosse a livello internazionale. Essa è confluita poi anche nella Dichiarazione Universale UNESCO sulla diversità culturale del 2001, e in seguito nella Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, approvata nel 2005.

Accenniamo anche al fatto che nei discorsi ufficiali dell’UE e nelle iniziative culturali degli anni Novanta è emersa un’ulteriore modalità operativa di cooperazione culturale, legata alla nozione di “diversità culturale”: si tratta del “dialogo interculturale”, introdotto nel 1995 inizialmente come mezzo per facilitare i rapporti con l’area mediterranea extra-europea - e in seguito per favorire il dialogo interculturale “interno” -, a seguito di iniziative del Consiglio d’Europa volte a concettualizzare nuove forme di interazione e di tutela nell’ambito della protezione delle minoranze¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Essa è l’erede diretta dell’“*exception culturelle française*”, dispositivo composto di quote, finanziamenti e riduzioni fiscali per sostenere il settore creativo e soprattutto l’audiovisivo, e che designa una delle azioni culturali condotte a partire dalla creazione del Ministero della cultura (1959) affidato ad André Malraux.

¹⁹⁶ Cfr. SERGE REGOURD, *L’Exception culturelle*, Paris, PUF, 2002. Si veda invece CLARISSE FABRE, *Histoire d’une exception*, in “Le Monde”, 26 juin 2013, per quanto riguarda il ritorno in auge dell’eccezione culturale nel 2013, nell’ambito dei nuovi negoziati di libero scambio tra gli USA e l’UE, in particolar modo nella battaglia condotta dai giganti di internet (Google, Amazon, etc.), desiderosi di diffondere i loro prodotti nel mercato europeo senza essere sottoposti a specifici vincoli fiscali. Cfr. anche BONET, NÉGRIER, *La fine delle culture...* cit., pp. 205-206, per i quali la parentela tra l’eccezione culturale e la diversità culturale è solo parziale: «la prima è sostanzialmente una difesa “settoriale” di fronte alle pressioni del mercato, dalle cui regole comuni deve essere esclusa la cultura in base alla paradossale formula per cui il libero scambio uccide lo scambio. Si sovrappone alla diversità quando attribuisce all’intervento pubblico la possibilità di lottare contro la standardizzazione dei mercati per assicurare così la conservazione di prodotti culturali che non troverebbero spazio nell’economia mondializzata. Per contro, si distingue dalla diversità in quanto non chiede affatto il rispetto delle varie espressioni regionali o etniche, la cui origine si trova nella derivazione antropologica della cultura. L’eccezione culturale, così come è stata rivendicata, è spesso concepita come ambito esclusivo degli Stati-nazione che mantengono il nucleo delle possibilità di regolazione».

¹⁹⁷ Cfr. CALLIGARO, *From ‘European Cultural Heritage’...* cit., pp. 21-23. Senza entrare nel merito di un’analisi sociologica e filosofica della questione, ricordiamo che diversi interpreti vedono in tale forma di “dialogo” una sorta di alibi per la società dominante che lo promuove, o addirittura uno specchio per le allodole che contraddice il “diritto alla diversità”. Riportiamo a testimonianza di tale visione un passo di Elie Barnavi, storico che ricomparirà di frequente nella nostra analisi del Musée de l’Europe: «perché di che cosa si potrà mai parlare in queste ‘sessioni’ di dialogo, dove si dà prova di ipocrita amabilità? [...] Chi, effettivamente, è abilitato a parlare in nome dell’islam, o del giudaismo, o di qualunque altra ‘cultura’ globale? Inoltre, soprattutto queste ‘culture’ globali, sono delle costruzioni comode per delle menti frettolose», in ELIE BARNAVI, *Religioni assassine*, 2006, tr. it. Bompiani, Milano, 2007, p. 159.

Apriamo qui una breve parentesi per mostrare, attraverso un esempio teorico, come questa serie di paradigmi – l’unità nella diversità, la diversità culturale, il dialogo interculturale – spesso impiegati con una certa disinvoltura, aprano in realtà frontiere di significato molto ampie. In essi, infatti, possiamo ritrovare espressi gli orientamenti e le aporie che accompagnano la questione ontologica, complessa e mai risolta, tra l’universale, l’identità e la differenza. Di recente essi sono stati articolati nel quadro della dimensione culturale europea da François Jullien, il quale ha osservato che mentre storicamente l’“universale”, nel significato di “necessità”, ha rappresentato uno dei punti forti dell’Europa, nel mondo contemporaneo tale termine è di difficile impiego: di quale universale parliamo oggi, si chiede il filosofo, dal momento che il concetto stesso è tutto tranne che universale?¹⁹⁸. L’universale europeo di oggi non è più quello della totalizzazione, bensì il “composito”, un patrimonio multiplo in cui vige la promozione del “comune” e che va costantemente inseguito. Nella diversità culturale è insito un pensiero sulla differenza che richiama a sua volta il concetto di identità, che Jullien preferisce tuttavia sostituire con i termini “scarto” (*écart*) e “risorsa” (*ressource*) o “fecondità”. La differenza si ricollega alla distinzione, mentre lo scarto culturale alla distanza, ed è ciò che permette all’uomo di conoscere i suoi simili, è la moltiplicazione che consente alle culture di riflettersi le une nelle altre (senza confronto, ma con una sorta di vis-à-vis). Lo scarto fa emergere la fecondità, come ricerca dell’elemento comune; esso può affiorare attraverso il “dialogo” che, sebbene termine *cache-misère* volto a nascondere i rapporti di forza, può far emergere il percorso, il logos, l’intelligibile¹⁹⁹.

Prima di gettare uno sguardo sui programmi a cui l’ingresso della cultura nei trattati ha dato vita, è importante osservare come essa viene presentata nel Trattato di Lisbona, adottato nel 2009, l’ultimo in ordine temporale e sotto la cui egida l’UE legifera al presente. Il Trattato, nella sua parte riguardante il funzionamento dell’UE – il Trattato sul funzionamento dell’Unione europea (TFUE) – ha ripreso sostanzialmente all’articolo 167 l’art. 128 del Trattato di Maastricht, nella versione emendata da quello di Amsterdam. Quest’ultimo, adottato nel 1999, aveva sostituito il paragrafo 4 dell’articolo 128, divenuto articolo 151, con il seguente: «la Comunità tiene conto degli aspetti culturali nell’azione

¹⁹⁸ Cfr. FRANÇOIS JULLIEN, *Universalité et écart culturel*, Conférence inaugurale de la journée-débat *Autour du Louvre Abu Dhabi : pour une histoire globale de l’art ?*, Louvre, 18 juin 2014, nella quale il filosofo ha passato in rassegna l’universalità del concetto nella civiltà greca, l’universale giuridico del mondo romano e l’universale “a priori”, salvifico, del cristianesimo.

¹⁹⁹ Ivi.

che svolge a norma di altre disposizioni del presente trattato, in particolare ai fini di rispettare e promuovere la diversità delle sue culture»²⁰⁰. In esso, come si può vedere, la nozione di “diversità” ha trovato spazio come nuovo modello di riferimento.

L’articolo in questione del Trattato di Lisbona ha apportato tuttavia un’importante innovazione, che riguarda la procedura di voto a cui la cultura è sottoposta (paragrafo 5): le decisioni in seno al Consiglio non sono più soggette all’unanimità, ma vengono adottate ricorrendo alla procedura legislativa ordinaria, quindi al voto a maggioranza qualificata²⁰¹. Viene comunque mantenuto il divieto di armonizzare le legislazioni degli stati membri, e ciò comporta che la regola del voto a maggioranza venga applicata principalmente alle disposizioni concernenti la struttura e l’ambito dei programmi di finanziamento²⁰².

È da sottolineare inoltre che l’articolo 300 TFUE, paragrafo 2, riguardante il Comitato economico e sociale, prevede che quest’organo con funzioni consultive sia «composto da rappresentanti delle organizzazioni di datori di lavoro, di lavoratori dipendenti e di altri attori rappresentativi della società civile, in particolare nei settori socioeconomico, civico, professionale e culturale»²⁰³: per la prima volta all’interno di un trattato europeo le organizzazioni culturali compaiono come membri della società civile, come attori cui viene riconosciuto un ruolo all’interno del dispositivo decisionale.

Ma il merito maggiore del Trattato di Lisbona per ciò che riguarda la cultura compare nel Trattato sull’Unione europea (TUE che, a differenza del TFUE, definisce i principi istituzionali che governano l’UE): al suo interno essa figura come elemento fondante del progetto europeo. Nel preambolo del trattato si fa infatti esplicito riferimento alla volontà di ispirarsi «alle eredità culturali, religiose e umanistiche dell’Europa, da cui si sono sviluppati i valori universali dei diritti inviolabili e inalienabili della persona, della libertà, della democrazia, dell’uguaglianza e dello Stato di diritto»²⁰⁴. Tra le disposizioni comuni, all’articolo 3, l’UE inoltre «rispetta la ricchezza della sua diversità culturale e linguistica e vigila sulla salvaguardia e sullo sviluppo del patrimonio culturale europeo»²⁰⁵. Infine, la *Carta dei diritti fondamentali dell’Unione europea* a cui, con l’entrata in vigore del

²⁰⁰ Trattato di Amsterdam che modifica il trattato sull’Unione europea, i trattati che istituiscono le Comunità europee e alcuni atti connessi, in GUCE, C 340, 10 novembre 1997, p. 39.

²⁰¹ Cfr. Versione consolidata del trattato sul funzionamento...cit., p. 122.

²⁰² Cfr. Parlamento europeo, *Cultura*, consultabile all’indirizzo http://www.europarl.europa.eu/ftu/pdf/it/FTU_5.13.1.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁰³ Versione consolidata del trattato sul funzionamento...cit., p. 177.

²⁰⁴ Versione consolidata del trattato sull’Unione europea, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 13-45, qui p. 15.

²⁰⁵ Ivi, p. 17.

Trattato di Lisbona, è stato conferito lo stesso effetto giuridico vincolante dei trattati, decreta ancora una volta il rispetto dell'Unione per la diversità culturale, religiosa e linguistica (articolo 22)²⁰⁶.

Il preambolo del TUE mostra chiaramente il tentativo di riassumere i prerequisiti di civilizzazione comuni dell'UE, stabiliti durante la Convenzione europea che aveva dato vita, nel 2003, al Trattato che adotta una Costituzione per l'Europa, definitivamente abbandonato nel 2009 in seguito alla mancata ratifica di Francia e Paesi Bassi imposta dalla vittoria dei no ai referendum popolari. La Costituzione aveva come obiettivo quello di semplificare la struttura dell'UE, prevedeva una modifica dei sistemi di voto nel Consiglio e creava una struttura rafforzata per la cooperazione nella politica estera. Essa recuperava inoltre la codificazione dei simboli dell'UE (una bandiera, un inno, un motto, - "unita nella diversità" -, un riferimento alla moneta comune e una data, il 9 maggio, da celebrare come giornata dell'Europa) in un articolo dedicato (il IV-1)²⁰⁷.

L'abbandono della Costituzione ha significato anche la rinuncia all'ufficializzazione di questi simboli, la cui rilevanza e ricaduta nella vita quotidiana sarebbero state comunque difficili da misurare. Nel Trattato di Lisbona, l'unica traccia di questi elementi si ritrova nella Dichiarazione n. 52, in cui solamente sedici dei ventuno paesi firmatari del trattato affermano che la bandiera, l'inno, il motto "unita nella diversità", l'euro e la giornata del 9 maggio «continueranno ad essere i simboli della comune appartenenza dei cittadini all'Unione europea e del loro legame con la stessa»²⁰⁸.

Un aspetto che ben illustra la complessità dell'individuazione di un fondamento identitario condiviso, in un contesto in cui le diversità e le peculiarità nazionali costituiscono ancora dei capisaldi di riferimento, è offerto dal dibattito sull'inclusione delle radici cristiane dell'Europa sviluppato durante la Convenzione europea, che per circa un anno e mezzo ha lavorato alla ricerca di un compromesso sul futuro istituzionale e valoriale dell'Europa. Il dibattito religioso in seno all'UE si è sviluppato in particolar modo dalla fine degli anni Novanta, nel quadro di un allargamento dell'Europa verso est, ma anche di un'ipotetica integrazione della Turchia, la cui richiesta di adesione risale al 1987. Tale dibattito rappresenta un buon esempio di quanto sia rilevante per l'UE dotarsi di parametri di

²⁰⁶ Cfr. *Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea*, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 389-403, qui p. 396.

²⁰⁷ Cfr. Convenzione europea, Progetto di trattato che istituisce una Costituzione per l'Europa, CONV 850/03, 18 luglio 2003, p. 222, consultabile all'indirizzo <https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/cv00850.it03.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

²⁰⁸ Versione consolidata del trattato sul funzionamento...cit., p. 355.

riferimento condivisi, di una base di mutuo riconoscimento capace di rinsaldare le diverse anime del continente. Al contempo, esso mostra come la moltitudine di quadri sociali della memoria e dell'identità in atto al suo interno renda difficile per l'UE acquisire un'autorità simbolica in grado di porla alla testa della gerarchia di tali quadri. Vediamo brevemente di cosa si tratta.

La rivendicazione dell'elemento religioso ai fini di un'attribuzione identitaria si è intensificata in seguito agli eventi dell'11 settembre e all'interno del contesto del presunto "scontro di civiltà" che opporrebbe l'occidente e l'Islam²⁰⁹. Il dibattito in seno alla Convenzione ha visto mettere in atto da parte della Chiesa un'importante azione di lobby, attraverso la presenza di rappresentanti del Vaticano in sede di dibattito, ma soprattutto attraverso l'intervento di papa Giovanni Paolo II il quale, per mezzo di una serie di appelli e di esortazioni apostoliche, si era posto in prima linea nel riconoscimento delle radici cristiane dell'Europa²¹⁰. Il dibattito ha visto opporsi gli attori della Convenzione principalmente secondo linee nazionali (ad esempio la Francia, fedele alla sua tradizione di laicità, contro la Spagna, l'Irlanda, Malta, la Polonia, il Portogallo, la Slovacchia e la Lituania che, in un documento utilizzato come base di una conferenza intergovernativa dell'ottobre 2003, si sono dichiarati a favore dell'inclusione di un riferimento alla tradizione cristiana nel testo del preambolo del Trattato), ma anche secondo criteri di affiliazione politica²¹¹.

Il paradosso riguardante la strumentalizzazione della religione all'interno di una memoria europea comune, in un momento in cui si registra una globale secolarizzazione dell'Europa, è spiegabile, secondo Calligaro e Foret, prendendo in considerazione il ruolo di "serbatoio di senso" che il fattore religioso può ricoprire all'interno delle strategie politiche. Di conseguenza,

un usage mémoriel du religieux en faveur de l'UE apparaît donc en congruence avec son évolution sociétale qui le laisse subsister comme trace mnésique et comme marqueur identitaire davantage que comme discours d'autorité. [...] Au niveau systématique, le principal objectif est de donner un mythe des origines à

²⁰⁹ Cfr. MANUELLA PERI, *Une anamnèse conflictuelle. Des enjeux du débat sur l'inclusion du fait religieux dans le projet de Traité établissant une Constitution pour l'Europe*, Warsaw, College of Europe Natolin Campus, 2011, p. 3.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

²¹¹ Cfr. *ivi*, p. 23 e pp. 31-33.

l'UE qui soit distinct des histoires nationales et qui leur soit antérieur, justifiant ainsi un ordre politique européen autonome²¹².

Se i dibattimenti della Convenzione che hanno condotto all'elaborazione del Trattato che adotta una Costituzione per l'Europa hanno optato per la definitiva rinuncia a una menzione al fatto religioso nel preambolo del suddetto Trattato, resta il fatto che il fallimento della Costituzione ha mostrato che la “competizione dei passati” e il numero eccessivo di quadri memoriali comportano l'incapacità di delineare una cornice strutturante di riferimento²¹³. Ciò è particolarmente evidente qualora si tenti di far emergere una “sostanzializzazione” del legame tra gli europei, un'unità di stampo romantico basata su valori etico-civilizzazionali piuttosto che su una concezione civica²¹⁴. L'Europa è stata il costante terreno di scontro di forze contraddittorie, sostiene Jullien, che investono anche la religione qualora essa è messa alle strette dagli orientamenti laici: la volontà di definire i tratti identitari dell'Europa nel preambolo di un trattato costituirebbe pertanto un errore²¹⁵.

Nel quadro tracciato finora abbiamo visto come le misure adottate nel campo culturale siano cruciali, specialmente a livello simbolico, all'interno della costruzione e della legittimazione della realtà istituzionale e sociale dell'UE, come insegnano i classici a proposito del ruolo dei simboli culturali nella formazione delle comunità²¹⁶. Da tale contesto, e dalle sue falle è possibile ancora una volta capire il significato del motto “unità nella diversità” e la vaghezza della sua concettualizzazione. Questo aspetto è ben spiegato da Sassatelli, secondo cui

what seems to be in question today is not only the shift from a cultural allegiance to another, but a questioning of the very meaning of allegiance through culture and, therefore, of the analytical instruments we use to interpret it. The EU is not inventing the language of *unity in diversity* in a void, trying to inculcate people with it. On the contrary, [...] the EU appropriates discourse most suitable to the type of multiple identity which is the more likely to accept

²¹² CALLIGARO, FORET, *La mémoire européenne...*cit., pp. 32-33.

²¹³ Cfr. *ivi*, p. 39.

²¹⁴ Cfr. PÉLABAY, *Vers une Union post-unanimiste ?...*cit., pp. 62-64.

²¹⁵ Cfr. JULLIEN, *Universalité et écart...*cit. Cfr. anche EDGAR MORIN, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1987, ed. cons. 1990, pp. 147-155: l'autore aveva già messo in luce, in questo testo, l'importanza delle “dialogiche”, comprese quelle tra sacro e profano, laico e religioso, nella formazione dell'identità culturale europea.

²¹⁶ Cfr. ÉMILE DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912.

a European ‘layer’ of allegiance. If the analysis of discourses about multiple identities – or, in EU rhetoric, *unity in diversity* – need not to be as fleeting and superficial as they claim the reality described is, an essentialist language of identity that can only see imagined communities as false and weak, often implying a nostalgic look at deeper forms of belonging, is also to be avoided. Both would prevent a serious consideration of what is currently under construction in the European context²¹⁷.

Se l’Europa è soggetta a un processo di costruzione permanente e va al contempo “immaginata”, è quindi importante cogliere il significato profondo delle sue iniziative culturali, artistiche e simboliche, nonché comprendere le specifiche condizioni del loro utilizzo²¹⁸.

²¹⁷ SASSATELLI, *Imagined Europe...* cit., pp. 446-447.

²¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 436.

2.3 I programmi europei per la cultura

Passiamo ora a un rapido esame dei programmi culturali cui il Trattato di Maastricht ha dato vita. Si tratta di capire quali sono i principali dispositivi operativi che hanno permesso e permettono di concretizzare la cooperazione culturale nell'insieme dei paesi dell'UE nell'ambito del patrimonio e della cultura. Non ci dilungheremo sugli aspetti epistemologici relativi alla definizione di "cultura" nel momento in cui essa viene trasformata in oggetto di programmi "governativi", poiché ciò rientra in un ambito sociologico che esula dagli obiettivi del presente studio²¹⁹.

Basti soltanto ricordare che, come abbiamo visto, lo studio della cultura oggi è sempre più associato ai fenomeni sociali: "cultura" sono tutti i "dati" trasmessi da una collettività in tutte le sue componenti umane, simboliche, spirituali e pratiche, inclusi gli stili di vita e le abitudini quotidiane²²⁰. Tale idea di cultura include il complesso di norme e di credenze proprie degli individui e dei gruppi, gli usi, i costumi e la cultura materiale con i suoi artefatti, siano essi opere d'arte od oggetti di uso comune. La cultura è un'entità acquisita, non riducibile alla componente biologica dell'esistenza, ed è condivisa all'interno di determinate comunità e società²²¹. Essa va intesa come "culture al plurale", come risposte che le diverse popolazioni danno ai problemi che l'ambiente naturale e sociale circostante pone loro. A tale concezione antropologica è andato via via associandosi l'approccio sociologico, che punta maggiormente a individuare le differenziazioni e le incongruenze interne alla cultura stessa e la sua capacità creativa e innovativa²²².

²¹⁹ Per una panoramica dello sviluppo storico delle principali correnti di studio sulla cultura rimandiamo a SCIOLLA, *Sociologia dei processi...* cit., pp. 24-58, dove vengono delineate le tre tradizioni sociologiche più importanti di inizio Novecento: quella americana con la Scuola di Chicago, la tradizione francese avviata da Durkheim e la variegata scuola tedesca.

²²⁰ Cfr. DROIT, *L'humanité toujours à construire...* cit., pp. 169-171. Si veda la definizione di cultura data dall'UNESCO nella Dichiarazione di Città del Messico nel 1982: «la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances». UNESCO, *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

²²¹ Cfr. SCIOLLA, *Sociologia dei processi...* cit., pp. 18-19. Ricordiamo, tra le molte teorie culturologiche che si potrebbero citare, la prospettiva semiotica di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, che già all'inizio degli anni Settanta definirono la cultura come «memoria non ereditaria della collettività». Cfr. JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, 1971, tr. it. in ID. *Tipologia della cultura*, a cura di REMO FACCANI e MARZIO MARZADURI, Milano, Bompiani, 1975, pp. 39-68, qui p. 43.

²²² Cfr. SCIOLLA, *Sociologia dei processi...* cit., pp. 57-65, dove viene messo in luce come la nuova sociologia della cultura si concentri sui seguenti aspetti: la coerenza/incoerenza all'interno del sistema culturale, e di quest'ultimo con l'integrazione della società; la questione del dissenso e dell'innovazione culturale; le relazioni tra cultura e azione; la dimensione pubblico/privato.

In definitiva, non siamo più di fronte alla cultura intesa come la manifestazione più elevata dello spirito umano (poesia, teatro, etc.), come dimensione accessoria e ornamentale, ma a un'entità che contribuisce alle esigenze di relazionalità e di solidarietà tra i membri di una comunità, a una "cassetta degli attrezzi" da utilizzare all'interno di strategie di azione²²³. Lungi dall'essere unanimemente accettato, tale condizionamento antropologico sul mondo della cultura ostacolerebbe, secondo alcuni, il movimento della cultura stessa come capacità di trascendere le realtà particolari e di farsi veicolo per raggiungere l'universale e, circoscrivendo il proprio ruolo a un'opera di valorizzazione delle diversità, piegherebbe riduttivamente la vera cultura sulle culture singole²²⁴.

Tuttavia, parallelamente ai nuovi approcci di studio e in linea con il paradigma antropologico-sociologico, si sono evolute anche le politiche culturali che, da una logica elitaria e nazionalista rivolta al patrimonio "tradizionale" (beni archeologici, archivi, biblioteche, etc.) durata fino al secondo dopoguerra, sono giunte ad accogliere dagli anni Ottanta delle finalità dalla forte portata socio-economica²²⁵. Le iniziative che analizzeremo qui di seguito rientrano a pieno titolo in tale "regime", descritto come volto alla competitività, alla crescita e al pieno impiego; alla valorizzazione della diversità culturale e del multiculturalismo; a rafforzare la cooperazione culturale²²⁶.

La prima tappa dell'azione comunitaria in ambito culturale fu caratterizzata dall'attuazione di tre diversi programmi, lanciati nel biennio 1996-1997: "Arianna", per il sostegno nel campo del libro, della lettura e della traduzione; "Caleidoscopio", per il sostegno alle proposte artistiche e culturali di dimensione europea (musica, teatro, arti plastiche, etc.); "Raffaello", per il sostegno al patrimonio culturale. L'impatto di questi programmi è stato piuttosto circoscritto, anche in forza dell'esiguità dei fondi accreditati.

Il programma "Raffaello" (1997-2000), che più ci interessa tra quelli appena menzionati, ha fornito una definizione di beni culturali che comprende beni mobili e immobili

²²³ Cfr. *ivi*, dove viene recuperato il pensiero di Ann Swilder: cfr. ANN SWILDER, *Culture in Action: Symbols and Strategies*, in "American Sociological Review" 51 (1986), n. 2, pp. 273-286.

²²⁴ Cfr., tra gli altri, CITOT, *L'idée d'une Europe de la Culture...*cit., p. 219, dove l'autore afferma che mantenere una cultura viva «ce n'est pas préserver sa puissance de conditionnement sur les individus, c'est permettre à ceux-ci de retrouver en elle le chemin de l'universel» e che un'Europa della cultura (p. 220) «ne peut être ni une Europe qui muséalise des cultures-traditions, ni une législation sur une hypothétique identité culturelle figée».

²²⁵ Cfr. BONET, NÉGRIER, *La fine delle culture...*cit., p. 202.

²²⁶ Cfr. *ibidem*. Per l'evoluzione delle diverse politiche culturali nel corso degli ultimi cinquant'anni si veda anche ANNE-MARIE AUTISSIER, *Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation*, in "EspacesTemps.net" (online), 29 marzo 2006. consultabile all'indirizzo <http://www.espacestemp.net/en/articles/politiques-culturelles-des-tats-europeens-pour-une-necessaire-refondation-en/> (ultima consultazione 22/09/2015).

materiali, tra cui le collezioni e i musei²²⁷. Per quanto riguarda nello specifico questi ultimi, nella decisione che istituisce il programma viene fatto riferimento al sostegno alla creazione di presentazioni multilingue, per favorire l'accesso, la partecipazione e la sensibilizzazione ai beni culturali dei cittadini²²⁸. Il programma ha contribuito allo sviluppo di network che comprendono oltre quaranta istituti museali europei, e alla valorizzazione del contenuto culturale delle collezioni europee; esso ha sostenuto inoltre gli scambi di *know-how* nell'ambito del patrimonio e del restauro, e progetti di sensibilizzazione ai beni culturali²²⁹.

L'approccio proposto dalla Commissione nel programma "Raffaello" è stato criticato dal Comitato delle Regioni, che vi ha rilevato una concezione del patrimonio incline a favorire l'"alta cultura" e i suoi aspetti "emblematici" a scapito della dimensione regionale e dei fenomeni culturali più vicini alla base sociale²³⁰. La stessa osservazione è venuta da Cris Shore, convinto detrattore dell'approccio istituzionale nei riguardi della creazione di un'identità europea, che egli considera di stampo *top-down*, manageriale e manipolativo, e non rispettosa del tanto celebrato principio di sussidiarietà²³¹. Secondo lo studioso, un programma come "Raffaello" rivelerebbe un orientamento delle istituzioni incline a privilegiare una visione della cultura borghese ed elitaria, e che ignora per di più il contributo dei rappresentanti del mondo culturale non europeo allo sviluppo del patrimonio culturale del continente²³². Tuttavia, come ricorda Pierre Nora parlando dei luoghi di memoria europei, non bisogna dimenticare che un'Europa delle masse non esiste, soprattutto nel momento in cui ci si rende conto che «l'Europe a toujours été le fait d'élites : élites militaires ou diplomatiques (traité de Westphalie, congrès de Vienne, partage de Yalta), élites intellectuelles ou artistiques (République des Lettres à l'époque classique, Lumière, Paris 1900, Vienne, etc.)»²³³.

Arrivati a scadenza nel 2000, questi programmi culturali sono stati sostituiti da nuovi strumenti, anche nella prospettiva dell'allargamento dell'UE ai nuovi paesi dell'Europa

²²⁷ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 2228/97/CE che istituisce un programma comunitario d'azione in materia di beni culturali (programma Raffaello), 13 ottobre 1997, in GUCE, L 305, 8 novembre 1997, pp. 31-38, qui p. 33.

²²⁸ Cfr. *ivi*, p. 38.

²²⁹ Cfr. ENRICA VARESE, *La politica culturale europea: cronaca di una storia*, in "Economia della Cultura" 1 (2000), pp. 13-20, qui pp. 14-16.

²³⁰ Cfr. CALLIGARO, *EU Action ...op. cit.*, p. 91.

²³¹ Cfr. CHRIS SHORE, *Inventing Homo Europaeus. The Cultural Politics of European Integration*, in "Ethnologia Europaea" 29 (1999), n. 2, pp. 53-66, qui p. 63.

²³² Cfr. ID., "In uno plures" ...*cit.*, p. 18.

²³³ PIERRE NORA, *À la recherche de "lieux de mémoire"*, in HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs ...cit.*, pp. 101-105, qui pp. 101-102.

centrale e orientale. Il programma Cultura 2000 (previsto per il periodo 2000-2004 con un'estensione per il 2005 e 2006), che raggruppa i precedenti, ha avuto come obiettivo di «realizzare uno spazio culturale comune promuovendo il dialogo culturale e la conoscenza della storia, la creazione, la diffusione della cultura e la mobilità degli artisti e delle loro opere, il patrimonio culturale europeo, le nuove forme di espressione culturali, nonché il ruolo socioeconomico della cultura»²³⁴, attraverso il finanziamento di progetti di cooperazione tra operatori e professionisti di diversi stati membri.

Nella decisione che istituisce tale programma ritornano immancabilmente i riferimenti a un'identità europea basata sulla democrazia, la tolleranza, la libertà e la solidarietà, e viene evocata più volte l'importanza della cultura nello sviluppo socioeconomico, così come la necessità di raggiungere un equilibrio migliore, all'interno della Comunità, tra sfera economica e dimensione culturale²³⁵. Viene inoltre dato largo spazio alla promozione del dialogo interculturale e alla valorizzazione della diversità culturale, e la collaborazione tra partner di diversi paesi è incoraggiata, al fine di dare una dimensione propriamente europea alle iniziative adottate. Il programma contiene obiettivi molto ambiziosi, spesso non presenti nelle politiche culturali nazionali - come la promozione della creatività e l'accesso dei cittadini alla cultura -, e la salvaguardia del patrimonio viene allargata fino a includere beni culturali non materiali (tradizioni, arti dello spettacolo, etc.). Il programma, immancabilmente, non affronta la problematica dell'interpretazione del termine «cultura»²³⁶: secondo Shore, è tuttavia evidente che essa è ancora una volta priva di qualsiasi accezione relativa al «popolare» (*low*) e di riferimenti a forme di ibridazione²³⁷.

In tale documento figura un accenno ai musei e alle collezioni i quali, insieme ad altri ambiti del patrimonio, sono visti come area di cui è possibile promuovere un più intenso scambio di *know-how* tra operatori, in special modo per quanto riguarda le prassi e gli aspetti tecnologici, e un'accresciuta partecipazione attiva del pubblico²³⁸. Il programma ha dato vita a numerose partnership in questo settore, com'è avvenuto ad esempio con il

²³⁴ Tale passo è tratto dall'indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=URISERV:l29006> (ultima consultazione 22/09/2015).

²³⁵ Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 508/2000/CE che istituisce il programma «Cultura 2000», 14 febbraio 2000, in GUCE, L 63, 10 marzo 2000, pp. 1-9, qui pp. 1-2.

²³⁶ Cfr. ENRIQUE BANÚS, *Cultural Policy in the EU and the European Identity*, in MARY FARRELL, STEFANO FELLA, MICHAEL NEWMAN (a cura di), *European Integration in the Twenty-First Century. Unity in Diversity?*, London, SAGE Publications Ltd, 2002, pp. 158-182, qui p. 163.

²³⁷ Si veda SHORE, «*In uno plures*»...cit., p. 19, dove l'autore sostiene che «in practise, ideas of popular culture, multiculturalism, cultural pluralism, and hybridity appear to be anathema to official conceptions of European culture».

²³⁸ Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 508/2000/CE...cit., p. 8.

Progetto intitolato *Born in Europe*, che ha visto partecipare varie istituzioni museali (tra cui il Museum Europäischer Kulturen di Berlino e il Museo delle culture del mondo di Göteborg) sul tema della rappresentazione dell'esperienza dei migranti nei musei europei²³⁹.

Al di là del programma Cultura, le iniziative culturali possono essere finanziate anche attraverso strumenti comunitari afferenti ad altre Direzioni generali della Commissione europea. Sebbene non specificatamente rivolti alla cultura, tali strumenti permettono di finanziare progetti che contengono una dimensione culturale: oltre al programma MEDIA per l'audiovisivo, gestito comunque dalla Direzione generale Istruzione e cultura, citiamo i programmi per la ricerca tecnologica, per l'istruzione e la formazione, per i prodotti e i servizi digitali, per l'ambiente. Tuttavia, è soprattutto attraverso le politiche per lo sviluppo regionale (dette anche politiche di coesione), le quali «cover the bulk of the EU's expenditure on cultural activities — the cultural sector acting as a source of employment and a driving force behind local development by generating economic activity such as tourism and electronic services»²⁴⁰, che il settore culturale può trovare un buon margine di intervento e di erogazioni. Ricordiamo che i cosiddetti fondi strutturali, stanziati da tali politiche, rappresentano una grossa fetta del budget europeo: circa 195 miliardi di euro nel periodo 2000-2006, contro i 236,5 milioni di euro previsti per il programma Cultura nello stesso arco di tempo.

Un singolare esempio che mostra l'utilizzo di fondi strutturali in ambito culturale (per la precisione del Fondo europeo agricolo per lo sviluppo rurale e del Fondo europeo agricolo di orientamento e di garanzia, che hanno stanziato per l'occasione circa un quarto di milione di euro) è dato dal *National Wool Museum* nel Galles: il progetto ha condotto alla creazione di un museo nel sito di una vecchia fabbrica per la lavorazione della lana mai totalmente abbandonata, e un dispositivo educativo sulla storia della regione, assicurando così il prolungamento dell'attività in un'area rurale e la salvaguardia di una piccola porzione di patrimonio agricolo e industriale²⁴¹.

²³⁹ Cfr. UDO GÖBWALD, *Born in Europe: an International Programme on Representing Migrant Experiences in European Museums*, in "International Journal of Intangible Heritage" 2 (2007), pp. 137-144.

²⁴⁰ Cfr. European Commission, Directorate-General for Education and Culture, *European funding for the cultural sector*, Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities, 2002, p. 9.

²⁴¹ Cfr. Culture Action Europe, *The we are more campaign guide for the negotiations on the Structural Funds 2014-2020*, 2012, p. 8, consultabile all'indirizzo http://www.wearemore.eu/wp-content/uploads/2011/08/Campaign-toolkit-on-structural-funds_20062012.doc (ultima consultazione 22/09/2015).

Su queste basi programmatiche sono nati i successivi programmi Cultura 2007-2013 e l'attuale "Europa creativa" (previsto fino al 2020), i quali hanno aumentato in modo sostanziale la dotazione finanziaria per i progetti culturali, mettendo a disposizione circa 400 milioni di euro il primo, e un miliardo e mezzo di euro il secondo. Quest'ultimo accorpa i precedenti programmi Cultura, MEDIA 2007 e MEDIA Mundus in un unico strumento (ripartendo le risorse nel seguente modo: 13% per la sezione trans-settoriale, 31% per la sezione Cultura, 56% per la sezione MEDIA). Al fine di collocare nella giusta luce queste somme, ricordiamo che il programma "Europa creativa" copre una piccolissima porzione del budget europeo: esso rientra infatti, insieme alla giustizia e agli affari interni, alla protezione dei consumatori e ad altri settori, nella rubrica di bilancio intitolata "sicurezza e cittadinanza", la quale ammonta a circa l'1,6% dell'intero budget comunitario²⁴².

La decisione che istituisce il programma Cultura per il periodo 2007-2013 non menziona al suo interno un riferimento specifico ai musei²⁴³; tuttavia questo asse di intervento ha permesso di realizzare diversi progetti museali, di cui offriamo qualche esempio. Il progetto ArCAFE (Archeologia e culture dell'età del ferro in Europa) ha visto collaborare tre musei archeologici di Croazia, Spagna e Francia nella realizzazione di esposizioni itineranti; esse propongono un parallelo tra diverse età del ferro nell'Europa mediterranea, mettendo a disposizione del pubblico uno strumento di mediazione digitale innovativo, una sorta di "simulatore" in grado di riprodurre virtualmente ciascuno dei siti archeologici dei tre paesi (Segestica, Ullastret e Lattara)²⁴⁴. Un finanziamento del programma Cultura 2007-2013 è andato anche a "European Glass Experience": coordinato dalla città di Venezia, dal Consorzio Promovetro di Murano e dalla Fondazione Musei Civici di Venezia, il progetto sta vedendo diversi musei del vetro (come la Fundación Centro Nacional del Vidrio in Spagna e il Finnish Glass Museum in Finlandia) collaborare nella realizzazione di esposizioni itineranti, al fine di dare maggiore visibilità all'artigianato contemporaneo del vetro (e ai suoi artisti), in qualità di patrimonio culturale intangibile che necessita salvaguardia e promozione²⁴⁵.

²⁴² Cfr. Commissione europea, Direzione generale della Comunicazione, *Le politiche dell'Unione europea: il bilancio*, Lussemburgo, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2014, p. 12.

²⁴³ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1855/2006/CE che istituisce il programma Cultura (2007 – 2013), 12 dicembre 2006, in GUUE, L 372, 27 dicembre 2006, pp. 1-11.

²⁴⁴ Cfr. la pagina <http://www.mom.fr/valorisation-grand-public/expositions/Exposition-Iapodes> (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁴⁵ Cfr. la pagina <http://egeglass.eu/ege-project-design-contest/> (ultima consultazione 22/09/2015).

Ma i maggiori interventi in ambito museale, tuttavia, sono stati resi possibili ancora una volta dall'impiego dei fondi strutturali, un'enorme fonte da cui attingere per le politiche territoriali. Dal 2007 al 2013 il Fondo europeo di sviluppo regionale (FESR) ha infatti stanziato circa sei miliardi di euro per progetti di protezione del patrimonio culturale, di sviluppo delle infrastrutture culturali e di messa in opera di servizi culturali²⁴⁶.

Nell'ambito del programma europeo per la cooperazione transfrontaliera, finanziato con il FESR, è stato sovvenzionato in questo periodo il progetto "Openmuseums - Musei sloveni e italiani in rete: valorizzazione ed innovazione tecnologica nei musei delle città d'arte dell'Alto Adriatico", volto a riqualificare e a valorizzare il patrimonio conservato nei musei di questi territori. Il progetto, che ha ricevuto un contributo europeo di oltre tre milioni di euro, e che si è concluso nel febbraio 2015, ha promosso un miglioramento delle tecnologie di gestione e di conservazione delle realtà museali, così come modelli di fruizione innovativi e sinergie con diverse istituzioni ed enti del territorio²⁴⁷.

Sempre nell'ambito dello sviluppo regionale, nel 2007 la Commissione europea ha approvato un programma operativo²⁴⁸ in Polonia, dal titolo "Infrastrutture e ambiente", che ha ricevuto oltre ventidue miliardi di euro dal Fondo di coesione e quasi sei miliardi di euro dal Fondo europeo di sviluppo regionale, dando vita al più grosso programma operativo mai messo in opera nell'insieme dell'UE²⁴⁹. Esso ha permesso di finanziare due progetti riguardanti il museo nazionale Auschwitz-Birkenau, nello specifico la conservazione e il ripristino strutturale di alcuni dormitori ed edifici del sito. In questo museo, per il periodo 2012-2015, sono stati finanziati altri quattro milioni di euro circa, grazie all'azione "Memoria europea attiva"²⁵⁰ del programma "Europa per i cittadini"; essi sono attualmente utilizzati per mettere in atto, oltre ad alcune misure di rafforzamento delle strutture, interventi di restauro di oggetti e documenti relativi ai campi di concentramento²⁵¹.

²⁴⁶ Cfr. European Commission, *Mapping of Cultural Heritage actions in European Union policies, programmes and activities*, 2014, p. 10, consultabile all'indirizzo http://ec.europa.eu/culture/library/reports/2014-heritage-mapping_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁴⁷ Cfr. il sito del progetto: <http://www.openmuseums.eu/> (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁴⁸ I programmi operativi (nazionali, regionali o interregionali) sono i documenti che articolano gli interventi strategici per settori e territori, co-finanziati dai fondi strutturali.

²⁴⁹ Cfr. la pagina http://ec.europa.eu/regional_policy/en/atlas/programmes/2007-2013/poland/operational-programme-infrastructure-and-environment (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁵⁰ Essa sostiene il dialogo transnazionale laddove esistono memorie storiche conflittuali e punta in particolar modo scopo a commemorare le vittime del nazismo e dello stalinismo, nonché a proporre misure per far fronte all'eredità storica dei due regimi.

²⁵¹ Cfr. la pagina http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_content&task=view&id=693&Itemid=75 (ultima consultazione 22/09/2015).

Diversi progetti in ambito museale sono stati finanziati anche attraverso il Settimo Programma Quadro (7° PQ), con cui l'UE ha finanziato negli anni 2007-2013 la ricerca e lo sviluppo tecnologico. Ne sono emersi programmi di ricerca quali EuNaMus (European National Museums), riguardante le politiche identitarie e gli usi del passato all'interno dei musei, e che ha visto partecipare intellettuali del calibro di Dominique Poulot; e MeLa Research Project (European Museums in an age of migrations), coordinato da Luca Basso Peressut, e a cui hanno contribuito alcuni tra i maggiori studiosi delle "narratives" all'opera all'interno dei musei sull'Europa, come Stefan Krankenhagen e Wolfram Kaiser²⁵².

È impossibile rendere qui conto di tutte le iniziative create sulla scia dell'aumento delle opportunità di finanziamento e dell'accresciuta attenzione che le istituzioni rivolgono all'ambito culturale. Ricordiamo solamente che questo slancio è stato favorito anche da un importante documento della Commissione europea, dal titolo *Comunicazione su un'agenda europea per la cultura in un mondo in via di globalizzazione* (2007), confluito in una Risoluzione del Consiglio che è rimasta fino a oggi il quadro di riferimento per gli obiettivi associati al settore culturale. In tale risoluzione il Consiglio ha approvato i tre principi strategici espressi dalla Commissione - la promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale, la promozione della cultura come catalizzatore della creatività nel quadro della strategia di Lisbona per la crescita e l'occupazione, e la promozione della cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali dell'UE²⁵³ -, mostrando di fatto una piena adesione di tale istituzione ai leitmotiv dei discorsi e delle politiche culturali già in atto. Una delle innovazioni maggiori del testo sta nell'adozione della proposta di mettere in atto un "metodo aperto di coordinamento" per strutturare la cooperazione relativa agli obiettivi culturali strategici²⁵⁴.

Tale metodo costituisce uno strumento di cooperazione non vincolante delle politiche dei diversi membri dell'Unione europea, attuato su base volontaristica e intergovernativa (non comunitaria) per far convergere le politiche nazionali. Esso funziona in ambiti che rientrano nelle competenze nazionali ed è volto a fornire linee guida, *benchmarking* e a

²⁵² Si veda il sito dedicato al progetto, con documenti scaricabili: <http://www.mela-project.eu/> (ultima consultazione 29/09/2015). Alcuni dei risultati raggiunti da questi studiosi si possono inoltre reperire nella sezione tematica dedicata a "Exhibiting Europe" di "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 3 (2011), poi in parte confluita nel già citato KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums...* cit..

²⁵³ Cfr. Consiglio, Risoluzione su un'agenda europea per la cultura, (2007/C 287/01), 16 novembre 2007, in GUUE, C 287, 29 novembre 2007, pp. 1-4, qui p. 2.

²⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 3.

favorire lo scambio di buone pratiche tra i paesi che vi prendono parte. Questo metodo sta alla base dei due “piani di lavoro per la cultura” del Consiglio dei ministri (il primo per il periodo 2008-2010, il secondo per il periodo 2011-2014), adottati per dare voce all’Agenda europea della cultura. Tali piani hanno fissato le attività da rendere operative nell’ambito delle priorità identificate: in entrambi, un gruppo di lavoro è stato appositamente creato per intervenire sulla priorità relativa alla mobilità delle collezioni. L’ultimo gruppo di esperti che ha lavorato con il metodo aperto di coordinamento su questo tema ha esaminato le modalità per semplificare il procedimento di prestito degli oggetti culturali tra i musei degli stati membri, e ha prodotto, a uso delle autorità nazionali, un rapporto sulle “buone pratiche”, comprendenti linee guida per l’introduzione di schemi di indennità delle opere, condivisione delle responsabilità, valutazione dei rischi, e alcune ricerche sui sistemi di valutazione delle opere d’arte²⁵⁵.

Ricordiamo inoltre che risale al 2008 il lancio del prototipo di Europeana.eu, il portale multilingue che raccoglie una biblioteca, un archivio e un museo digitali. La Commissione europea ha contribuito al suo finanziamento come parte di una più ampia iniziativa di biblioteche digitali, per favorire l’accesso alle risorse del patrimonio culturale europeo online. Il portale dà accesso a milioni di oggetti provenienti da oltre mille musei, gallerie, biblioteche, archivi e collezioni audiovisive²⁵⁶.

Data invece al 2011 la decisione congiunta del Parlamento europeo e del Consiglio per istituire un “marchio del patrimonio europeo”. Affiancando le iniziative dell’UNESCO (come quella sull’elenco dei siti del patrimonio mondiale), esso dovrebbe mettere in evidenza il «contributo apportato dai siti selezionati alla storia e alla cultura europee, compresa la costruzione dell’Unione»²⁵⁷. Il valore identitario promosso dall’operazione

²⁵⁵ Cfr. European Commission, *Mapping of Cultural Heritage...*cit., p. 6. Cfr. anche Working Group of EU Member States’ Experts on the Mobility of Collections, *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural objects among Member States of the European Union*, 2012, consultabile all’indirizzo http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/internal/OMC/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015). L’azione nell’ambito della mobilità delle collezioni è stata promossa in ambito europeo anche da una rete transazionale di musei e di istituzioni culturali, che, grazie anche a un finanziamento proveniente dal programma Cultura 2000, ha realizzato il seguente volume: SUSANNA PETTERSSON, MONIKA HAGEDORN-SAUPE, TEIJAMARI JYRKKIÖ, ASTRID WEI (a cura di), *Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe*, Helsinki, Finnish National Gallery, 2010.

²⁵⁶ Cfr. JON PURDAY, *Think culture: Europeana.eu from concept to construction*, in “The Electronic Library” 27 (2009), n. 6, pp. 919–937 e KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums...*cit., pp. 88-94 e *passim*.

²⁵⁷ Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1194/2011/UE che istituisce un’azione dell’Unione europea per il marchio del patrimonio europeo, 16 novembre 2011, in GUUE, L 303, 22 novembre 2011, pp. 1-9, qui p. 2.

intergovernativa (non tutti i membri UE vi hanno infatti preso parte) risiede nei requisiti da rispettare da parte dei candidati al marchio: i siti proposti devono presentare un carattere transfrontaliero, oppure ricoprire un ruolo nella storia dell'integrazione europea o possedere un legame con eventi cruciali della storia europea, o in alternativa veicolare valori comuni²⁵⁸.

Non va infine dimenticato il ruolo ricoperto dalle diverse ONG europee specializzate nell'ambito culturale. Sviluppatesi dagli anni Cinquanta sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, dell'UNESCO o da iniziative private, e moltiplicatesi a seguito dell'adozione del Trattato di Maastricht, esse costituiscono una vasta rete dalle competenze diversificate, che spaziano dalla gestione di progetti nel campo della cultura al monitoraggio della legislazione specifica, fino ad azioni di lobbying e *advocacy*. Oltre ai già citati Centro europeo della cultura e Società europea della cultura, entrambi creati nel 1950, possiamo ricordare la European Cultural Foundation (fondata nel 1954 a Ginevra), Europa Nostra (1963), Culture Action Europe (1992), nonché le varie organizzazioni (dette *umbrella organisations*, poiché federano diverse associazioni nazionali e internazionali) che si focalizzano sulla promozione e valorizzazione di un particolare settore culturale, com'è il caso della European Federation of National Youth Orchestras (1994)²⁵⁹.

Per ciò che riguarda il settore museale sono da ricordare il Network of European Museum Organisations (1992) e ICOM-Europe (2002), i quali raggruppano a loro volta diverse reti alle quali offrono rappresentazione politica presso gli organi decisionali e servizi legati ai diversi aspetti museali. Il forte sviluppo della società civile organizzata è da ricollegare alla nuova dimensione sociale della cultura, così come al paradigma partecipativo che si sta imponendo con sempre maggior forza nelle diverse arene pubbliche di discussione, e che avremo modo di ritrovare nelle pagine successive. Le problematiche della democratizzazione della cultura e della lotta contro l'esclusione rappresentano questioni centrali dell'azione di lobbying condotta da tali organizzazioni nei riguardi delle istituzioni europee. Come ben riassunto da Kaiser, Krankenhagen e Poehls, il lavoro di cooperazione tra musei promosso dalla Commissione europea in anni recenti

has been pursued primarily through long-term, transnational activation and networking of museum actors; coordination of the treatment of cross-border

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 4.

²⁵⁹ Per ciò che riguarda il campo dell'istruzione e dell'insegnamento, menzioniamo la fondazione del Collegio d'Europa a Bruges nel 1950 e dell'Istituto universitario europeo a Firenze nel 1976.

phenomena like migration [...]; and attempts to stimulate ethnic and religious minorities' use of museums by more thoroughly integrating these people into national societies as well as the emergent European society²⁶⁰.

Ma ritorniamo al programma “Europa creativa”, ultimo anello di questo excursus di politiche e programmi. Assieme alla nuova politica regionale (con un budget di 325 miliardi di euro), al programma quadro per la ricerca e l’innovazione “Horizon 2020” (80 miliardi di euro), alla strategia europea detta “Digital Agenda”, così come ad altre iniziative che integrano una componente culturale²⁶¹, esso dovrebbe dare al settore nuova linfa vitale in un momento in cui, in linea generale, le politiche nazionali tendono a tagliare le risorse per la cultura.

Adottato alla fine del 2013, il regolamento che istituisce tale programma ha rivolto un’attenzione accresciuta al tema della cultura e della creatività sotto diversi punti di vista. Innanzitutto ha indicato due obiettivi generali che propongono delle novità rispetto al programma precedente: essi riguardano la promozione della diversità culturale e linguistica, e il rafforzamento della competitività dei settori culturali e creativi²⁶². A tali obiettivi era già stato dato grande peso nella strategia “Europa 2020”, proposta dalla Commissione nel 2010 per incoraggiare una crescita intelligente (basata sulla conoscenza e sull’innovazione), sostenibile (più verde ed efficiente) e inclusiva (con una forte coesione sociale e con alti livelli di occupazione)²⁶³. Viene quindi posto l’accento sul ruolo della cultura come volano per lo sviluppo economico e per la creazione di posti di lavoro, riconoscendole un doppio valore, intrinseco e artistico da un lato, economico e sociale dall’altro²⁶⁴.

Nel regolamento viene sottolineata l’importanza dell’adeguamento al passaggio al digitale²⁶⁵, di cui viene evidenziata la portata innovativa sul piano delle modalità di produzione, diffusione e accesso alle opere creative. Le opportunità da esso offerte per quel riguarda l’abbassamento dei costi e la rapidità di diffusione devono, secondo il testo,

²⁶⁰ KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums...*cit., p. 42.

²⁶¹ Cfr. European Commission, *Mapping of Cultural Heritage...*cit., pp. 8-27.

²⁶² Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Regolamento (UE) n. 1295/2013...cit., pp. 226.

²⁶³ Cfr. Commissione europea, COM(2010) 2020 definitivo, Comunicazione della Commissione. *EUROPA 2020. Una strategia per una crescita intelligente, sostenibile e inclusiva*, Bruxelles, 3 marzo 2010, p. 5, consultabile all’indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010DC2020&from=IT> (ultima consultazione 29/09/2015).

²⁶⁴ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Regolamento (UE) n. 1295/2013...cit., pp. 222-223.

²⁶⁵ L’attenzione delle istituzioni per le sfide del digitale può essere fatta risalire agli anni Novanta, periodo in cui anche nei musei la Commissione inizia a promuovere l’introduzione e lo sviluppo di nuove tecnologie. Cfr. KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...*cit., p. 41.

condurre i settori culturali a sviluppare nuove competenze in quest'ambito e ad adattare i loro approcci imprenditoriali²⁶⁶. Viene inoltre istituito un cosiddetto “strumento di garanzia” per la sezione trans-settoriale, un dispositivo finanziario autonomo, messo a disposizione da intermediari opportunamente selezionati, al fine di facilitare l'accesso al credito da parte delle organizzazioni o delle imprese culturali e creative di piccole e medie dimensioni²⁶⁷.

Nel testo compare una definizione di “settori culturali e creativi”, che comprende anche gli archivi, le biblioteche e i musei²⁶⁸. Si fa frequentemente riferimento all'espressione “sviluppo del pubblico” (*audience development* nella versione inglese), a indicare le necessità di incrementare la partecipazione della cittadinanza, specialmente giovanile, alla cultura, e a facilitarne l'accesso. Questa centralità del pubblico risulta essere innovativa rispetto ai programmi precedenti. Tuttavia, insieme ad altri elementi del testo, essa può essere letta in un'ottica di “consumo” della cultura: come afferma uno studio dell'Institute for Foreign Cultural Relations,

here the development of the programme in the direction of economic and market-oriented objectives becomes clear. The focus on audience development can on the one hand be seen as an innovation, [...] but it can of course also be regarded as a trend in opposition to a concept of art and culture that exists independent of considerations of yield and profit²⁶⁹.

Come notato infatti da più osservatori, il linguaggio utilizzato in questo nuovo programma è molto più orientato al business e al *for profit* rispetto ai suoi predecessori: il precedente “settore culturale” diventa “settore culturale e creativo” che, insieme all'enfasi posta nel documento sull'associazione tra creatività e crescita, lascia intuire l'importanza della dimensione economica dell'iniziativa. La scelta di associare strettamente cultura/creatività e crescita/ripresa economica risponde a precisi criteri: alcuni studi europei hanno infatti messo in evidenza come il livello di occupazione nell'industria culturale e creativa sia cresciuto del 3,5% annuo nel periodo 2000-2007 (a fronte della crescita dell'1% dell'economia totale UE), e come vi sia un ampio margine di miglioramento, se si

²⁶⁶ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, *Regolamento (UE) n. 1295/2013...*cit., pp. 222-223.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 235-236.

²⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 225.

²⁶⁹ CORNELIA BRUELL, *Creative Europe 2014–2020. A new programme – a new cultural policy as well?*, Stuttgart – Berlin, ifa Edition, 2013, p. 19.

considera inoltre che questi settori costituiscono il 4,5% del PIL dell'UE e danno lavoro a circa otto milioni e mezzo di persone²⁷⁰. Ciò nonostante, sempre secondo lo studio dell'Institute for Foreign Cultural Relations, ora sono la "produttività" e la "redditività" che contano. L'attenzione del programma è posta

on the artists themselves, who emerge as producers and are expected to distribute their works. Creativity can now be regarded as a constant that has been decoupled from the individual. Herewith the subjectivity has been removed from culture, and it has been objectivised and made quantifiable through the use of the term "creativity", which can compete with others. Creativity and "capacity-building/-reinforcement" enter into a symbiosis²⁷¹.

La cultura è un motore di crescita, «ma certo non bisogna cadere nell'illusione neoelitaria della creatività generalizzata»²⁷².

La nuova strategia per la cultura è stata in larga parte ribadita in un recente intervento pronunciato da Barroso durante la conferenza di lancio del progetto *A new narrative for Europe*, volto a promuovere una serie di conferenze e dibattiti sulle prospettive future per l'Europa. In esso l'ex-presidente della Commissione, oltre a definire la cultura come un valore essenziale e un forte elemento unificante dell'integrazione europea, ha sottolineato con forza il ruolo della creatività per far fronte alle sfide politiche, economiche e sociali del futuro. La creatività fa parte dell'"anima" dell'Europa, che si incarna nella sua civilizzazione, nella sua unità nella diversità, nei valori umanisti, nella memoria collettiva, nelle sue radici e identità comuni. «Europe», spiega Barroso rivolgendosi a un pubblico intervenuto per riflettere sulle "forms of imagination and thinking for Europe"²⁷³,

needs also your talent to tell our story, to perpetuate our collective memory and to articulate this destiny which we all share. [...] Telling Europe a new narrative will ensure that our citizens are inspired by the great achievements of European culture

²⁷⁰ Cfr. GIULIA FERRERO, "Europa creativa 2014-2020": la cultura come stimolo alla ripresa, in "Europae. Rivista di affari europei" (online), 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.rivistaeuropae.eu/interno/europa-creativa-2014-2020-la-cultura-come-stimolo-alla-ripresa/> (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁷¹ BRUELL, *Creative Europe*...cit., pp. 22-23. Per uno studio delle relazioni tra la "classe creativa" e l'economia globale si veda RICHARD FLORIDA, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

²⁷² BONET, NÉGRIER, *La fine delle culture*...cit., p. 221.

²⁷³ Cfr. la breve descrizione del progetto *A new narrative for Europe*, consultabile all'indirizzo http://ec.europa.eu/culture/policy/new-narrative/index_en.htm (ultima consultazione 22/09/2015).

which are our best assets to rise to the challenges of the 21st century. And that applies not just to our commitment to education, research, innovation and environmental protection but also to our solidarity with all those throughout the world who are struggling for those universal values which are so dear to us and on which we have built our community and our Union²⁷⁴.

Queste poche righe, come è facile notare, racchiudono tutti gli elementi di quella “master narrative” tradizionale che abbiamo visto puntellare i discorsi ufficiali delle istituzioni (valori universali, comunità di destino, etc.). Nonostante la bontà degli intenti, il comitato culturale del progetto *New narrative for Europe*, facendo propria tale visione, ignora molto probabilmente che essa presenta un carattere poco innovativo e altamente retorico, come dimostra la dichiarazione finale del progetto²⁷⁵. L’iniziativa è considerata vitale per produrre un “Nuovo Rinascimento”²⁷⁶, nel quale la cultura, le arti e la scienza forgino il futuro dell’Europa, continente segnato da quel percorso di civilizzazione che abbiamo già incontrato più volte:

Europe’s history has been marked by splendours and miseries. Its Jewish, Greco-Roman and Christian foundations were always confronted with the beliefs of other religions and systems of government. Europe’s state of mind matured and found a balance only in the modern era and after terrible disasters in the 20th century, leading to the idea of unity in diversity²⁷⁷.

²⁷⁴ JOSÉ MANUEL DURÃO BARROSO, *A new narrative for Europe*, Bruxelles, 23 April 2013, consultabile all’indirizzo http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-13-357_en.htm (ultima consultazione 22/09/2015).

²⁷⁵ Si veda Cultural Committee for the “New narrative for Europe” project, Declaration *The Mind and Body of Europe*, 2014, consultabile all’indirizzo http://ec.europa.eu/culture/policy/new-narrative/documents/declaration_en.pdf (ultima consultazione 29/09/2015). Il progetto ha dato vita al volume EMILIANO BATTISTA, NICOLA SETARI (a cura di), *The Mind and Body of Europe: A New Narrative*, 2014, consultabile all’indirizzo http://ec.europa.eu/culture/library/publications/mind-body-europe_en.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

²⁷⁶ Cfr. Cultural Committee for the “New narrative for Europe” project, Declaration *The Mind and Body...cit.*, p. 3. La nozione di “Nuovo Rinascimento” è comparsa di recente con una certa frequenza nei documenti degli organi comunitari, a indicare la trasmissione di un messaggio dal forte contenuto simbolico, se non enfatico. Tale retorica riguarda soprattutto le proposte per potenziare la ricerca e l’innovazione nell’Europa dei prossimi decenni (cfr. European Commission, *Preparing Europe for a New Renaissance. A Strategic View of the European Research Area*, 2009, ID., *Realising the New Renaissance Policy proposals for developing a world-class research and innovation space in Europe 2030*, 2010, e ID., *The new Renaissance: will it happen? Innovating Europe out of the crisis*, 2012), ma anche una riflessione sulla digitalizzazione del patrimonio culturale (cfr. Comité des sages, *The New Renaissance. Reflection group on bringing Europe’s cultural heritage online*, 2011).

²⁷⁷ Cultural Committee for the “New narrative for Europe” project, Declaration *The Mind and Body...cit.*

La dichiarazione procede per slogan - che in quanto tali non vengono passati al vaglio di un esame critico -, aggiungendo che il Rinascimento deve incontrare il cosmopolitismo, ed essere posto assieme a esso a fondamento del mutamento di paradigma societale che l'Europa esige. Il progetto ha dato vita al volume *The Mind and Body of Europe: A New Narrative* (presentato in ottobre 2014), una raccolta di interventi provenienti dal mondo intellettuale, politico e artistico, tra cui figurano i già citati György Konrád, Jean-Marc Ferry e Pier Luigi Sacco, così come figure che incontreremo nelle pagine successive, come Jürgen Habermas e Michelangelo Pistoletto²⁷⁸. Sorta di *Rencontres internationales* di Ginevra *sui generis*, tale volume si aggiunge all'imponente mole di studi sulla cultura e l'identità europee citata in precedenza, ma l'intento di creare un effettivo rinnovamento narrativo resta chiaramente un miraggio.

Tuttavia, come si può vedere da questa disamina di stampo legislativo e programmatico, gli organi preposti ai settori culturali non mancano, né manca la volontà politica di dar loro visibilità in Europa. Ciò che andrebbe potenziato è probabilmente il coordinamento tra i diversi attori coinvolti, siano essi privati (associazioni e ONG) o pubblici (enti locali), nazionali (ministeri della cultura) o internazionali (Consiglio d'Europa, UNESCO), ognuno dei quali presiede alla gestione di una fetta del grande dispositivo culturale, spesso in concorrenza con gli altri²⁷⁹, e che l'UE non ha attualmente né la capacità né la velleità di dirigere. Di fatto, come già accennato in apertura a questo capitolo, i ministeri nazionali e gli organismi locali sono ancora poco disposti a delegare alle istituzioni europee le loro prerogative in materia. A ciò va aggiunta un'altra problematica relativa all'associazione tra cultura da un lato e sua regolamentazione "europea" dall'altro che, secondo quanto affermato da François e Serrier facendo proprie le osservazioni della sociologa Anne-Marie Autissier, produce un insolito paradosso. Al di là delle singole misure istituzionali, emerge infatti che

en raison de la réticence du monde des arts vis-à-vis de toute commande politique, par crainte de produire un discours susceptible d'être essentialisé, le renforcement des coopérations européennes en matière culturelle ne débouche pas

²⁷⁸ Cfr. *ultra*. Habermas: p. 110, p. 136 e p. 235; Pistoletto: p. 259 *et suiv.*

²⁷⁹ Cfr. CITOT, *L'idée d'une Europe de la Culture...* cit., p. 222.

automatiquement sur une production d'artefacts culturels dont "l'Europe" serait l'objet principal²⁸⁰.

Date queste reticenze, i due storici giungono alla conclusione che un legame solido tra l'uropeizzazione culturale e l'emergere di una comunità identitaria e memoriale europea resti ancora da costruire²⁸¹. Inoltre la "vera" cultura spesso sorge negli interstizi e in modo trasversale, più che con programmi scritti a tavolino, ma le iniziative frutto di questi ultimi possono comunque contribuire ad alimentare un approccio condiviso, una spinta comunitaria in cui sentimento e coscienza europea evolvono ciascuno con un ritmo proprio²⁸².

I progetti culturali realizzati in questa cornice hanno inoltre il pregio di mostrare indirettamente come si sta evolvendo l'entità definibile come "patrimonio europeo", dal momento che, come osservato da Dominique Poulot, «l'histoire du patrimoine est largement l'histoire de la manière dont une société construit son patrimoine»²⁸³. Tale storia si confonde talvolta con le misure amministrative o socio-amministrative adottate, mentre la scelta di un patrimonio a scapito di altri diventa essa stessa un'istituzione, oltre a essere una questione istituzionale²⁸⁴.

²⁸⁰ FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire...* cit., p. 7. Cfr. ANNE-MARIE AUTISSIER, *L'Europe de la culture. Histoire(s) et enjeux*, Arles, Actes Sud, 2005.

²⁸¹ Cfr. FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire...* cit., p. 7.

²⁸² Cfr. AUTISSIER, *L'Europe de la culture...* cit.

²⁸³ POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 4.

²⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 4-5.

3. Un'Europa da museificare: il Musée de l'Europe, il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée e la House of European History

Premessa: un nuovo genere di musei

In un articolo apparso su *la Repubblica* nel maggio 2014 con il titolo *Non lasciamo che la nostra casa diventi un museo*, Ágnes Heller si pone la seguente domanda: «l'Europa è un museo o l'Europa è (diventerà) solo un museo?»²⁸⁵. Quando era giovane, spiega la filosofa ungherese classe 1929, c'erano due modelli di Europa, l'Europa della violenza, della guerra e dei lager, e l'Europa della cultura umanistica: «musei o campi di concentramento: questo era il dilemma. Per il momento il dilemma sembra risolto: ci sono rimasti solo i musei»²⁸⁶. Il messaggio dell'articolo, scongiurare che l'Europa diventi un semplice museo all'aria aperta, un debole riflesso di se stessa visibile solo nel passato cristallizzato dei grandi musei d'arte, sottolinea l'importanza della vitalità del presente e del futuro, intesa come creazione innovatrice, non solo artistica, ma anche di civiltà.

È in quest'ottica di rinnovamento che si inseriscono, a nostro avviso, gli esperimenti museali che negli ultimi vent'anni hanno tentato di alimentare in modo innovativo l'Europa della civiltà di cui parla Heller nel suo articolo. Tali tentativi si sono concretizzati, da un lato, portando avanti il movimento di costruzione ex-novo di musei o di ridefinizione delle istituzioni esistenti, proseguendo quindi una tradizione tipicamente europea che ha più di due secoli di storia. Dall'altro lato, l'"europeità", in quanto condensato di presunti tratti specifici di una civiltà, si sta manifestando attraverso un coacervo di iniziative volte a "portare l'Europa" all'interno dei musei. Queste iniziative, nate e sviluppatasi in un contesto in cui si registra, come abbiamo visto, una certa convergenza di intenti politici, istituzionali e teorici, risponderebbero in parte all'argomento sollevato da Heller riguardo all'innovazione e alla creatività. Se infatti, come afferma la filosofa, il museo europeo tradizionale di "arte alta" continua tutt'oggi a mantenere vive due delle tre funzioni del museo, la contemplazione e l'ispirazione, mentre la terza funzione, l'innovazione artistica, ha cessato di essere una faccenda specificatamente europea per diventare una realtà mondiale²⁸⁷, perché allora non creare dei musei sulla società, la storia e la civilizzazione europee, musei inevitabilmente unici nel

²⁸⁵ ÁGNES HELLER, *La nostra casa non diventi un museo*, in "La Repubblica", 21 maggio 2014.

²⁸⁶ Ivi.

²⁸⁷ Cfr. ivi.

loro genere? E perché non riflettere, in questa cornice, sulle problematiche e sulle potenzialità che riguardano la peculiare contemporaneità di quest'«appendice occidentale dell'Asia»²⁸⁸?

Dopo la panoramica dei discorsi e delle pratiche, delle idee e delle strutture che si sono avvicendate nel corso degli ultimi decenni nel tentativo di descrivere o prescrivere i caratteri culturali dell'unità europea, passiamo quindi ad analizzare l'ambito museale, e più precisamente quello dei musei di storia dell'Europa e "di società" europea. Esso ci permetterà, da un lato, di vedere all'opera, concretamente, alcuni tentativi di europeizzazione della storia, della memoria e dell'identità; dall'altro, ci consentirà di esaminare nel dettaglio alcune delle problematiche teoriche emerse nelle pagine scorse. Infine tale ambito, pur situandosi al crocevia tra diverse discipline (la storia, gli studi culturali e gli studi museali, per citarne solo alcune), ci permetterà di affrontare alcune questioni di stampo prettamente museologico e museografico, che a loro volta ci aiuteranno a individuare il contributo dato da queste istituzioni alla generale ridefinizione del ruolo del museo nel XXI secolo.

²⁸⁸ VALÉRY, *Note...cit.*, p. 1004.

3.1 Elementi di contesto: verso un' europeizzazione museale

La nascita dei musei è intimamente collegata allo sviluppo delle nazioni. Tali istituzioni avrebbero infatti contribuito, al pari di altri organismi pubblici, tradizioni e configurazioni simboliche, alla nascita della celebre «comunità immaginata» di cui parla Benedict Anderson²⁸⁹. Il loro sorgere è situato alternativamente nel Rinascimento (collezionismo umanistico) o nel Settecento (primi musei pubblici), ma la tendenza alla musealizzazione rappresenterebbe una forma antropologica di comunicazione già presente nell'antichità, come collezione nella tomba o nel tempio, tra gli altri²⁹⁰. Il museo potrebbe essere foucaultianamente inserito, al pari della nascita di istituzioni di “confinamento”, all'interno del passaggio, avvenuto tra il XVIII e il XIX secolo, dal paradigma politico dell'obbedienza e della sudditanza al moderno sistema istituzionale di tipo disciplinare e regolativo²⁹¹. Il suo successo è collegabile al fenomeno dello sviluppo dell'opinione pubblica nella società borghese²⁹². Esso risponderebbe a un dovere o a un vero e proprio culto della memoria e della commemorazione²⁹³. Conterrebbe “semiofori”, sistemi

²⁸⁹ Cfr. THIESSE, *La creazione delle identità...cit.*, pp. 195-213, dove compare un'analisi dettagliata del ruolo dei musei etnografici ottocenteschi nella promozione di un *demos* nazionale. È infatti dalla sezione svedese dell'Esposizione universale del 1878, ideata dal dottor Artur Hazelius (che fonderà nel 1891 il celebre museo all'aria aperta di Skansen a Stoccolma), che si sviluppò il modello dei musei etnografici europei. Thiesse, come molti altri, ha recuperato il concetto di nazione di Benedict Anderson – si veda BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, 1983, tr. it. Roma, Manifestolibri, 1996, p. 25 - secondo cui la nazione è una comunità costruita socialmente, una comunità politica “immaginata” poiché «gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità». Cfr. anche FLORA E. S. KAPLAN (a cura di), *Museums and the making of “ourselves”. The role of objects in national identity*, Abingdon – New York, Leicester University Press, 1994, dove i musei sono interpretati come strumenti attivi di cambiamento sociale e di negoziazione di identità culturali, nazionali o etniche, e i cui oggetti incarnano la quintessenza di un gruppo o di un popolo.

²⁹⁰ Cfr. MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, MARIA DÉsirÉE VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Milano, Lybra Immagine, 1998, pp. 6-69.

²⁹¹ È il caso di Tony Bennett, che situa la nascita dell'«exhibitionary complex» proprio sul solco di questo mutamento epistemologico. Cfr. TONY BENNETT, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Abingdon – New York, Routledge, 1995, pp. 22-23 e pp. 59-88. Bennett, opportunamente, recupera da Foucault anche il principio del Panopticon (che caratterizzerebbe la società disciplinare sorta con la creazione delle istituzioni moderne), il quale, come ricorda Thiesse, compare in uno dei primi musei etnografici europei, il *Dansk Folkmuseum*, fondato nel 1885 da Bernard Olsen. Al suo interno il pubblico poteva contemplare una serie di quadri storici con manichini di cera che raffiguravano i miti nazionali. Cfr. THIESSE, *La creazione delle identità...cit.* p. 196. Si veda inoltre EILEAN HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, 1992, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2005, che ripercorre la storia dei musei recuperando il concetto foucaultiano di episteme e di storia, respingendo la visione lineare e totalizzante della storia a favore della ricerca delle discontinuità e delle rotture.

²⁹² Cfr. JÜRGEN HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, 1962, tr. it. Bari, Laterza, 2006.

²⁹³ Cfr. TZVETAN TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004 : l'autore parla (p. 52) di una «préoccupation compulsive du passé». Per l'Italia si può citare il caso dei musei civici, spesso commemorativi, i quali rappresentano una tendenza maggiormente “territoriale” rispetto a ciò che accade in altri paesi. Cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, *Museo e territorio: il modello italiano*, in LUCA BALDIN (a

semiotici registrati su supporti materiali privati del loro valore d'uso, in cui storia e memoria si intrecciano²⁹⁴. Avrebbe istituito il concetto di “patrimonio”, attraverso l'instaurazione di una separazione simbolica e fisica degli oggetti dal loro contesto²⁹⁵...La lista dei significati attribuiti al museo potrebbe continuare a lungo, fino a includere, allontanandoci un po' dai nostri ragionamenti, un excursus sugli studiosi ed eruditi che lo hanno interpretato come tomba e cenotafio²⁹⁶, oppure come tempio e scrigno²⁹⁷.

Ma le questioni che ora ci interessano sono altre: come definire e gestire i musei il cui obiettivo non è più la rappresentazione di una particolare nazione, di una storia e di una memoria “statale”, ma di un'identità post-nazionale e sovranazionale? Nonché, facendo nostri gli interrogativi di Jean Clair, «il museo, figlio dei Lumi e della Nazione, può sopravvivere alla loro scomparsa?», ovvero «si possono denazionalizzare le collezioni nazionali?»²⁹⁸.

La realtà museale del XXI secolo è ancora debitrice “dei Lumi e della Nazione” e delle loro dottrine. Per quanto concerne il museo d'arte, nel XVIII secolo emerse un importante e vivace dibattito europeo, dai toni spesso fortemente nazionalistici, per stabilire quale, tra i diversi paesi europei, detenesse la leadership in ambito artistico. Du Bos, Algarotti, Pingeron, Richardson, De Piles, Gwynn, Le Blanc, l'*Encyclopédie*, sono solo alcune delle voci che ricollegarono la questione delle produzioni materiali e artistiche alla dimensione nazionale, in una disputa che condusse alla graduale imposizione della classificazione “secondo le scuole e le nazioni” all'interno dei musei²⁹⁹. Pochi anni dopo, all'interno del

cura di), *Musei del Veneto. Il patrimonio, i problemi, le prospettive, il pubblico* (Atti del Convegno di studi, Treviso, 26-28 ottobre 1995), Treviso, Canova, 1997, pp. 57-70. La Francia è il paese a cui si attribuisce generalmente la paternità del prototipo del moderno museo pubblico. Il Louvre, pur non essendo cronologicamente il primo in Europa (l'Ashmolean Museum dell'Università di Oxford, fondato nel 1683, è generalmente ritenuto il più antico museo pubblico, poiché accessibile a tutta la popolazione dietro pagamento di una somma all'ingresso) è infatti considerato esemplare per la sua applicazione del principio moderno del patrimonio, visto come condivisione civica della ricchezza culturale di un paese, che emerge grazie allo sviluppo di una cultura democratica e al nuovo statuto acquisito dalle opere d'arte. Cfr., a titolo di esempio, ANDREW MCCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, New York, Cambridge University Press, 1994.

²⁹⁴ Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire*, in “Revue de Métaphysique et de Morale” 1 (1998), pp. 63-110, qui p. 67.

²⁹⁵ Cfr. WELGER-BARBOZA, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...cit.*, p. 293.

²⁹⁶ Cfr., come esempio tra i più recenti, il già citato CLAIR, *La crisi dei musei*.

²⁹⁷ Rimandiamo a questo proposito all'interessante “genealogia” proposta da Jean-Louis Déotte, che ha esaminato l'avvicendamento delle posizioni pro e contro i musei, da Leibniz, passando per Quatremère de Quincy, fino ad Adorno, Bourdieu e ad alcuni artisti contemporanei: cfr. JEAN-LOUIS DÉOTTE, *Le musée, l'origine et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

²⁹⁸ CLAIR, *La crisi dei musei...cit.*, p. 46 e p. 47.

²⁹⁹ Si veda WERNER OECHSLIN, *Le goût et les nations : débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle*, in ÉDOUARD POMMIER (a cura di), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque organisé par le musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris,

Louvre (aperto il 10 agosto 1793 con il nome di *Muséum central des arts de la République*) fu con la “redenzione”, degli oggetti legati all’*Ancien Régime* e, attraverso la loro trasformazione in opere con valore artistico, che il primo grande museo nazionale si impose sulla scena pubblica come “museo universale” e, parallelamente, si sviluppò la nozione di “monumento storico”³⁰⁰.

La Francia si propose come capitale della libertà e delle arti contro il vandalismo, erede degli splendori di Atene e di Roma. Nella retorica dei suoi rappresentanti il paese fu investito di una nuova missione civilizzatrice, nella quale il museo nazionale venne visto come asilo del patrimonio dell’umanità e luogo di rimpatrio delle opere al loro domicilio naturale³⁰¹. Con l’enfasi posta sul “genio” delle scuole nazionali³⁰², disposizione che nel Louvre venne adottata per la sua riapertura nel 1810 (quando assunse il nome di *Musée Napoleon*), fu promossa sia l’identità nazionale che quella “rituale” del pubblico che riproduce il buon gusto dello specialista e dell’erudito. Oltre a ciò, venne forgiata la nuova immagine dello stato come protettore delle arti, che offre magnanimamente in dono alla collettività³⁰³.

Questi reinvestimenti di significato furono resi possibili dalla nuova disciplina della storia dell’arte, il cui sistema di classificazione fu utilizzato dallo stato in chiave ideologica: «thus recontextualised as art history, the luxury of princes could now be seen as the spiritual heirtage of the nation, distilled into an array of National and individual genius»³⁰⁴, afferma Carol Duncan, sottolineando come all’interno del Louvre l’arte

Klincksieck, 1995, pp. 365-414 e, nella stessa raccolta, ANDREW MCCLELLAN, *Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle*, pp. 565-582.

³⁰⁰ Cfr. ÉDOUARD POMMIER, *Idéologie et musée à l’époque révolutionnaire*, in MICHEL VOVELLE (a cura di), *Les images de la Révolution Française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 57-78 e CAROL DUNCAN, ALAN WALLACH, *The Universal Survey Museum*, in “Art History” 3 (1980), n. 4, pp. 448-469.

Cfr. inoltre ENRICO CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in “Ricerche di storia dell’arte” 13-14 (1981), pp. 5-20.

³⁰¹ Cfr. ÉDOUARD POMMIER, *La Révolution & le Destin des Œuvres d’Art*, introduzione a QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l’art de l’Italie*, Paris, Macula, 1989, pp. 7-83.

³⁰² Ricordiamo che l’allestimento secondo scuole nazionali era stato parzialmente realizzato nella Pinacoteca di Dresda e poi proposto in modo più strutturato da Christian von Mechel nella Galleria Imperiale di Vienna. Cfr. DEBORA J. MEIJERS, *La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en «histoire visible de l’art»*, in POMMIER (a cura di), *Les Musées en Europe...cit.*, pp. 591-606 e MICHAEL YONAN, *Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art*, in CAROLE PAUL (a cura di), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Los Angeles, Getty Publications, 2012, pp. 167-188.

³⁰³ Cfr. CAROL DUNCAN, *From the Princely Gallery to the Public Art Museum: the Louvre Museum and the National Gallery, London*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...cit.*, pp. 304-331.

³⁰⁴ ID., *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in IVAN KARP, STEVEN D. LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution, 1991, pp. 88-103, qui p. 95.

francese diventasse il culmine del percorso museale e del processo di civilizzazione classica che esso descrive: «the history of art has become no less than the history of the highest achievements of Western civilization itself: its origins in Egypt and Greece, its reawakening in the Renaissance, and its flowering in nineteenth-century France»³⁰⁵.

La questione dell'universalità dei musei è tornata potentemente alla ribalta all'inizio degli anni Duemila con il dibattito scaturito dalle rivendicazioni di alcuni paesi nei riguardi della restituzione di talune opere "nazionali" possedute dai grandi musei europei³⁰⁶. Nella fattispecie, le richieste della Grecia per il rimpatrio dei cosiddetti marmi di Elgin esposti al *British Museum* hanno dato vita nel 2002 a una Dichiarazione³⁰⁷, elaborata da Neil MacGregor, direttore di tale istituzione. In essa una trentina dei più grandi musei mondiali (compresi l'Ermitage di S. Pietroburgo, il Louvre e il Metropolitan di New York) hanno rivendicato il loro ruolo di istituzioni universali il cui scopo è quello di esporre l'intera storia dell'umanità e l'unità del mondo, e indirettamente, attraverso i loro allestimenti, l'autorità di rappresentare tutte le culture, come sostiene uno dei suoi detrattori³⁰⁸.

Non ci addentreremo nei meandri di tale questione³⁰⁹, in cui si ripropongono antiche dispute che rimandano all'ambito delle relazioni internazionali, ma anche a interessi "personali", a questioni di prestigio, a presunte missioni civilizzatrici e a elementi identitari. Va tuttavia ricordato che la reazione a tale dichiarazione è stata piuttosto aspra,

³⁰⁵ Ivi, p. 96. Ricordiamo che nella definizione degli stili nazionali gioca un ruolo importante la cosiddetta "teoria del clima", sviluppatasi già nel Cinquecento. Secondo questa teoria il clima darebbe origine ai temperamenti e quindi alle diverse manifestazioni dell'arte e del bello. Nel Settecento Winckelmann, padre della storia dell'arte, è uno dei promotori di questa visione, che recupera da Montesquieu. Per uno sguardo all'influenza di questa teoria sui diversi etnocentrismi nazionali si veda GONTHIER-LOUIS FINK, *La teoria dei climi nel secolo dei Lumi*, in "Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati", a. 248, ser. VII, vol. VIII, A, fasc. I (1998), pp. 127-150.

³⁰⁶ Per una panoramica della questione delle rivendicazioni rimandiamo a DAVID LOWENTHAL, *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, The Free Press, 1996, pp. 227-250 (capitolo intitolato *Rivalry and Restitution*).

³⁰⁷ Cfr. *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, 2002, in "ICOM News" 1 (2004), p. 4. Si veda inoltre NEIL MACGREGOR, *The whole world in our hands*, in "The Guardian", 24 July 2004.

³⁰⁸ Cfr. MARK O'NEILL, *Enlightenment museums: universal or merely global?*, in "Museum and Society" 2 (2004), n. 3, pp. 190-202.

³⁰⁹ Per quanto riguarda il dibattito internazionale sulla proprietà degli oggetti d'arte antica, ricordiamo solamente l'analisi proposta da JOHN HENRY MERRYMAN, *The Nation and the Object*, in JAMES CUNO (a cura di), *Whose Culture? The promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 183-203, il quale esamina l'antagonismo tra l'approccio *nation-oriented* (tendente a promuovere leggi di proprietà culturale restrittive) e quello *objet-oriented* (di marca internazionalista). Non ci risulta per ora esistere il parallelo museale del programma dell'UNESCO denominato *Memory of the World*, che promuove una visione del patrimonio documentario quale ricchezza che appartiene a tutta l'umanità e che deve essere accessibile a tutti senza ostacoli. Cfr. gli obiettivi del programma all'indirizzo <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/> (ultima consultazione 23/09/2015).

e spesso centrata sulla visione dell'universalità che il documento propone. Come affermato da Mark O'Neill,

the validity of universal values is a vital issue in many disciplines, from sociology to aesthetics, human rights to philosophy. The underlying challenge is to identify universals which are not simply projections of western cultural values. If museums were capable of helping to devise and communicate a universal perspective on cultural values which achieves credibility and currency outside western cultural elites, they would indeed make an invaluable contribution to global society³¹⁰.

Le istituzioni signatarie della dichiarazione, continua il direttore dei musei di Glasgow, possono a giusto titolo considerarsi universali in termini geografici, ma niente può dimostrare la loro efficacia nel contribuire a promuovere quella visione di un mondo liberale, valida per tutti e ciascuno, che riempie le loro strategie comunicative: nella realtà i loro display continuano a comunicare il vecchio messaggio della superiorità e della bontà del collezionismo occidentale e della sua capacità di conferire il giusto valore ai manufatti provenienti da altre culture. Un vero museo universale dovrebbe invece essere in grado di integrare al suo interno le questioni relative ai rapporti di potere, attuali e passati, ai conflitti tra culture, e lasciare spazio alle voci storiche e contemporanee provenienti da essi, perché altrimenti lo slogan «seeing the world as one» diventa sterile: esso «achieves little more than a Coke or Benetton advertisement, portraying humanity [...] as one big happy family»³¹¹. La missione civica e civilizzatrice di cui i grandi musei nazionali si sono sentiti investiti fin dalla loro nascita è quindi di difficile definizione e dimostra l'urgenza, oggi, di identificare valori transnazionali condivisi, un equilibrio tra universale e particolare in cui il ricorso ad atteggiamenti egemonici non sia più necessario.

Nel quadro della formazione e dello sviluppo dei musei è bene accennare anche alla diffusione della pratica di realizzare delle mostre temporanee, ambito che nel presente studio diventa pertinente soprattutto se si tiene in considerazione il loro ruolo nel processo di “competizione nazionale” dei beni artistici delineato poco sopra, e se si considera che tra i nostri casi studio figurano per l'appunto delle esposizioni. È utile introdurre brevemente come si sviluppa la loro tradizione, anche alla luce del fatto che soprattutto

³¹⁰ O'NEILL, *Enlightenment museums*...cit., p. 191.

³¹¹ Ivi, p. 200.

nell'Ottocento non sempre è esistita una divisione netta tra le mostre basate su prestiti, le gallerie pubbliche e i musei. Per fare ciò ricorriamo allo storico dell'arte che alla nascita delle mostre d'arte ha dedicato un lungo studio.

Francis Haskell ci ricorda come le mostre si siano moltiplicate già a partire dal Seicento, soprattutto in varie città italiane e a Parigi, e come, al pari dei musei, abbiano come diretti antecedenti i tesori collezionati nelle cosiddette *Wunderkammer* (gabinetti delle curiosità o camere delle meraviglie), fenomeno tipicamente cinquecentesco ma che affonda le sue radici nel Medioevo³¹². Il XIX secolo fu segnato dalle proposte innovative e dall'erudizione profonda esibite nelle esposizioni d'arte di Manchester (1857) e di Dresda (1871), mostre che riscossero un enorme successo e che ci interessano in particolar modo per l'accento posto sul confronto tra le diverse scuole. Nella mostra inglese, infatti, «l'intero approccio comparativo invitava a un'indagine sulle cause: il carattere nazionale, la tradizione locale, la fede religiosa e la razza divennero materia di riflessione per gli storici dell'arte», mentre la fama degli artisti del nord Europa fu innalzata al livello degli italiani³¹³.

La mostra di Dresda fu invece probabilmente la prima a essere promossa non da nobili, monarchi, o da un'associazione di artisti, bensì da studiosi di storia dell'arte, e la prima nella quale i dipinti antichi viaggiarono da un paese all'altro esclusivamente per essere esposti, segnando quindi un momento fondamentale nella storia delle rassegne d'arte. Realizzata nell'anno di fondazione dell'Impero germanico, la mostra di Dresda includeva chiaramente una forte componente nazionalistica³¹⁴. Il nazionalismo, che sul finire dell'Ottocento divenne un vero e proprio campo di battaglia ideologico, costituì una grande forza motrice anche nelle esposizioni che sempre più spesso furono allestite per celebrare retrospettivamente una “gloria” nazionale (Michelangelo a Firenze, Rubens ad Anversa, Rembrandt ad Amsterdam, etc.)³¹⁵.

Ma torniamo ai musei dell'Europa (o sull'Europa). Alla luce degli elementi tracciati finora, emerge come i fattori da tenere in considerazione siano numerosi, se vogliamo

³¹² Cfr. FRANCIS HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, 2000, tr. it. Milano, Skira, 2008, pp. 17-19.

³¹³ Cfr. *ivi*, p. 120.

³¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 125-126. La mostra di Dresda fu anche il teatro di una delle più accese controversie mai scatenate da un'opera d'arte, che vide “sfidarsi” le due versioni della *Madonna Meyer* di Holbein sulla questione della loro autenticità.

³¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 135-144. Si veda anche ID., *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, 1993, tr. it., Torino, Einaudi, 1997, pp. 389-406 per l'importante mostra *Les Primitifs flamands et l'Art ancien*, tenutasi a Bruges nel 1902, che contribuì ad attribuire al primitivismo fiammingo un nuovo riconoscimento pubblico e ufficiale, non esente da propositi nazionalistici.

comprendere un fenomeno che, soprattutto quando messo a confronto con il museo nazionale tradizionale, è legato a interpretazioni molto più fluide e diversificate. Gli elementi costitutivi dell'Europa, come abbiamo visto, sono oggetto di una continua revisione, che risponde anche al tentativo, spesso più programmatico che reale, di evitare le trappole dell'eurocentrismo, equivalente su scala più vasta del nazionalismo. All'interno dei diversi punti di vista - geografico, culturale o politico-istituzionale - attraverso i quali è possibile definire l'Europa, le posizioni possono essere le più diversificate e contrastanti.

La novità rappresentata dai cosiddetti musei dell'Europa si inserisce nel solco del rinnovato interesse per la cultura e per i temi della cittadinanza e dell'identità portati alla ribalta con il Trattato di Maastricht³¹⁶, così come nel contesto della "febbre museale" che ha le sue origini negli anni Ottanta³¹⁷. Il fenomeno dell'"Europa al museo" si dipana, come avremo modo di vedere, attraverso iniziative e canali diversificati, così come diversificati sono i protagonisti che presiedono ai progetti scientifici delle nuove istituzioni.

È il 1977 quando la Commissione europea decise di finanziare un progetto per stabilire dei rapporti più fecondi fra i musei di diversi paesi europei. Robert Grégoire, funzionario della Commissione e responsabile del piccolo Dipartimento culturale di questa³¹⁸, concepì un progetto che contemplava la realizzazione delle cosiddette "stanze europee" in alcuni musei. Il progetto prese corpo nel 1980 nel museo allestito nel castello di Norwich, grazie anche alla consulenza fornita da Kenneth Hudson, all'epoca direttore dello European

³¹⁶ Per l'importanza dell'anno 1992 per i musei europei, a livello programmatico, legislativo, strategico e valoriale, si rimanda a SUSAN PEARCE (a cura di), *Museums and Europe 1992*, London - New York, The Athlone Press, 2001.

³¹⁷ Tale "febbre" si ricollega alla cosiddetta "nuova museologia" che, come vedremo in seguito, ha prodotto una straordinaria proliferazione di musei e un rinnovato entusiasmo per tali istituzioni. A partire da questo momento ogni territorio, gruppo culturale o associazione desidera una rappresentazione di sé attraverso un museo, al fine di avere visibilità, produrre inclusione sociale, preservare la memoria e trasmettere una conoscenza specifica. Per ciò che riguarda nello specifico i musei di storia, come riportato da DOMINIQUE VIÉVILLE, MARIE-HÉLÈNE JOLY, *Problématiques du colloque*, in MARIE-HÉLÈNE JOLY, THOMAS COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, Noësis, 1998, pp. 11-16, qui p. 11, è a partire dagli anni Novanta che l'interesse per quest'ambito si è accentuato sensibilmente. Il 1996, in particolar modo, ha segnato alcuni eventi importanti: viene pubblicata la guida di Laurent Gervereau e di Marie-Hélène Joly sui musei di storia francesi (cfr. MARIE-HÉLÈNE JOLY, LAURENT GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France. Guide*, Paris, Association internationale des musées d'histoire, 1996), si svolgono un convegno internazionale a Berlino sui musei di storia dopo la guerra fredda, una conferenza dell'associazione internazionale dei musei di storia a Bonn, e un convegno all'Historial de la Grande Guerre di Péronne.

³¹⁸ Grégoire è considerato, insieme anche a Spinelli, uno degli inventori dell'azione della CEE nel settore culturale. Cfr. FRANCESCO GUI, *Società europea, cultura e mass-media. Un memorandum di Altiero Spinelli, commissario europeo (dicembre '72)*, in "Memoria e ricerca" 6 (2000), pp. 29-58.

Museum Forum. L'esperimento, che intendeva illustrare i legami storici, culturali ed economico-sociali tra Norfolk e il resto d'Europa, ricevette una buona accoglienza da parte del pubblico, ma non ebbe seguito e venne presto dimenticato³¹⁹.

Tuttavia è a partire dalla fine degli anni Ottanta che in Europa occidentale si cominciò a riflettere profusamente sulla possibilità di dare vita a dei "musei dell'Europa". Diversi progetti vennero elaborati in Germania, in Belgio, in Italia, in Francia e in Lussemburgo³²⁰. Alcuni si presentavano come operazioni di riconversione, sia "fisiche" che "semantiche", di musei già esistenti, che necessitavano di uno svecchiamento e di un rilancio sulla scena pubblica. È il caso del progetto che a Berlino permise la fusione delle collezioni etnologiche del Museum für Volkskunde e del Museum für Völkerkunde, e che ha dato vita al primo museo delle culture europee (Museum Europäischer Kulturen), inaugurato nel 1999. Esso è dedicato alla presentazione dei modi di vita e dei contatti culturali in Europa dal Settecento fino ai giorni nostri, e opera in un'ottica di partenariato con altri musei europei al fine di promuovere le culture viventi d'Europa e di altri continenti³²¹. In Francia si sono prodotte delle circostanze simili poiché, come vedremo più avanti, a partire dal 1996 si è fatto strada un programma di riconversione del Musée National des Arts et des Traditions Populaires di Parigi, che ha condotto alla nascita del Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) a Marsiglia nel 2013.

Nel 2010 è stato invece inaugurato ex-novo l'European Museum di Schengen, la cui mostra permanente si focalizza sulla storia dell'Unione europea e sul significato degli accordi che da questa città prendono il nome. Ex-novo si è sviluppato anche il Musée de l'Europe, aperto nel 1997 a Bruxelles, che costituisce un caso particolare poiché si

³¹⁹ Cfr. KENNETH HUDSON, *Le «stanze europee». Sviluppo dell'idea di museo europeo*, 1998, tr. it. in MASSIMO NEGRI (a cura di), *Porte aperte. L'accesso al patrimonio europeo nei musei. Opening doors. Access to the European Heritage in Museums* (the European Museum Forum Workshop 2001, Monsummano Terme, 18-20 ottobre 2001), Firenze, Leo Olschki, 2003, pp. 47-50. Nel medesimo articolo Hudson si mostra scettico riguardo alla possibilità di realizzare un singolo museo sulla civilizzazione europea: questa idea «dovrebbe essere creata infatti da un genio, non da un comitato. La grande scala del progetto è il principale nemico e ogni sforzo di produrre un'enciclopedia sarebbe disastroso. Essendo stato coinvolto in ciò che potrei chiamare l'esperimento di Norwich, o meglio l'esperimento di Grégoire, nutro seri dubbi che qualunque cosa che si avvicini all'idea di un museo permanente d'Europa sia una proposta fattibile [...]. In termini museali il microcosmo ha un impatto molto più grande rispetto al macrocosmo, o così almeno credo».

³²⁰ Per una panoramica di queste iniziative, sebbene non pienamente aggiornata, si veda CAMILLE MAZÉ, *Les « musées de l'Europe », outils de production d'un ordre symbolique européen ?*, in "Regards Sociologiques" 37-38 (2009), pp. 69-80, qui pp. 69-70.

³²¹ Cfr. Museum Europäischer Kulturen, *Mission Statement*, 2014, consultabile all'indirizzo http://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Museum_Europaeischer_Kulturen/Leitbild_des_MEK_en_2014_NEU.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

propone come museo senza esposizioni permanenti. Altri progetti, poi abbandonati, sono stati elaborati ad Aquisgrana (Bauhaus Europa), in Lussemburgo (Musée du District européen) e a Torino. In questa città, nel 1999, si è formalizzata la proposta di creare un “Museion dell’Europa” da allestire nelle aranciere e scuderie della Reggia di Venaria³²² e di cui, dopo un lungo silenzio, si è tornato a parlare nel 2009 con la riconferma della proposta³²³. Tuttavia l’idea pare definitivamente abbandonata in seguito alla dichiarazione del ministro Franceschini di assegnare alcuni spazi di Venaria a un museo del barocco³²⁴.

Inoltre sono stati realizzati nelle rispettive case, dei musei–memoriali dedicati a quattro padri fondatori dell’UE: quello di Jean Monnet a Houjarray vicino a Parigi (di proprietà del Parlamento europeo), di Robert Schuman a Scy-Chazelles nei pressi di Metz, di Konrad Adenauer a Rhöndorf vicino a Bonn e di Alcide de Gasperi a Pieve Tesino³²⁵. Abbiamo già visto inoltre come nel 2001 e nel 2002 anche il Consiglio d’Europa, sulla scia delle iniziative in corso, abbia introdotto una riflessione sullo “spirito dell’Europa nei musei” a cui però non sono seguite misure innovative.

Nel 2001 è stato creato un Réseau des musées de l’Europe su iniziativa di alcuni responsabili e stakeholder di questi progetti³²⁶, riuniti in un convegno torinese dal titolo *Europa e musei. Identità e rappresentazioni*, con lo scopo di mettere a confronto, in un’ottica costruttiva, le iniziative in corso e promuovere dibattiti sul nuovo collegamento tra musei ed Europa. Ogni membro dovrebbe proporre la propria idea specifica di Europa, determinata dal luogo di allestimento del museo, dalla sua storia e dalle variabili politiche, con lo scopo ultimo di federare le esperienze intotale a diversi aspetti della civilizzazione

³²² Cfr. VALTER GIULIANO, *Un museo per capire l’Europa e costruirne il futuro*, in *Europa e musei. Identità e rappresentazioni* (Atti del Convegno, Torino, 5-6 aprile 2001), Torino, Celid, 2003, pp. 15-16 e DANIELE JALLA, *Per un museo dell’identità europea a Torino*, ivi, pp. 155-159.

³²³ Si veda Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, *Nasce a Venaria Reale di Torino il Museo d’Europa*, 2009, comunicato consultabile all’indirizzo http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1035507975.html (ultima consultazione 23/09/2015).

³²⁴ Cfr. DIEGO LONGHIN, *Il museo del Barocco nelle sale della reggia di Venaria*, in “La Repubblica di Torino”, 25 settembre 2014.

³²⁵ Cfr. WOLFRAM KAISER, *From Great Men to Ordinary Citizens? The biographical Approach to Narrating European Integration in Museums*, in “Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research” 3 (2011), pp. 385-400, qui p. 387 e pp. 389-392. Tali musei sono riuniti in un network denominato “Rete delle Case dei Padri fondatori dell’Europa”, di cui si possono trovare informazioni all’indirizzo <http://www.peresdeleurope.eu/> (ultima consultazione 23/09/2015).

³²⁶ I suoi membri fondatori sono: la direzione dei musei della Città e Provincia di Torino, i direttori del Deutsches Historisches Museum e del Museum Europäischer Kulturen di Berlino, i direttori della Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland di Bonn, del MuCEM di Marsiglia e del Musée de l’Europe di Bruxelles.

europea³²⁷. Questo network è coordinato dal Consiglio europeo dei Musei di storia, che ha prodotto, per tutto il primo decennio degli anni Duemila, una ricca serie di atti di convegni sulle problematiche legate alla presentazione della storia nei musei. Il Réseau ha inoltre avuto il merito di creare una comunità d'interesse sull'Europa da parte di personalità attive nell'ambito museale e «ha fatto germinare uno spirito europeo sotto forma di mostre, che includono una dimensione europea che prima non esisteva»³²⁸. Entrambe le organizzazioni sembrano tuttavia aver perso slancio e operatività nel corso degli ultimi anni. Attualmente, la rete viene interpellata dai suoi membri in occasioni specifiche, come per la ricerca di oggetti da impiegare nelle mostre³²⁹. A Bruxelles, infine, sta prendendo vita la prima vera iniziativa museale istituzionale, che a partire dal 2016 dovrebbe permettere di esplorare una House of European History.

Nelle pagine che seguono, procedendo secondo un ordine cronologico, analizzeremo tre di queste esperienze museali: il Musée de l'Europe, e in particolar modo la sua mostra più importante, *C'est notre histoire ! 50 ans d'aventure européenne*, destinata negli intenti a diventare il fulcro di un allestimento permanente; il MuCEM di Marsiglia; il cantiere della House of European History. Esse saranno introdotte da un esperimento insolito e perspicace dal titolo *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* ("Casa della storia europea in esilio"), una mostra tenutasi nel 2013 a Bruxelles che, grazie alla briosità e all'humour del suo percorso e del suo allestimento, ci permetterà di abbozzare con un po' di leggerezza alcune delle problematiche che ritroveremo in seguito nei musei sopra citati.

Attraverso questo studio cercheremo di capire in che modo una presunta "europeizzazione" sia stata e sia tutt'ora dispiegata in ambito museale, e con quali risultati. Per circoscrivere questo termine – "europeizzazione" – e renderlo più comprensibile, facciamo nostre le parole di Kaiser, Krankenhagen e Poehls, che a tale fenomeno, declinato sul versante dell'"esibizione" dell'Europa, hanno dedicato un volume recente:

we wish to counter the schematic conceptualisation of Europe found in the political sciences by proposing that Europeanisation is a process of *making*

³²⁷ Cfr. CAMILLE MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM. Les vicissitudes du musée français d'ethnologie nationale*, in ID., FREDERIC POULARD, CHRISTELLE VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, Cths, 2013, pp. 177-203, qui p. 184.

³²⁸ ISABELLE BENOIT, da un'intervista rilasciataci tramite questionario, aprile 2015, *ultra*, pp. 198-200, qui p. 200.

³²⁹ Cfr. *ibidem*.

something European, contributing to shifting forms of individual and social identification in Europe. [...] Europeanisation is a cultural practice, and can be described as such to the extent that the central emphasis of the analysis is the production of a specific European culture and history [...] that is intended as a general contribution to the creation of new forms of individual and social identification in Europe³³⁰.

Per condurre tale studio, seguiremo in larga parte le linee direttrici proposte da Jean-Pierre Rioux³³¹ e da Charles Heimberg³³² per l'analisi e la valutazione dei memoriali e dei musei di storia. Rari sono gli autori che hanno proposto una griglia di lettura per interpretare un museo – la “lettura” di un'istituzione di questo genere può essere molto più complessa di quella di un oggetto o di un'opera d'arte - e le linee proposte dai due studiosi francesi hanno il merito di essere abbastanza generali da permettere l'indagine di casi piuttosto diversi tra loro. Esse prevedono di prendere in esame i seguenti aspetti: il luogo e il momento di nascita dei musei; l'ambito della decisione politica - da chi procede l'idea, chi la sostiene e chi la finanzia? -; la missione e le finalità del museo - quali sono i contenuti storici e memoriali? chi li seleziona e perché? -; le scelte museologiche; i rapporti tra storia e memoria, e tra memoria e sviluppo culturale. Il museo di storia e di società sembra infatti porsi a uno dei vertici del triangolo che vede interagire agli altri due poli la storia e la memoria: esso è inserito in un quadro generale in cui è necessario che si verifichino alcune condizioni specifiche per il suo sorgere, vale a dire alcuni “discorsi” museali sulla storia e sulla memoria³³³.

Un punto di vista simile, che riassume ulteriormente gli elementi che intendiamo trattare, è offerto da Isabella Pezzini, che indica con chiarezza le componenti costitutive del museo:

il museo si presenta dunque come uno spazio fisico organizzato, che esprime il risultato dell'azione produttrice di un soggetto collettivo implicito. Esso è

³³⁰ KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...cit.*, pp. 3-4. Si veda inoltre JOHAN P. OLSEN, *The Many Faces of Europeanization*, in “Journal of Common Market Studies” 40 (2002), n. 5, pp. 921-952 e CLAUDIO M. RADAELLI, *Whither Europeanization? Concept stretching and substantive change*, in “European Integration online Papers” 4 (2000), n. 8, consultabile all'indirizzo http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=302761 (ultima consultazione 24/09/2015).

³³¹ Cfr. JEAN-PIERRE RIOUX, *Qu'est-ce que donc qu'un mémorial ?*, in MYRIAME MOREL-DELEDALLE (a cura di), *Mémoriaux* (Actes des journées d'étude des 18-19 novembre 2005, Musée d'histoire de Marseille), Clamecy, Presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery, 2006, pp. 11-16, qui pp. 14-16.

³³² Cfr. CHARLES HEIMBERG, *Visiter Cléo : pour une analyse didactique de récits muséaux d'histoire*, in FRÉDÉRIC ROUSSEAU (a cura di), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard, 2012, pp. 17-51, qui pp. 29-46.

³³³ Cfr. *ivi*, p. 28.

costituito da una serie di manifestazioni sincretiche (un edificio particolare, una collezione, una collocazione dei pezzi che la compongono fatti di contiguità e distanze fra le opere, epoche, stili, autori; una unità ed un ritmo spaziali, una serie di giochi scenografici...) che lo pongono come un oggetto significativo, tramite una «competenza strategica» globale espressa nella costruzione di uno o più percorsi di esposizione e di visita pertinenti, che disegnano e iscrivono uno o più fruitori modello. Il museo consta di alcune parti costitutive fondamentali, a loro volta analizzabili in sotto-componenti: l'architettura, il luogo della fondazione, il programma museografico. È uno «spazio della conoscenza», che manifesta i valori profondi che caratterizzano la cultura di una società, illustrati attraverso il suo particolare «discorso»³³⁴.

Pur operando un'inevitabile semplificazione, e trascurando di volta in volta alcuni aspetti museografici non particolarmente rilevanti per l'obiettivo del nostro studio – l'europeizzazione - ci serviremo all'occorrenza anche della strutturazione proposta, in genere con poche varianti, nei manuali di museologia. Tomea Gavazzoli offre per esempio una serie di parametri utili per elaborare la valutazione complessiva di un museo (tra cui figurano l'efficacia nella presentazione delle qualità storiche, estetiche e scientifiche degli oggetti e delle opere; i mezzi messi a disposizione del pubblico; l'appropriatezza della sede e dell'ambiente; la gestione museale)³³⁵, mentre altri manuali offrono indirettamente una pista di lettura qualora delineano le “funzioni” del museo, come le politiche di acquisizione e di conservazione, la ricerca (ad esempio sugli oggetti), la presentazione dell'esposizione permanente e temporanea (l'allestimento, la percezione scenografica, le luci, i percorsi), il ruolo della comunicazione interna ed esterna³³⁶.

È importante ricordare che a tutt'oggi non esiste una strategia museale e di collezionismo specificatamente europea, gestita in modo centralizzato³³⁷. Tuttavia, nonostante tale vuoto legislativo, «European integration does influence museum practice at the level of

³³⁴ ISABELLA PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, Bari, Laterza, 2011, p. 18. In questo testo la studiosa propone una lettura semiotica di alcuni musei europei recenti. Pur non servendoci di tale approccio, ricordiamo che esso è piuttosto sviluppato, come attestano gli studi di Santos Zunzunegui e Manar Hammad: cfr. SANTOS ZUNZUNEGUI, *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, 1990, tr. it. Roma, Nuova Cultura, 2011 e MANAR HAMMAD, *Il Museo della Centrale Montemartini (Roma). Un'analisi semiotica*, in ISABELLA PEZZINI, PIERLUIGI CERVELLI (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 203-279.

³³⁵ Cfr. MARIA LAURA TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Milano, Rizzoli Etas, 2003, ed. cons. 2011, p. 148.

³³⁶ Cfr. MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 101-154.

³³⁷ Cfr. Camille Mazé, citata in KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...cit.*, p. 78.

collection»³³⁸, attraverso i programmi culturali visti in precedenza, per esempio, che hanno il pregio di promuovere la formazione di reti per la diffusione di pratiche culturali, ma soprattutto, ed è ciò che qui ci interessa maggiormente, per il tipo di discorso associato agli oggetti esposti.

Adotteremo quindi un punto di vista che intende sottolineare la complessità delle dinamiche che soggiacciono alla realizzazione o riconversione di un museo, così come la discontinuità delle forze interne ed esterne che lo attraversano. Esse si concretizzano in produzioni spesso multiformi e ambivalenti: «produit de l'histoire, tout musée est aussi le produit des relations sociales qui l'entourent et de celles qui le constituent comme organisation» e i suoi elementi costitutivi «proviennent donc, non pas d'un seul et unique auteur, mais de plusieurs groupes aux intérêts divers qui se sont tantôt appuyés, tantôt opposés l'un à l'autre tout au long d'un processus de production marqué souvent de tensions et de compromis difficiles»³³⁹.

Lungi dall'interpretare l'istituzione museale come mera riproduzione meccanica delle ideologie dominanti, ribadiamo tuttavia che il museo può anche essere considerato in veste di produttore e promotore delle identità nazionali, regionali, culturali, ed è pertanto una sorta di “sismografo” che registra la formazione delle rappresentazioni e delle memorie collettive di una comunità. Anche gli oggetti che lo compongono, i quali possono essere esaminati, a seconda dei punti di vista, per il loro statuto, ruolo, funzione simbolica o valore economico, forniscono del materiale di prim'ordine per l'analisi della vita culturale e sociale dei loro produttori, utilizzatori e fruitori³⁴⁰.

Nelle dinamiche che presiedono alla creazione di un museo, è importante quindi ricordare che la “decisione” di dare vita a delle istituzioni che rispondono alle richieste di possedere un passato o un folklore “personale”, e di valorizzarlo, sono fondamentali nella politica della cultura e nelle dinamiche sociali. Se trasponiamo su scala europea l'affermazione di Barbara Kirshenblatt-Gimblett, secondo cui «those who are concerned with demonstrating the possession of a national folklore, particularly as legitimated by a national museum and troupe, cite this attribute as a mark of being civilized»³⁴¹, è facile capire come la posta in gioco di un museo di storia o di società vada molto oltre le finalità di «education, study and

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ MAURO PERESSINI, *Anthropologie et musées. Introduction*, in “Anthropologica” XLI (1999), n. 1, pp. 3-12, qui p. 4.

³⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 5.

³⁴¹ BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Objects of Ethnography*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 386-443, qui pp. 422-423.

enjoyment» che compaiono nella definizione ufficiale di museo data dall'ICOM³⁴². Cercheremo di tenere tutti questi elementi in considerazione ogni qualvolta affronteremo un caso studio, senza dimenticare le difficoltà poste dalla trasposizione/traduzione di un discorso storico o di civilizzazione in percorso museale, e le insidie poste dall'attrattività delle grandi narrazioni viste in precedenza.

Ricordiamo infine che, anche se non siamo in grado di affrontarla con tutti i mezzi necessari, la nozione di identità, problematico oggetto di interpretazioni diversificate, resta un elemento cruciale della nozione di museo, e soprattutto del museo di etnologia, pur essendo sempre più spesso messo in discussione. Com'è possibile, si chiede infatti Serge Chaumier, rendere conto all'interno del museo di un'identità che è sempre più il frutto dell'immaginario e sempre meno della realtà materiale e di pratiche concrete?³⁴³ Tale nozione, che tende a designare piuttosto che a comprendere, ha senso solo nel momento in cui designa un'entità multipla, frutto di «agrégations provisoires vouées à changer et à disparaître»³⁴⁴, i cui riferimenti si moltiplicano senza sosta: l'identità è un rizoma, una rete di arborescenze malleabile e plastica, porosa e labile. Qualora essa non rispetta tale volontà di non-confinamento, non sarebbe opportuno adottarla come base all'interno dei musei nel mondo contemporaneo³⁴⁵. Se l'identità, come dice Adorno, «è la forma originaria dell'ideologia», e assomiglia a una sorta di totalitarismo che si pone come forza oppressiva del non-identico³⁴⁶, allora la questione di trovare una terza via che non sia puro enciclopedismo o grande costruzione identitaria universalistica da un lato, e nemmeno chiusura comunitaria o relativismo estremo dall'altro, risulta essere di estrema attualità.

³⁴² ICOM, *ICOM Statutes*, 2007, consultabile all'indirizzo <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/> (ultima consultazione 23/09/2015).

³⁴³ Cfr. SERGE CHAUMIER, *L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée*, in "Culture et Musées" 6 (2005), pp. 21-42, qui p. 27.

³⁴⁴ Ivi, p. 30.

³⁴⁵ Cfr. ivi, p. 34 e p. 37.

³⁴⁶ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Dialectique négative*, 1966, tr. fr. Paris, Payot, 2003, pp. 180-192.

3.2 Il futuro distopico della *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*: finzione o realtà?

Ci troviamo negli anni Sessanta del XXI secolo e i “Friends of a Reunited Europe” hanno organizzato la prima mostra internazionale dell’Unione europea, crollata nel 2018. Aperta non a caso il 9 maggio, festa dell’Europa, la “Casa della storia europea in esilio” esibisce «the final years of the long peace»³⁴⁷ della fu Unione europea, come recita il volantino-pamphlet in esperanto e in inglese distribuito ai visitatori all’ingresso. L’esposizione si focalizza sul secondo decennio del XXI secolo, periodo in cui l’Europa dei 33 (l’ultimo ingresso, in ordine di tempo, fu quello della Scozia nel 2017), impantanata nella Grande Recessione, traumatizzata dall’ondata di suicidi che la crisi aveva provocato nella sua area meridionale, dai separatismi e dai neo-nazionalismi, cedette sotto il peso delle proprie contraddizioni.

Durante la Grande Recessione divenne dolorosamente chiaro quanto poco gli europei avessero imparato dal passato, fino a che punto avessero rimosso il significato dirompente della guerra. In tempi di incertezza, i fantasmi del passato si sono mostrati più irresistibili rispetto al sogno di un’Europa unita: la prosperità e la stabilità seguite a quelle che vengono definite le due guerre civili europee «lulled Europe to sleep»³⁴⁸. L’UE, breve parentesi storica, non fu altro che un secondo *interbellum*; dopo il suo crollo, l’Europa ritornò a essere ciò che è sempre stata, un continente di faide, di stati-nazione in perenne conflitto tra loro. Gli “Amici”, gruppo ideologico che decide di mettere insieme ciò che resta dell’Europa per dare inizio a un nuovo progetto paneuropeo³⁴⁹, impavidi ammiratori di un passato in cui la libertà e la democrazia trionfavano, non possono fare altro che gettare su di esso uno sguardo nostalgico.

Per loro è importante che i visitatori vengano informati di come fosse esistito un tempo in cui gli abitanti dell’Europa utilizzavano una moneta unica chiamata Euro, in cui le frontiere nazionali erano aperte e Bruxelles costituiva il cuore palpitante del vecchio continente. Nel momento di massima decadenza, tuttavia,

all across the world, power and economic activity moved from the West to the East. When it came to climate summits and international conflict resolution,

³⁴⁷ *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*, brochure di presentazione, 2013.

³⁴⁸ *Ivi*.

³⁴⁹ Cfr. THOMAS BELLINCK, da un’intervista rilasciataci a Bruxelles, 7 giugno 2013, *ultra*, pp. 318-334, qui p. 333.

Europe had to content itself with a place along the side-lines. The European Studies education trajectory at the University of Istanbul was shut down due to a lack of interest. On their digital screens and via the worldwide glass fibre web, our grandparents witnessed the unstoppable decline of their once familiar world³⁵⁰.

Situata in un ex-pensionato per studenti derelitto e in disuso da dodici anni, a pochi minuti di cammino dal quel terreno incolto della città di Bruxelles un tempo noto come “quartiere europeo”, la mostra-museo si svolge quasi di nascosto, senza fornire segnali esterni della sua presenza, se si esclude un’insegna dalle dimensioni modeste. La visita, strettamente individuale (la prenotazione è d’obbligo) inizia da una hall dall’aria anonima, «that looks like the waiting room of a regional Polish tax inspectorate circa 1974»³⁵¹ a cui si accede da due rampe di scale dall’aria sinistra. L’esibizione si dirama su tre piani, costituiti da sale piccole dall’aria ugualmente trasandata e decrepita: i muri sono ricoperti di formica, i lavandini rimasti in loco a testimonianza della precedente funzione dell’edificio hanno un aspetto insalubre, non ci sono finestre, la luce dei neon tremola.



Figura 1. Insegna della mostra



Figura 2. Indicazione in esperanto



Figura 3. Sala d'ingresso

³⁵⁰ *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*, brochure...cit.

³⁵¹ GARETH HARDING, *On Your Left, the Decline and Fall. Visiting Brussels soon? A new museum offers a peek into the future to see how the European dream died*, in “Foreign Policy” (online), 4 June 2013, consultabile all’indirizzo <http://foreignpolicy.com/2013/06/04/on-your-left-the-decline-and-fall/> (ultima consultazione 12/05/2015).



Figura 4. Parte dell'allestimento

Nel complesso il museo si presenta come una sorta di reliquario dell'Unione europea, costituito da un gruppo che probabilmente costituisce un'entità clandestina, se non sotto assedio, date le condizioni in cui il suo museo si presenta. Già nella prima sala il disordine e la polvere la fanno da padroni, inondando una enorme colonna di carte e documenti, il famigerato *acquis communautaire* (il diritto acquisito comunitario) che, come ci informa la mostra, ammontava a circa 311,000 pagine nel 2017 e pesa una tonnellata e mezzo. Tutto, all'interno del museo, comunica una sensazione di trasandatezza, dal poster ingiallito che informa lo spettatore dell'assegnazione all'UE del premio Nobel per la pace nel 2012 ai gadget impolverati (telefoni Blackberry, iPad, etc.) un tempo appartenuti alle figure che gravitavano intorno alle istituzioni europee.

Il momento di rottura degli equilibri istituzionali, ci informano gli "Amici", fu scatenato dalle elezioni europee del 2014, che videro il trionfo dei partiti nazionalisti. Due mappe dell'Europa mostrano come la combinazione di separatismo ed estremismo condussero il continente alla deriva. La prima illustra l'ascesa dei partiti populistici e xenofobi come Alba Dorata in Grecia e la Lega Nord in Italia; la seconda espone la frantumazione interna degli stati, resa ancora più evidente dall'indipendenza ottenuta da Scozia, Catalogna e Corsica. La fortezza Europa, rappresentata da un manichino in veste di guardia di frontiera accompagnato da un pastore tedesco, blocca l'immigrazione, divenuta la bestia nera del continente. Diversi pannelli illustrano sinteticamente gli episodi del passato, dalla caduta del muro di Berlino all'ideazione della moneta unica, dal funzionamento istituzionale

dell'UE alla presenza delle diverse lobby di Bruxelles. L'ultima sala è totalmente al buio, eccezion fatta per una flebile luce che illumina una lettera scritta da Thomas Bellinck, giovane regista teatrale e curatore della mostra, indirizzata a un amico morto suicida in seguito a problemi legati alla crisi economica, e che conduce per un momento al di là del mondo fittizio della mostra. All'uscita Bellinck in persona, in linea con l'atmosfera da "blocco comunista" del museo, serve ai visitatori brandy rumeno, birre ceche e vini ungheresi.



Figura 5. *Acquis communautaire*



Figura 6. Guardia di frontiera

La *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* è a tutti gli effetti di un museo storico ma, come osserveremo al termine di questo lavoro, quando analizzeremo più in dettaglio il suo approccio narrativo e museografico, confrontandolo con quello della House of European History, ogni componente è trattata in chiave immaginaria, meta-narrativa, meta-museale e lo humour, spesso nero, è imponente. Tutto è finzione: i curatori della mostra, la storia narrata, l'esperanto (che costituisce una delle lingue ufficiali della mostra, insieme al francese e al fiammingo), il museo stesso.

L'esibizione è costruita in un gioco elaborato di rimandi tra passato e futuro. Oltre a porsi in un futuro ipotetico che già si scinde in due (gli anni Sessanta del Duemila e gli ultimi anni dell'UE, che culminano nel 2018) essa intende offrire la storia – e quindi raccontare il passato - di qualcosa che per lo spettatore è un futuro distopico. Come vedremo, le

procedure museali adottate, volutamente anacronistiche e che, rispetto al futuro in cui intendono collocarsi, parlano di un passato che è tale anche nel momento in cui scriviamo, propongono uno sguardo volutamente straniante su se stesse.

Ora torniamo indietro agli anni Novanta del Novecento, al momento in cui prende forma la volontà di creare la prima struttura museale permanente che parli dell'Europa e dell'Unione europea.

3.3 Il Musée de l'Europe e la mostra *C'est notre histoire !*

3.3.1 I protagonisti e gli aspetti decisionali

Il primo progetto volto a creare ex-novo un museo dell'Europa non è un'iniziativa comunitaria o pubblica, ma nasce da un'idea di Benoît Remiche, imprenditore belga ed ex-presidente di Belgacom. Nel 1997 egli assunse la carica di segretario generale di una nuova associazione non profit belga denominata "Musée de l'Europe", presieduta congiuntamente da due Ministri di stato, Antoinette Spaak, deputata europea, e Karel Van Miert, ex-vicepresidente della Commissione europea. L'associazione è assistita da un consiglio scientifico, composto da una decina di storici e guidato da due personalità di chiara fama internazionale, lo storico e filosofo Krzysztof Pomian e lo storico ed ex-ambasciatore di Israele in Francia Elie Barnavi. Il comitato scientifico, in cui figurano studiosi autorevoli come Marc Ferro e Michel Dumoulin, si pone implicitamente come organo transnazionale della nuova impresa, ma presenta una certa polarizzazione dal punto di vista della provenienza dei suoi membri. In esso la componente franco-belga-tedesca è decisamente predominante: a eccezione di Pomian, polacco ma francese d'adozione, sono infatti del tutto assenti studiosi provenienti dall'Europa orientale e meridionale.

Il progetto si è sviluppato sotto l'egida finanziaria di un partenariato pubblico-privato, ripartito tra i membri fondatori del settore privato (nel 2004 figuravano come sostenitori del progetto ben 18 imprese e istituzioni, come Belgacom e la Banca Nazionale del Belgio), le istituzioni pubbliche nazionali (come il governo federale belga) e le istituzioni comunitarie (con un sostegno da parte della Commissione del Parlamento europeo)³⁵².

Come si può vedere, l'iniziativa, celebrata come un'importante azione della società civile, proveniente «dal basso» secondo le parole di Pomian³⁵³, è in realtà il frutto di una solida rete di imprenditori e storici il cui legame con le istituzioni europee e le autorità belghe è ben consolidato³⁵⁴. Secondo il progetto iniziale, approvato dal Parlamento europeo nel

³⁵² Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione in 11 sezioni, 1^ sezione: *Introduction*, Brussels, Museum of Europe/Tempora, 2004, pp. 6-8.

³⁵³ Cfr. ERYCK DE RUBERCY, *Un musée pour l'Europe. Un entretien avec Marie-Louise von Plessen et Krzysztof Pomian*, in "Études européennes" (online) 5 (2004), p. 4, consultabile all'indirizzo http://www.etudes-europeennes.eu/images/stories/Archives/5-6_Muse_Europe_E_de_Rubercy.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

³⁵⁴ Cfr. CHRISTINE CADOT, *Can Museums Help Build a European Memory? The example of the Musée de l'Europe in Brussels in the Light of "New World" Museums' Experience*, in "International Journal of Politics, Culture, and Society" 23 (2010), n. 2-3, pp. 127-136, qui p.129. Ricordiamo che Benoît Remiche,

2002³⁵⁵, il museo si sarebbe dovuto installare all'interno dei nuovi locali di questa istituzione, in linea con il desiderio espresso dalla Regione di Bruxelles-Capitale di vedere parte di questi spazi riservata ad attività culturali. Tale *location*, come precisato nel 2004 dai responsabili del progetto, non avrebbe rischiato di pregiudicare il carattere indipendente dell'iniziativa, che si vuole scevra da qualsiasi influenza delle autorità europee³⁵⁶. Resta il fatto che il museo, come vedremo tra poco, pur collocandosi in un quadro non istituzionale, persegue le stesse finalità dell'organismo comunitario, ovvero la promozione dell'integrazione e di un'identità europee.

Tuttavia, nel 2006, il Parlamento ha modificato la decisione di accogliere il nuovo museo e ha proposto altre sedi, preferendo destinare parte dei suoi nuovi spazi a un centro visitatori del Parlamento (denominato *Parlamentarium*)³⁵⁷. Da questa scelta è conseguito il fatto che il Musée de l'Europe è a tutt'oggi privo di un luogo stabile, e si limita a proporre esposizioni itineranti, malgrado gli obiettivi previsti dalla sua missione originaria. La gestione dell'iniziativa museale è stata fin dagli inizi affidata alla società privata Tempora, anch'essa fondata da Benoît Remiche, specializzata nella concezione e nella realizzazione di mostre e allestimenti. L'accordo tra il Musée de l'Europe e Tempora è ancora oggi in vigore e mantiene il significato originario: la società realizza i progetti del museo che, non essendo sovvenzionato in modo strutturale, non può avere del personale stabile³⁵⁸. La scelta delle tematiche da affrontare avviene sulla base della programmazione iniziale e in funzione del loro interesse contemporaneo, nonché dei loro effetti di richiamo presso il grande pubblico, come sostiene Isabelle Benoit³⁵⁹, una delle protagoniste del Museo dell'Europa, responsabile sia della concezione e della scenografia delle esposizioni, che dello sviluppo internazionale dell'organizzazione.

Il museo ha impiegato dieci anni prima di giungere a una formulazione compiuta. È infatti grazie all'ottenimento della gara d'appalto lanciata nel quadro dell'anniversario dei

oltre a essere stato presidente di Belgacom, è stato direttore di gabinetti ministeriali, presidente e amministratore delegato di Spacebel (società di sistemi di ingegneria spaziale), amministratore delegato della società Euroculture, e tiene corsi presso l'Université Libre di Bruxelles. Cfr. VÉRONIQUE CHARLÉTY, *Repères fondateurs. Introduire l'histoire dans l'espace public européen*, in "Politique européenne" 1 (2006), n. 18, pp. 17-47, qui p. 19.

³⁵⁵ Cfr. DE RUBERCY, *Un musée pour l'Europe...cit.*, p. 1.

³⁵⁶ Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 1^ sezione: *Introduction...cit.*, p. 6.

³⁵⁷ Si tratta di una sorta di museo in cui vengono ripercorsi la storia e le funzioni delle varie istituzioni europee, con particolare riferimento al Parlamento. Parleremo più profusamente di quest'iniziativa nella parte finale di questo studio.

³⁵⁸ Cfr. *ivi*.

³⁵⁹ Cfr. BENOIT, *intervista...cit.*, *ultra*, p. 199.

Trattati del 1957, e al conseguente contributo finanziario della Commissione³⁶⁰, che la mostra *C'est notre histoire ! 50 ans d'aventure européenne*, ha preso forma ed è stata inaugurata nel 2007 a Bruxelles presso Tour & Taxis, un vasto sito industriale risalente all'inizio del XX secolo. Preceduta da due mostre "introduttive", *La Belle Europe : le temps des expositions universelles, 1851-1913* (2001) e *Dieu(x), Modes d'emploi* (2006-2007), e riproposta con alcuni adattamenti nel 2009 a Wrocław (Breslavia) in Polonia, essa è stata ideata con lo scopo di costituire lo zoccolo duro della futura esposizione permanente che, come abbiamo accennato, fatica a concretizzarsi, e sembra addirittura non essere più all'ordine del giorno³⁶¹.

3.3.2 Missione e finalità: gli studi preparatori

Concentriamoci ora sugli aspetti programmatici che presiedono alla creazione del museo, così come sono stati elaborati durante tutto il decennio che precede il lancio della mostra *C'est notre histoire !*. Essi ci permetteranno di penetrare nelle motivazioni profonde che hanno guidato la scelta dei suoi contenuti, ma anche di individuare in un secondo momento in che misura *C'est notre histoire !* sia stata in grado di rispettarli e di tradurli museograficamente.

Fin dalle sue origini, l'associazione ha promosso una visione europeista basata sulla concezione classica di un'"unità di destino":

the Union is the culmination of millenary process led by Greco-Roman civilization and thwarted for ages by the construction of nation states. This museum will not account for the history of the continent but that of the European spirit, without political motives. One often speaks of the economy and the market, but one forgets to speak about citizenship: how can we become European? By

³⁶⁰ Cfr. ID., *Le Musée de l'Europe à Bruxelles : continuité ou rupture avec le modèle nationale ?*, in ANNE-SOLÈNE ROLLAND, HANNA MURAUSKAYA (a cura di), *Les musées de la nation. Créations, transpositions, renouvelés. Europe, XIX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 143-161, qui p. 146.

³⁶¹ Cfr. ID., intervista...cit., *ultra*, p. 199. La studiosa afferma che «l'esperienza ha dimostrato che l'arricchimento delle mostre nel corso del loro adattamento a diversi paesi e contesti è senza dubbio più interessante rispetto alla "fissazione" di un discorso in un luogo permanente. In fin dei conti, ciò corrisponde maggiormente all'idea del progetto europeo. Riteniamo che il Musée de l'Europe debba mantenere una coerenza tra la sua forma e il suo oggetto: una civilizzazione incontestabile, ma policentrica e in continua evoluzione».

uniting all the core ideas which have been at the foundation of the European Union, without any prejudices³⁶².

Le finalità promosse dal gruppo sono rintracciabili nei diversi programmi scientifici elaborati in vista della mostra, ma in parte anche nel programma di convegni internazionali a scadenza biennale che l'associazione ha lanciato a partire dal 1999 sui temi dell'attualità culturale europea. Il primo, dal tema "le frontiere dell'Europa", si è posto l'obiettivo di riflettere sui criteri culturali e valoriali che segnano i confini dell'Europa e che permettono di stabilire chi ne fa parte e secondo quali principi. Tale dibattito voleva permettere di rispondere a una questione cruciale, espressa nei seguenti termini: «le fondement de l'Union européenne relève-t-il du « patriotisme constitutionnel » ou d'une communauté historique ?»³⁶³. Domanda molto ambiziosa a cui, data la grande quantità e varietà di interventi, il volume non sembra fornire una risposta, ma alla quale i promotori del progetto hanno replicato indirettamente affidando alla dimensione storica un ruolo centrale. Essi affermano infatti che

plus encore que la politique, il s'est avéré que c'est l'histoire qui fait problème. On peut discuter à froid de la pertinence de tel ou tel « critère de convergence », ou encore des mécanismes qu'il convient de mettre en œuvre pour assurer la cohésion de l'Union ; il est beaucoup plus difficile d'évoquer posément la question des origines. Là il est question d'intérêts, ici, d'identités³⁶⁴.

³⁶² Declaration of the "Association du Musée de l'Europe", 1997, citato in CADOT, *Can Museums Help...*cit., p. 129.

³⁶³ Pagina web sui convegni internazionali del Museo dell'Europa, consultabile all'indirizzo <http://www.expo-europe.be/content/view/57/80/lang.fr/> (ultima consultazione 23/09/2015). La domanda è ribadita da Remiche durante il convegno di studi sui memoriali tenutosi presso il Musée d'histoire di Marsiglia nel 2005. Cfr. BENOÎT REMICHE, *Le musée de l'Europe entre mémoire, histoire et récit*, in MOREL-DELEDALLE (a cura di), *Mémoriaux...*cit., pp. 39-52, qui p. 40.

³⁶⁴ ANTOINETTE SPAAK, KAREL VAN MIERT, *Préface*, in ELIE BARNAVI, PAUL GOOSSENS (a cura di), *Le frontières de l'Europe*, Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 5-6. Per la nozione di "patriottismo costituzionale" si veda JÜRGEN HABERMAS, *La rivoluzione in corso*, 1990, tr. it. Feltrinelli, Milano 1990. Tale concezione, di cui Habermas si è fatto portavoce dalla fine degli anni Ottanta, si basa sulla lealtà ai principi politici universalistici della Costituzione (libertà, democrazia e uguaglianza); ogni individuo può adottare i valori e gli stili di vita in cui più crede, purché si riconosca nei principi dettati dalla Costituzione. Il sistema politico che ne deriva è rispettoso delle pluralità e delle diversità culturali, poiché, a differenza del nazionalismo, tale patriottismo separa il rispetto per i principi costituzionali dalla concezione del popolo inteso come un'unità di cultura, di linguaggio o di etnia. Si tratterebbe quindi di una forma di adesione ai principi democratici più appropriata ad una politica moderna, ma meno "affettiva" rispetto al patriottismo classico, nel quale in genere la Costituzione è conseguenza del sentimento di unità nazionale e non causa. Si veda anche PÉLABAY, *Vers une Union post-unanimiste ?...*cit., p. 63, dove viene specificato che il patriottismo costituzionale si situa a metà strada tra due concezioni opposte dei cosiddetti "valori comuni", quella di stampo universalista e procedurale (basata su norme condivise), e quella particolarista e sostanziale (basata su valori etico-comunitari): il patriottismo costituzionale «consiste à reconnaître que l'ancrage des principes

A livello sovranazionale, ritroviamo qui la questione epica delle “origini”, a cui Dominique Poulot, in chiave più aggiornata, ha preferito sostituire i «*commencements séculiers*», in grado di evocare l’attività umana e non più la dimensione mitica e religiosa³⁶⁵. Resta il fatto che per un’entità “vivente” come l’Unione europea è di fondamentale importanza rivolgersi al proprio passato; riprendendo le parole di Giorgio Agamben, che ci sembra opportuno riportare quasi per esteso,

è cercando di comprendere il presente, che gli uomini – almeno noi uomini europei – ci troviamo costretti a interrogare il passato. Ho precisato “noi europei”, perché mi sembra che, ammesso che la parola “Europa” abbia un senso, esso, com’è oggi evidente, non può essere né politico, né religioso e tanto meno economico, ma consiste forse in questo, che l’uomo europeo – a differenza, ad esempio, degli asiatici e degli americani, per i quali la storia e il passato hanno un significato completamente diverso – può accedere alla sua verità solo attraverso un confronto col passato, solo facendo i conti con la propria storia. Il passato non è, cioè, soltanto un patrimonio di beni e di tradizioni, di memorie e di saperi, ma anche e innanzitutto una componente antropologica essenziale dell’uomo europeo, che può accedere al presente solo guardando a ciò che di volta in volta egli è stato. [...] Tra un’America integralmente rianimalizzata e un Giappone che si mantiene umano solo a patto di rinunciare a ogni contenuto storico, l’Europa potrebbe offrire l’alternativa di una cultura che resta umana e vitale anche dopo la fine della storia, perché è capace di confrontarsi con la sua stessa storia nella sua totalità e di attingere da questo confronto una nuova vita³⁶⁶.

Come ribadisce Pomian, il quale può essere considerato uno dei padri “intellettuali” dell’iniziativa, il museo di Bruxelles, a differenza di altri musei sull’Europa che presentano il continente in una prospettiva etnologica, vuole concentrarsi sulla storia dell’integrazione del continente europeo, dalla sua affermazione iniziale in quanto unità religiosa, fino all’Europa della seconda parte del XX secolo, affrontando un processo che è al contempo

constitutionnels dans des histoires nationales singulières leur confère une « inévitable coloration éthique », tout en insistant sur le besoin de prémunir la culture publique commune contre la « surcharge éthique », voire l’« enkystement traditionnel » que ne manquerait pas de provoquer son couplage indu avec l’ethos substantiel d’une culture particulière, fut-elle majoritaire».

³⁶⁵ POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 7.

³⁶⁶ GIORGIO AGAMBEN (intervista a), *Amo Scicli e Guccione*, in “Ragusanews.com” (online), 16 agosto 2012, consultabile all’indirizzo <http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione> (ultima consultazione 23/09/2015).

economico, giuridico, culturale e sempre più politico³⁶⁷. Il tentativo in atto si propone dunque di storicizzare il fenomeno di integrazione che ha condotto alla creazione e allo sviluppo dell'Unione europea.

Ma è dal secondo convegno del 2002, dal titolo *De L'Europe-monde à l'Europe dans le monde*, e soprattutto dall'intervento presentato da Pomian³⁶⁸, che si possono evincere alcuni degli elementi concettuali che daranno poi forma al progetto della mostra del 2007. Nel suo saggio, che ripercorre l'emergere dei sentimenti di superiorità/inferiorità della civilizzazione europea rispetto ad altri centri di potere ed entità culturali, emerge un'immagine dell'"europeità" caratterizzata dalla grande impronta lasciata dalla civilizzazione cristiana latina, polo unificatore dei popoli europei del medioevo. Essa rappresenta l'unica forza a essere stata in grado di misurarsi con l'eredità romana, la quale ha impresso nell'immaginario mentale della religione cristiana tracce profonde e durature.

Ma è solo grazie alle scoperte geografiche del XVI secolo che venne a formarsi l'idea della superiorità delle popolazioni europee sugli abitanti del nuovo mondo, mentre tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII si concretizzò un nuovo concetto di unitarietà, a cui venne attribuito il nome di "Europa", e si elaborò la nozione di "civilizzazione". Parola-chiave dell'epoca dei Lumi, la civilizzazione, e con essa la cultura³⁶⁹, diventò il centro di gravità della coscienza europea, che nel frattempo si svincolò dall'identificazione con il fenomeno religioso. Al contempo l'idea di progresso, che si affermò ugualmente nel corso del Settecento, contribuì a rafforzare un sentimento di superiorità che giustificherà le colonizzazioni del XIX secolo.

Emerge già da questi elementi delineati da Pomian un'interpretazione della storia europea, non nuova, che si incarna in alcune tappe fondamentali: il cristianesimo (che assimila in parte l'eredità greco-romana), e l'Illuminismo, per poi arrivare alle concezioni universalistiche odierne. Secondo l'autore, infatti, al giorno d'oggi, malgrado l'abbandono della pretesa di una presunta superiorità europea da parte di buona parte del mondo

³⁶⁷ Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Pour un musée de l'Europe. Visite commentée d'une exposition en projet*, in "Le Débat" 2 (2004), n. 129, pp. 89-100, qui p. 89.

³⁶⁸ Cfr. ID., *Inférieures ? Supérieures ? Égales ? La civilisation européenne et les autres*, in ID., HENRI DUPUIS (a cura di), *De l'Europe-Monde à l'Europe dans le monde*, Bruxelles, De Boeck, 2004, pp. 37-48.

³⁶⁹ Per la distinzione tra i concetti di "civilizzazione" e di "cultura" rimandiamo allo studio classico di NORBERT ELIAS, *Il processo di civilizzazione*, 1939, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1988. Come vedremo, la nozione di *Kultur*, elaborata in ambito tedesco, enfatizza le differenze e le specificità nazionali, opponendosi pertanto alla concezione universalista della cultura di stampo illuminista, che rimanda al concetto di "civilizzazione" o di "civiltà" (e che include la cortesia e le "buone maniere"). La *Kultur* tedesca, spiega Elias, si sviluppò tra il ceto medio intellettuale escluso dal potere, in contrasto rispetto all'aristocrazia di corte impregnata di "civiltà" francese. Per l'utilizzo di questi termini nell'Europa odierna cfr. MORIN, *Penser l'Europe...cit.*, pp. 82-93.

intellettuale e politico, gli sforzi messi in atto dalle organizzazioni internazionali affinché i valori occidentali di cui si fanno portavoce assumano uno statuto universale non possono che far emergere come tale universalità includa un'affermazione di superiorità. Pur con toni dimessi, Pomian sembra di fatto condividere l'opinione sulla preminenza dei valori europei, specialmente nel momento in cui afferma che gli stranieri che vengono a cercare fortuna in Europa «témoignent, sans le dire, qu'ils considèrent la civilisation occidentale comme supérieure à celle qu'ils quittent, tout comme ceux qui naguère « choisissaient la liberté » témoignaient de la supériorité de l'Occident sur le « socialisme réel »»³⁷⁰. Inoltre, l'Occidente garantirebbe una migliore qualità di vita, una maggiore autonomia di scelta e un più ampio accesso a beni e servizi rispetto ad altre aree del globo³⁷¹. In siffatti passaggi del testo sono dunque riassunti alcuni di quegli aspetti “celebrativi” che i protagonisti dell'iniziativa del Museo dell'Europa, come constateremo, condividono all'unanimità.

Il fondatore di Tempora, a sua volta, ha sottolineato la volontà di dare vita a un museo di storia che metta l'accento sulle linee di convergenza delle storie nazionali, al fine di mostrare la lenta maturazione di una civilizzazione comune verso l'Europa unita. «Nous voulons faire», afferma Remiche, «un musée identitaire. [...] Ce n'est pas la pure curiosité scientifique qui nous motive, mais le souhait de participer à l'émergence d'un esprit civique européen. C'est donc une démarche militante que la nôtre»³⁷². I limiti spaziali del progetto, sempre secondo Remiche, comprendono l'integralità del continente, mentre il quadro cronologico privilegia la storia lunga³⁷³ di braudeliana memoria. La vocazione civico-educativa del museo è il principale obiettivo identificato dal gruppo incaricato dei documenti preparatori presentati nel gennaio del 2004; in essi si sottolinea come il museo dell'Europa sia destinato «a initier les citoyens européens de toutes âges à la logique historique de l'entreprise d'unification de l'Europe»³⁷⁴.

La proposta museale che Pomian e l'associazione hanno pubblicato poco dopo, rispettivamente in un articolo dal titolo *Pour un musée de l'Europe. Visite commentée d'une exposition en projet* apparso nella rivista *Le Débat* (trascrizione di un intervento

³⁷⁰ POMIAN, *Inférieures ? Supérieures ?*...cit., pp. 45-46.

³⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 47.

³⁷² BENOÎT REMICHE, *Un musée d'histoire européenne entre mémoire, histoire et récit*, in *Europa e musei*...cit., pp. 129-132, qui pp. 131.

³⁷³ Cfr. *ID.*, *Le musée de l'Europe entre mémoire*...cit., p. 43.

³⁷⁴ Documenti preparatori, *Musée de l'Europe. Un passé partagé pour un avenir commun*, p. 67, citato in VÉRONIQUE CHARLÉTY, *L'invention du musée de l'Europe. Contribution à l'analyse des politiques symboliques européennes*, in “Regards sociologiques” 27-28 (2004), pp. 149-166, qui pp. 159-160. In questo articolo, a p. 66, è anche possibile ripercorrere la cronologia dello sviluppo del museo dell'Europa fino al 2004.

presentato a Bruxelles nell'ottobre del 2003) e in un lungo documento di programmazione in undici sezioni, prevede che la mostra principale includa, oltre a un'introduzione e a una breve parte conclusiva, un'ampia parte centrale: essa avrebbe dovuto esibire mille anni di storia europea, a partire dall'anno Mille, attraverso un percorso suddiviso in tre momenti di unificazione del continente e in due momenti di rottura. I primi sono costituiti dall'"unità attraverso la fede", dall'"unità dei Lumi" e dall'"unità attraverso il progetto" (l'integrazione istituzionale); i secondi dai due periodi di guerra che si frappongono ai momenti di unità: le guerre di religione e le guerre "ideologiche"³⁷⁵.

Nell'articolo apparso in *Le Débat*, lo storico ha ribadito, arricchendoli, alcuni spunti già affrontati in precedenza. Parallelamente a quanto rimarcato da illustri predecessori (ricordiamo, tra quelli citati nella prima parte di questo studio, Valéry e Chabod), egli ha individuato nella Cristianità latina la fase in cui per la prima volta le élite intellettuali europee si accordarono su un'origine comune dei popoli convertiti a questa religione: essi condividevano, come abbiamo già visto, l'eredità greco-romana, così come le sacre scritture e una liturgia specifica, e intrattenevano rapporti di vicinato con Bisanzio e con il mondo ortodosso. Il papato e gli ordini monastici assunsero maggiori poteri, uniformando le credenze e i costumi, mentre «l'église, le monastère, la cathédrale deviennent des signes emblématiques du paysage européen»³⁷⁶.

In un primo tempo l'umanesimo rinforzò l'unità, propagando tra le élite d'Europa una cultura profana imbevuta di modelli dell'antichità. La diffusione dei nuovi valori rinascimentali e le guerre di religione condussero tuttavia a una rottura della *christianitas* come entità omogenea, e all'attribuzione del nuovo appellativo di "Europa" a quest'entità. L'illuminismo portò poi alla dissociazione definitiva dell'idea d'Europa da ogni affiliazione religiosa, fondando l'unità del continente sul diritto, sulla cultura, e su un'accresciuta coscienza europea. Questo sentimento di appartenenza, come ricorda Pomian, era tuttavia condiviso solamente da una Repubblica delle lettere cosmopolita, da cui le masse erano escluse, ma che ebbe la capacità di sopravvivere anche quando la cultura iniziò a nazionalizzarsi.

Infine, preceduta dalla rottura costituita dallo sviluppo delle ideologie della prima metà del XX secolo, la sezione della mostra intitolata l'"unità attraverso il progetto" intende presentare le tappe dell'integrazione istituzionale, economica e giuridica che

³⁷⁵ Cfr. POMIAN, *Pour un musée de l'Europe...* cit., p. 90.

³⁷⁶ Ivi, p. 91.

accompagnano i progressi democratici e una crescente prosperità³⁷⁷. Dunque, ruolo centrale della cristianità e dei Lumi: queste sono le forze che maggiormente hanno contribuito a creare l'Europa contemporanea, e che escludono di conseguenza dalle sue frontiere paesi come la Turchia e la Russia³⁷⁸.

Nell'esposizione, così come appare nei documenti programmatici, oltre a una sezione introduttiva che intende "de-banalizzare" il processo di integrazione europea, è la parte finale che si incarica di tirare le somme di mille anni di vicende comuni: la storia europea è un successo reale e tangibile, che consiste nella sostituzione della guerra con la pace, dell'oppressione con la libertà, dei privilegi con l'uguaglianza davanti alla legge³⁷⁹. Pomian si attende dai visitatori «qu'ils nous quittent avec une meilleure connaissance de l'histoire de l'Europe que celle qu'ils avaient en entrant, mais aussi avec le sentiment que l'Europe reste toujours un défi et qu'il leur incombe de le relever»³⁸⁰.

Se riprendiamo le parole di Hudson riportate precedentemente³⁸¹, nelle quali emergono i rischi connessi alla produzione di un museo-enciclopedia in cui il microcosmo cede il passo al macrocosmo, risulta evidente come l'enciclopedismo di cui il programma del museo dell'Europa si fa indirettamente portavoce determini problemi di scala che si ripercuotono sul contenuto museale. Pomian riconosce lo stile telegrafico della propria proposta e ricusa, quasi a voler prevenire eventuali critiche, qualsiasi intenzione di dare al percorso espositivo un valore teleologico, osservando come l'associazione tra i momenti di discontinuità e di continuità che egli traccia non permetta di cadere nelle trappole di tale approccio.

Ma l'accumulo enciclopedico di periodi e fatti storici non sembra finire qui. Numerose critiche si sono abbattute sul progetto Pomian-Barnavi, e in particolar modo sulla visione che fa del disegno politico carolingio l'inizio dell'avventura europea, così come sull'esclusione del mondo ortodosso e medio-orientale a vantaggio della sola cristianità

³⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 92-94.

³⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 96. La necessità di "chiudere" le frontiere dell'Europa una volta per tutte, e di escludere la Turchia dal processo di integrazione, è ribadita a più riprese dalla coppia Pomian-Barnavi. Cfr. ALEXANDRINE BOULHET, *Le Musée de l'Europe esquive le casse-tête des frontières et de l'histoire*, in "Le Figaro", 22 febbraio 2007. Ricordiamo che la tendenza a proporre una "doppia polarità", coppie associate o contrapposte quali cristianità/Lumi, momenti di unificazione/momenti di rottura, è piuttosto tipica della storiografia di Pomian. Nei suoi celebri studi sul collezionismo egli la impiega attraverso l'associazione di due casi studio (Venezia e Parigi, Venezia e Chicago), e di binomi quali visibile/invisibile, pubblico/privato. Nel museo dell'Europa, come vedremo, prevale tuttavia una visione teleologica che tende a creare una sintesi armoniosa di elementi precedentemente contrapposti.

³⁷⁹ Cfr. POMIAN, *Pour un musée de l'Europe...cit.*, p. 95.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ Cfr. *supra*, p. 95, nota 319.

latina medievale³⁸². Jacques Le Goff, tra gli altri, aveva già contestato l'impostazione diffusa che vede in Carlo Magno il padre dell'Europa: pur situandone la nascita nel Medioevo con l'affermazione del cristianesimo (tra il IV e l'VIII secolo), egli ritiene che l'impresa carolingia sia interamente rivolta al passato, al ripristino dell'impero romano e all'affermazione del nazionalismo franco³⁸³.

L'associazione belga decideva quindi di rivedere il piano di lavoro, e di estendere ulteriormente il raggio spazio-temporale del contenuto museale: veniva stabilito che il percorso avrebbe incluso altri due millenni di storia, a partire dallo sviluppo della civiltà greca, e avrebbe coperto lo spazio geografico dell'intero continente, non più solo dell'Europa occidentale e centrale come previsto dall'idea originaria³⁸⁴. Date queste premesse, la volontà di creare un museo "di sintesi", nel quale privilegiare un messaggio chiaro piuttosto che una serie indefinita di dettagli³⁸⁵, rendeva il progetto ancora più vulnerabile ai rischi dell'enciclopedismo. A seguito di tale revisione, si optava per una divisione del museo in due parti: una parte permanente, costituita da *C'est notre histoire !* e da una stanza delle carte (sulla cartografia europea)³⁸⁶; e una parte variabile, il *Feuilleton de l'Europe*, composta da sette mostre temporanee, ciascuna dedicata a uno dei capitoli della storia dell'Europa. Il museo avrebbe dovuto includere uno spazio per i bambini, mostre temporanee tematiche, anche di carattere artistico, e una serie di convegni internazionali³⁸⁷. Secondo quanto delineato dal nuovo piano, alle mostre temporanee veniva delegato il compito di coprire in sette capitoli sviluppati in ordine cronologico il

³⁸² Come riportato da MICHEL COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Projet scientifique et culturel, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 25.

³⁸³ Cfr. JACQUES LE GOFF, *Il medioevo nei musei d'Europa*, in *Europa e musei...cit.*, pp. 31-38, qui p. 32.

³⁸⁴ Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 2^ sezione: *An idea of the history of Europe*, pp. 13-16.

³⁸⁵ Cfr. BENOIT, intervista...cit., *ultra*, p. 200.

³⁸⁶ La proposta di creare una stanza delle carte pare voler accogliere l'augurio di Le Goff nel momento in cui afferma: «vorrei che il nostro museo sapesse mettere bene in luce la nozione di spazio che ho più volte ricordato. Dovrebbe essere un museo pieno di carte geografiche», in LE GOFF, *Il medioevo nei musei...cit.*, p. 36.

³⁸⁷ Cfr. REMICHE, *Le musée de l'Europe entre mémoire...cit.*, p. 46.

lungo arco temporale della memoria europea³⁸⁸, dal momento che essa, come viene riaffermato più volte, ha tre millenni di vita³⁸⁹.

All'interno del documento di programmazione viene ribadito che la concezione dell'Europa presentata nel museo sarebbe risultata tutt'altro che l'accumulo di storie nazionali, ma piuttosto una storia *sui generis*, collocata a un livello superiore di integrazione rispetto a quello dello stato-nazione³⁹⁰. Resta da capire tuttavia se tale impresa sia percorribile, ossia se una memoria (e una storia) europea che non passa per la molteplicità delle memorie nazionali abbia una reale possibilità di affermazione, come si chiede Pierre Nora nel momento in cui constata lo sviluppo, nel corso degli ultimi due decenni, di una pletora di studi europei sui luoghi di memoria nazionali³⁹¹.

I responsabili del progetto del Musée de l'Europe rivendicano tutt'oggi con forza l'adozione di un "punto di vista europeo" nella trattazione dei contenuti, e la sua legittimità³⁹², sollevando indirettamente la questione delle appartenenze identitarie e di conseguenza di ciò che deve essere escluso dalla compagine europea. Isabelle Benoit ha confermato questa scelta di campo, vale a dire l'"unilateralità" del punto di vista, adottata anche per la preparazione della mostra *L'Islam, c'est aussi notre histoire ! 14 siècles de présence musulmane en Europe*, a oggi in gestazione³⁹³. Benoit ritiene del tutto legittima la scelta di affrontare un ambito così delicato – i rapporti tra occidente e mondo islamico – senza consultare e integrare nello studio preparatorio nessuno storico proveniente dall'area musulmana, sebbene per la preparazione di ogni nuova mostra venga costituito un comitato scientifico *ad hoc* (sempre diretto da Pomian e/o Barnavi)³⁹⁴. A una mostra

³⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 43-45 e Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 4^a sezione: *The cultural project*, pp. 10-12 e 8^a sezione: *The Chronicle of Europe*. I sette capitoli presentati da Remiche sono così suddivisi: i Greci, i Celti e i Romani (VI secolo a.C. - X secolo d. C.); Bisanzio e la cristianità latina (VI - XV secolo); l'unità attraverso la fede (X - XVI secolo); le guerre di religione (XVI - XVII secolo); l'unità attraverso i Lumi (XVIII - XIX secolo); le guerre delle ideologie (XX secolo); l'unità attraverso il progetto (dal 1945).

³⁸⁹ Ciò viene ribadito anche da BARNAVI, POMIAN, *La révolution européenne*...cit., p. 267.

³⁹⁰ Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 2^a sezione: *An idea of the history of Europe*, p. 5.

³⁹¹ Nora cita, tra gli altri, i tre volumi dei *Deutsche Erinnerungs Orte* diretti da Etienne François e Hagen Schulze per la Germania, e i tre volumi dei *Luoghi della memoria* a cura di Mario Isnenghi per l'Italia. Cfr. NORA, *À la recherche*...cit., p. 104. A tal proposito, è importante ricordare che negli ultimi anni si sono moltiplicati i progetti per la creazione di diversi musei di storia nazionale, com'è avvenuto in Francia, con un'iniziativa poi abbandonata, in Germania, con la riapertura nel 2006 del rinnovato *Deutsches Historisches Museum*, in Austria e in Polonia.

³⁹² Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 2^a sezione: *An idea*...cit., p. 5.

³⁹³ Cfr. ID., *Rapport d'activités 2014*, Bruxelles, Tempora, 2014, p. 76.

³⁹⁴ Cfr. BENOIT, intervista...cit., *ultra*, p. 199.

temporanea dovrebbe essere affidato anche il compito di presentare il punto di vista extra-europeo sulla storia del continente³⁹⁵, ma a oggi essa non è ancora stata realizzata.

Se è vero che l'assunzione di un punto di vista è d'obbligo per poter affrontare un qualsiasi discorso di impianto storico, per evitare un relativismo culturale asettico e la perdita della capacità del museo di enunciare una posizione forte e basata su un'analisi critica³⁹⁶, sembra tuttavia che nei propositi degli organizzatori del museo dell'Europa venga a cadere il presupposto degli aspetti relazionali dell'identità, così come il ruolo ricoperto dagli attori "esterni" nella formazione dello spirito europeo: è infatti «dans le non-identique que [l']identité se découvre ; travaillée par l'altérité, elle doit demeurer ouverte et multiforme»³⁹⁷. Come sostenuto da Derrida, la cui riflessione può venirci nuovamente in aiuto, la storia di ogni cultura presuppone indubbiamente un "cap" (un capo, una rotta, una direzione) identificabile, a cui l'identità aspira a somigliare; ma

l'histoire suppose aussi que le cap ne soit pas *donné*, identifiable d'avance et une fois pour toutes. L'irruption du nouveau, l'unicité de l'autre *aujourd'hui* devrait être attendue *comme telle* [...], elle devrait être anticipée *comme* l'imprévisible, l'*inanticipable*, le non-maîtrisable, le non-identifiable, bref, comme ce dont on n'a pas encore la mémoire. [...] Nous devons donc nous méfier *et* de la mémoire répétitive *et* du tout autre de l'absolument nouveau ; *et* de la capitalisation amnésique *et* de l'exposition amnésique à ce qui ne serait absolument plus identifiable³⁹⁸.

Si tratta evidentemente di un compito molto arduo da mettere in opera, specie se lo scopo ultimo è la creazione di un dispositivo museale. Il Musée de l'Europe sembrerebbe piuttosto aderire, seppure su una scala di molto superiore, alla nozione di "museo-specchio" - entrata nella definizione di ecomuseo dal 1975 – nel quale il visitatore cerca un riconoscimento della propria storia, territorio e tradizioni, ma senza problematizzare a sufficienza un'entità, l'identità, necessariamente fluida³⁹⁹. L'affermazione identitaria, che

³⁹⁵ Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 10^a sezione: *The temporary exhibitions*, p. 20. Si è invece concretizzata tra il 2010 e il 2011 la mostra *L'Amérique c'est aussi notre histoire !* su 300 anni di contatti tra Europa e USA, privilegiando un discorso politico – la vicinanza di queste due parti del globo e la comune appartenenza civilizzazionale, che bene illustra la scelta di campo adottata dal museo.

³⁹⁶ Cfr. DENIS CHEVALLIER, *Introduction. Les musées de société : la grande mue du XXI^e siècle*, in ID. (a cura di), *Métamorphoses des musées*...cit., pp. 11-17, qui p. 17.

³⁹⁷ YVES HERSANT, *Critique de l'euroculture*, in RIVA KASTORYANO (a cura di), *Quelle identité pour l'Europe ? Le multiculturalisme à l'épreuve*, Paris, Presses de Science Po, 1998, pp. 81-94, qui p. 88.

³⁹⁸ DERRIDA, *L'autre cap*...cit., pp. 23-24.

³⁹⁹ Cfr. PHILIPPON, *Le musée dans la cité*...cit., p. 163.

nell'ecomuseo era diventata sinonimo di affermazione di una cultura specifica, non sembra qui essersi rinnovata secondo i nuovi paradigmi che puntano invece a decostruirne le fondamenta. I professionisti museali, come ricorda Chaumier, fanno troppo spesso ricorso nei loro programmi al concetto di identità che, impiegato come una sorta di evidenza, contribuisce a far perdurare ambiguità e vaghezza⁴⁰⁰.

Nell'impossibilità di ricostruire il gioco di influenze e di scambi culturali che è stato ed è alla base della realtà storico-culturale europea e che permetterebbe di dimostrare tale fluidità, ci limitiamo a riportare i punti di vista di due autorevoli intellettuali che si sono interrogati sulla questione identitaria europea: Edgar Morin che, come vedremo più avanti, ha posto l'Europa al centro della sua variegata riflessione e della sua nota teoria della complessità, e Tzvetan Todorov, che si è cimentato a lungo sulla questione dell'alterità e della memoria, in particolar modo sulle tematiche del "noi" e gli "altri".

Secondo Morin il paradosso dell'Europa risiede nel modo in cui essa ha superato la dicotomia tra cultura e civilizzazione: «c'est la culture issue de la Renaissance, inséparable de la revitalisation du grec, qui dans une grande effervescence va instaurer la problématisation, cette faculté de poser les questions fondamentales et de chercher à y apporter réponse : qu'est-ce que la nature, qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que Dieu ?». Le risposte, afferma Morin, si sono moltiplicate e diversificate nel corso del tempo, «mais la question heureusement n'est jamais résolue»⁴⁰¹. L'Europa è il frutto di un dialogo incessante e mai risolto tra ragione e fede, tra umanesimo e scienza, che alimenta la problematizzazione, la quale è a sua volta motore di questa dialettica e fonte di vita per lo spirito europeo⁴⁰². L'Europa incarna la complessità, la non-linearità dei fenomeni che possono essere compresi solo attraverso lo studio combinato delle loro interazioni.

Todorov, per parte sua, conduce una riflessione sul pluralismo, a partire dalle origini del termine "Europa". Recuperando la leggenda mitologica, secondo cui una giovane di nome Europa, rapita da Zeus in veste di toro, fu abbandonata sull'isola di Creta, Todorov ci rivela come in realtà la storia raccontata da Erodoto vada letta in un'ottica ben più realista rispetto a quanto si fa comunemente. Secondo lo storico greco, Europa, figlia di Agenore re di Fenicia, venne rapita non da un dio, bensì da uomini ordinari, da greci di Creta. Nell'isola dove si ritrovò a vivere, Europa diede vita a una dinastia reale:

⁴⁰⁰ Cfr. CHAUMIER, *L'identité, un concept...* cit., p. 26 e p. 29.

⁴⁰¹ EDGAR MORIN, *L'Europe, mémoire et projet*, in HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs...* cit., pp. 9-11, qui p. 11.

⁴⁰² Cfr. *ibidem*.

è stata un'asiatica trasferita su un'isola del Mediterraneo a dare il nome al continente. [...] Una donna doppiamente marginale ne diventa l'emblema : è di origine straniera, senza radici, un'immigrata involontaria ; abita ai confini, lontano dal centro delle terre, su un'isola⁴⁰³.

Le grandi opere della cultura europea, sebbene nate in grembo a tradizioni specifiche, hanno avuto un'influenza che si è estesa oltre le frontiere del continente, e lo stesso è avvenuto con i contributi provenienti dalla Persia, dalla Cina e da altri orizzonti. Dal momento che le opere dello spirito possiedono una vocazione universale, com'è possibile individuare uno "zoccolo duro" culturale, se si considera inoltre che ciò equivale a tentare di fissare un'identità che è in continuo movimento, che non può essere che mutevole?⁴⁰⁴ Date queste premesse, si chiede Todorov, perché non accontentarsi dell'ideale presente, attuale? Perché ciò significherebbe focalizzarsi sui valori di stampo politico e morale, come la democrazia e i diritti umani, che sono oramai appannaggio dell'umanità intera⁴⁰⁵. Dal punto di vista della memoria collettiva, aggiunge Nora, occorre vedere l'alterità, la relazione dell'Europa con il mondo esterno (URSS, Islam, etc.), probabilmente arrendendosi al fatto che l'unica storia oramai possibile è una storia mondiale⁴⁰⁶. A Nora fa eco Heimberg, secondo cui ogni proposta museale sulla storia e sulla società deve affrontare «l'une des questions préalablement posées à toute forme de transmission du passé : dans quelle mesure s'agit-il d'un récit identitaire qui donne à voir l'évolution d'une partie de l'humanité face aux autres ? Qu'en est-il de la communauté de destin de toute l'humanité, c'est-à-dire de la perspective d'une histoire mondiale ?»⁴⁰⁷. Forse solo una storia globale, una storia delle interconnessioni - che non esclude tuttavia un approccio su scala ridotta -, può condurre fuori dalle trappole dell'eurocentrismo.

Ne risulta quindi una sorta di impasse tra ricerca di un'identità o di un ripiego identitario da un lato, e di universalismo dall'altro, che come estremità opposte di una stessa linea hanno bisogno gli uni dell'altro per dare un senso alla ricerca di valori comuni. Resta il fatto che senza la pluralità che è alla base della storia europea di cui parla Todorov⁴⁰⁸ - un pluralismo cosmopolita che diventa gestione delle differenze, e che va oltre la semplice

⁴⁰³ TODOROV, *La paura dei barbari...* cit., p. 244.

⁴⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 233-235.

⁴⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 236.

⁴⁰⁶ Cfr. NORA, *À la recherche...* cit., p. 104.

⁴⁰⁷ HEIMBERG, *Visiter Clio...* cit., p. 42.

⁴⁰⁸ Cfr. TODOROV, *La paura dei barbari...* cit., pp. 237-250.

tolleranza -, non è possibile quel movimento di apertura alla diversità e di assorbimento delle sue risorse spirituali, che permettono l'arricchimento culturale di una comunità umana.

Potremmo poi moltiplicare i riferimenti al ruolo che i musei svolgono come luogo di incontro per lo scambio reciproco, come “forum” e non “tempio” (secondo la classica distinzione di Cameron)⁴⁰⁹, ma basterà citare su tutti la oramai popolare visione di James Clifford dei musei come potenziali zone di contatto, luoghi del divenire dei processi storici, di transito e di ibridazioni continui, «sites of identity-making and transculturation, of containment and excess», che incarnano il futuro incerto del concetto di “differenza culturale”⁴¹⁰. Tale interpretazione, che vede nel museo ideale un luogo di passaggio, di contestazione e di negoziazione, sebbene sviluppata come teoria per la presentazione della multiculturalità all'interno di un museo, può a nostro avviso essere reimpiegata ogni qualvolta viene toccato l'universo identitario. Il museo, un tempo luogo dell'“immutabilità” che trascende le differenze, e spazio di esibizione delle “essenze” culturali, oggi è sempre più spesso un'entità preposta alla raccolta delle richieste delle diverse comunità di essere rappresentate. In esso le pretese di essere un deposito di valori universali e di progresso, un esercizio di imposizione del capitale simbolico da parte delle élite sono oggi anacronistiche⁴¹¹. I musei dovrebbero quindi far emergere i conflitti su tutti i campi della realtà storica europea, visti come patrimonio spirituale «qui nous engage sans doute à une tâche critique et conservatrice à la fois»⁴¹².

Emerge dunque dagli studi preparatori per un museo dell'Europa un'idea di Europa piuttosto cristallizzata, a tratti escatologica, erede di una visione novecentesca celebrativa. Nel lodevole proposito di completare le memorie nazionali senza sostituirle, e nel tentativo, dichiaratamente sperimentale, di dar vita a un progetto culturale post-nazionale e

⁴⁰⁹ Cfr. DUNCAN F. CAMERON, *The Museum, a Temple or the Forum*, in “Curator. The Museum Journal” 14 (1971), n. 1, pp. 11-24.

⁴¹⁰ JAMES CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 188-219. Clifford recupera l'espressione da Mary Louise Pratt, che la utilizza nel contesto dell'espansione e della transculturazione europea.

⁴¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 449-455. Il dibattito riguardante le “zone di contatto” nei musei si è sviluppato ed è stato particolarmente vivace in Australia (così come negli Stati Uniti e in Nuova Zelanda) a partire dagli anni Ottanta, nell'ambito dell'inclusione della comunità aborigena nell'ideazione di percorsi museali relativi alla storia nazionale e nei processi di interpretazione di memorie conflittuali. Il mutamento del paradigma museale è emerso soprattutto con lo scopo di osservare gli effetti della globalizzazione sulle costruzioni identitarie. Cfr. ANNE WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées... cit.*, pp. 21-34, qui p. 22.

⁴¹² JEAN-MARC FERRY, *Avatars du sentiment national en Europe, à la lumière du rapport à la culture et à l'histoire*, in “Comprendre” 1 (2000), pp. 359-380, qui p. 378.

post-museale⁴¹³, a livello progettuale il Musée de l'Europe declina il paradigma dell'"unità nella diversità" limitandolo alle frontiere interne dell'Europa, trascurando il "dialogo interculturale" e di conseguenza la possibilità di fare dei suoi spazi delle "zone di contatto".

3.3.3 Scelte museologiche e museografiche⁴¹⁴

La mostra *C'est notre histoire !*, descritta nel catalogo come "l'esposizione di lancio" del Musée de l'Europe⁴¹⁵, corrisponde nella sostanza alla narrazione prevista per l'ultima delle sette esposizioni temporanee, riguardante "l'unità attraverso il progetto". Pensata come parte costitutiva della futura esposizione permanente e realizzata grazie al contributo della Commissione a seguito di una gara d'appalto, essa è divenuta il fulcro principale dell'impresa europea del binomio Musée de l'Europe/Tempora.

Nel quadro del primo progetto museografico, che intendeva presentare in un'unica mostra i cinque momenti forti della costruzione europea, gli spazi di circolazione su due livelli e i giochi di luce avrebbero dovuto permettere di distinguere i tre periodi di unità e i due periodi di rottura. I periodi di unità, sopraelevati, si sarebbero così sottratti fisicamente agli altri due, ben radicati al suolo, quasi a voler sprofondare nella scena⁴¹⁶. In seguito al cambiamento di impostazione avvenuto nel 2004 l'allestimento fu ripensato, ma Remiche ribadì l'importanza di sviluppare una buona corrispondenza tra il contenuto e la forma per mostrare una storia globalizzante dell'Europa⁴¹⁷. L'attenzione venne posta sulla centralità dell'esperienza del visitatore e sul suo coinvolgimento affettivo: la scenografia immaginata da Tempora punta sull'apprendimento della storia attraverso l'emozione, che

⁴¹³ Cfr. BENOIT, *Le Musée de l'Europe à Bruxelles ...cit.*, pp. 144-145.

⁴¹⁴ Come si può leggere in LUCIA CATALDO, MARTA PARAVENTI, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007, p. 70, con il termine "museografia" si indica generalmente «quel complesso di azioni che garantiscono la progettazione degli spazi espositivi del museo», mentre per "museologia" si intende «una scienza sociale che, sulla base della conoscenza specialistica circa la natura degli oggetti del museo, ne studia i contenuti, la storia e individua le modalità di trasmissione di questo sapere all'esterno». Non condurremo qui una netta distinzione tra le due sfere disciplinari, visti gli slittamenti semantici a cui questi termini sono soggetti, e per i quali rimandiamo all'exkursus storico di ANDRÉ DESVALLÉES, FRANÇOIS MAIRESSE, *Point de vue sur la muséologie*, in "Culture et Musées" 6 (2005), pp. 131-155.

⁴¹⁵ Cfr. Tempora/Museum of Europe, *It's our History! 50 Years of European Experience*, catalogo della mostra, Brussels, Museum of Europe/Tempora, 2007, tr. ing. 2009, p. 11.

⁴¹⁶ Cfr. CHARLÉTY, *L'invention du musée ...cit.*, p. 163.

⁴¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 162.

doveva essere favorita da supporti audiovisivi in grado di rendere la messa in scena più “personalizzante” (per esempio attraverso l’uso di testimonianze) e il processo di integrazione più “tangibile”. Ciò avrebbe dovuto permettere di rendere più intelleggibile al cittadino europeo i contorni di un’entità sovranazionale il cui sistema istituzionale è incomprensibile ai più, e che appare priva di trasparenza e della capacità di rispondere alle esigenze quotidiane della sua base sociale. Di quest’impostazione emotiva rimane nella mostra un’attenzione posta sull’elemento “spettacolare” ed “esperienziale” del percorso, che fa ricorso, seppur con moderazione, a moderne forme di interattività⁴¹⁸. *C’est notre histoire !* vuole essere una mostra europea toccante, come recita la locandina dell’evento: essa vuole pizzicare le corde della sensibilità e della moralità comuni⁴¹⁹.

Il museo non possiede collezioni proprie, e mise perciò in atto un’operazione di acquisti di opere e di oggetti, nonché di prestiti da diversi musei europei⁴²⁰. Gli autori del progetto intendevano infatti produrre un discorso sull’Europa scevro dai vincoli posti da una collezione, e tradurlo poi in termini museografici sfruttando la libertà posta dalla scelta degli oggetti⁴²¹, dal momento che, secondo Isabelle Benoit, «le Musée de l’Europe, à l’instar des autres musées historiques, est un formidable lieu d’écriture d’une *success story* et de deuil des conflits»⁴²². Costituita da dieci diverse sezioni tematiche, la mostra si dipana in un percorso che intende ripercorrere cronologicamente il processo di integrazione, per poi concludersi con una sala dedicata al Trattato di Roma e un ultimo grande spazio denominato “We share a common past”.

Al fine di introdurre l’“anno zero” dell’Europa, il 1945, e per passare quindi in rassegna la storia della seconda metà del XX secolo, la mostra inserisce una sorta di preambolo dalla forte carica simbolica, costituito da due sezioni allestite con un approccio, se così possiamo dire, “induttivo”: partendo dal particolare, che si tratti di un’esperienza individuale o di un’opera d’arte, esso tenta di fornire una visione di fondo, una sorta di

⁴¹⁸ Cfr. PAOLO ROSA, *Multimedialità e ambienti sensibili. L’esperienza di Studio Azzurro*, in VALERIA FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa* (Atti del convegno, Venezia, Università Ca’ Foscari, 4-5 maggio 2009), Vicenza, Terra Ferma, 2009, pp. 75- 81, qui p. 75: l’autore definisce l’interattività come «la possibilità [...] di generare un’interazione non più solamente riferita agli interlocutori che fanno parte di quel campo relazionale, ma intercettabile o intercettata, durante la quale i dati sono captati e ricevuti per essere spostati in un altro contesto, ad esempio in un database. L’interattività è dunque un’interazione intercettata».

⁴¹⁹ Cfr. CADOT, *Can Museums Help...*cit., p. 132.

⁴²⁰ Come riportato da BENOIT, *Le Musée de l’Europe à Bruxelles...*cit., p. 156, la mostra presenta settecentocinquanta oggetti e documenti provenienti da novanta musei europei.

⁴²¹ Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, da un’intervista rilasciataci a Parigi, 10 marzo 2014, *ultra*, pp. 189-197, qui p. 196

⁴²² BENOIT, *Le Musée de l’Europe à Bruxelles...*cit., p. 148.

“atmosfera”, che non necessita di ulteriori spiegazioni preliminari, e che immerga lo spettatore in un ambiente carico di valori connotativi.

L'ingresso della mostra presenta infatti due opere d'arte che “simboleggiano la storia dell'Europa”⁴²³ nella sua duplice veste di Europa della guerra e di Europa della pace. Le due entità sono rappresentate rispettivamente da *Missa* di Dominique Blain e da *Friendensrolle* di Gunter Demnig, artista meglio conosciuto per i suoi *Stolpersteine* (“pietre d'inciampo”), piccole lastre di ottone incastrate nel selciato, che in diverse città europee veicolano la memoria della deportazione nei campi nazisti di alcuni cittadini ebrei. La prima opera consiste in una moltitudine di stivali da soldato disposti in file alternativamente appoggiate al suolo e sospese a fili, a indicare la marcia della truppa e, metaforicamente, la militarizzazione della società; la seconda, il “rolo della pace”, presenta, incisi nel piombo, i nomi di tutti i trattati di pace dal 260 a.C. al 1981⁴²⁴.



Figura 7. *Missa*, Dominique Blain, 1992.

⁴²³ Cfr. Tempora/Museum of Europe, *It's our History!...cit.*, p. 15.

⁴²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

Ma la parte della mostra che ha suscitato il maggior numero di dibattiti è quella immediatamente precedente le sale dedicate al dopoguerra e intitolata “I was...”. Si tratta di una sezione nella quale la nuova tendenza museale che è stata definita “biographical approach”, utilizzata come strategia narrativa per coinvolgere lo spettatore⁴²⁵, si dispiega al massimo grado. In essa, infatti, proiettata su un muro, compare l’immagine di 27 “testimoni” europei, un grande video silenzioso di anonimi individui quasi immobili, in abiti eleganti e in posa ufficiale, che prendono vita negli spazi contigui, dove ciascuno di essi, in uno schermo televisivo dedicato, racconta la propria biografia. Questi individui vengono così presentati nel catalogo:

27 ordinary citizens from the 27 countries of the European Union, 27 fascinating stories. Each of their individual stories is a piece of the jigsaw that makes up European history. Our history. [...] For the history of Europe is not only the history of institutions, famous people and highly-publicised events. It is also the history of the man and women who make up Europe every day in the many areas where it is being built⁴²⁶.

La storia di ciascun cittadino, al contempo unica e tipica⁴²⁷, si intreccia con quella di 27 diverse storie nazionali o di eventi che hanno contribuito a unificare l’Europa; insieme, i testimoni sono chiamati a simbolizzare (e non a “rappresentare”, come sottolinea il catalogo)⁴²⁸ l’Europa della cittadinanza. La sezione è descritta nel progetto culturale come una zona nella quale «History with a capital H meet other histories/stories. Visitors will pass through in the company of people who will tell them the story of their lives, lives that are so many slices of European history in the last century. Each individual carries History within him/herself, as well as a personal history»⁴²⁹. Il percorso della “macrostoria” è quindi leggibile attraverso i destini personali e la realtà quotidiana degli europei⁴³⁰.

⁴²⁵ Cfr. KAISER, *From Great Men...*cit., p. 387. Anche il *Parlamentarium*, il centro-visitatori del Parlamento europeo, fa ampio ricorso alle testimonianze di cittadini europei.

⁴²⁶ *Tempora/Museum of Europe, It's our History!*...cit., pp. 21-22.

⁴²⁷ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁴²⁸ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁴²⁹ *Museum of Europe*, documento di programmazione...cit., 6^a sezione: *Our History*, p. 6.

⁴³⁰ Cfr. *ID.*, *Rapport d'activités...*cit., p. 20.



Figura 8. Proiezione di 27 cittadini europei

La scelta degli individui e i messaggi da essi veicolati, lungi dall'essere disinteressati, hanno scatenato numerose critiche, che hanno portato in luce alcuni elementi di strumentalizzazione della visione del "noi europei" veicolata dal museo. Innanzitutto, non sfugge agli occhi dello studioso attento ai presupposti concettuali del museo che non tutti i testimoni selezionati sono persone ordinarie come indicato nel catalogo: tra essi compaiono ben quattro funzionari delle istituzioni europee, un sergente maggiore di Eurocorps, diverse figure con ruoli politici, degli imprenditori, uno storico dell'arte, un fisico, un avvocato. Proveniente in prevalenza da una borghesia medio-alta, istruita, educata alla socializzazione internazionale e al contatto interculturale, l'élite che viene presentata allo spettatore è quella che più di ogni altra ha potuto beneficiare dell'integrazione europea dal punto di vista socio-economico e culturale, «just as much the same social groups derived most benefits from national integration and the creation of larger markets in the nineteenth century»⁴³¹.

Le storie che vengono raccontate testimoniano gli effetti positivi dell'integrazione europea nella biografia personale e nazionale di ciascuno dei 27 narratori, tanto nell'ambito di un accesso ai mercati più vantaggioso, quanto in quello del miglioramento delle condizioni di vita e del rafforzamento dei diritti civili. Essi, d'altronde, possono essere facilmente associati alle maggiori politiche e obiettivi dell'UE, e al loro successo in termini di welfare, competitività, innovazione scientifica, etc. Tuttavia, come osserva opportunamente Wolfram Kaiser, «European integration as market integration - like globalization - clearly has created, and will continue to create, socio-economic losers as

⁴³¹ KAISER, *From Great Men...*cit., p. 393. Kaiser riporta anche l'aneddoto di come alcuni professori di storia appartenenti al comitato consultivo della mostra abbiano dovuto lavorare sodo per vincere le resistenze di Tempora riguardo all'inclusione, nel gruppo di testimoni, di un'anziana comunista belga.

well as winners – something that could also feature in historical exhibitions on the present-day EU»⁴³².

Nessuno dei testimoni presenta origini chiaramente non europee o non bianche, quasi a voler negare l'esistenza e l'impatto del fenomeno migratorio in Europa e il diritto dei suoi protagonisti di far parte della grande famiglia europea. Dei cittadini est-europei viene messo in luce il ruolo di oppositori al regime sovietico o di perseguitati, così come la frequente fuga in occidente, creando i presupposti per un discrimine semantico tra ovest ed est che si incarna nelle coppie di valori buono-cattivo e libertà-oppressione. La mostra, come osservato giustamente da Steffi de Jong, sembra voler in tutti i modi allontanare lo spettro della nostalgia per i regimi comunisti all'interno dell'ex blocco sovietico, e presenta un'immagine del buon cittadino come individuo "vigile" e attivo, se non eroico⁴³³.

La volontà di presentare i destini individuali di 27 europei come la somma, o la sostanza, della storia europea degli ultimi 50 anni, che sembra apparentarsi al procedimento metonimico in cui la parte sta per il tutto, contraddice le correnti di pensiero anti-universaliste e anti-teleologiche: nell'impossibilità, da parte del museo (così come della storia in generale) di raccontare le vicende personali di tutti, sarebbe stato forse più appropriato fornire introduttivamente una dichiarazione di intenti nella quale giustificare la parzialità delle storie raccontate, anziché proporre prescrittivamente una verità valida per tutti e ciascuno, così come una *History* con la H maiuscola collegata in modo intrinseco alle storie personali. Tale *success story* ricorda forse un po' troppo da vicino l'*entelechia*⁴³⁴, quella sorta di movimento di liberazione del divenire storico che pure è un prodotto europeo e ha segnato profondamente il pensiero filosofico del continente, ma che risulta inadatta a costituire la trama di fondo di un museo sull'Europa.

Inoltre, come giustamente osservato da Kaiser, l'approccio utilizzato in questo genere di presentazione contraddice il principio organizzativo adottato dall'Europa, l'approccio comunitario, poiché gli europei chiamati a parlare della loro esperienza sono scelti innanzitutto in base alla loro nazionalità, in un'ottica che ricorda la logica

⁴³² Ivi, p. 394.

⁴³³ Cfr. STEFFI DE JONG, *Is This Us? The Construction of European Woman/Man in the Exhibition It's Our History!*, in "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 3 (2011), pp. 369-384, qui pp. 378-380.

⁴³⁴ È Aristotele che conia il termine *entelechia*, intesa come "finalità interiore" di una realtà che ha in se stessa la meta verso cui tende. Cfr. ARISTOTELE, *L'anima*, II, 412, a27-b1, ed. cons. Roma, Aracne, 2006, pp. 215-216.

“intergovernativa”: poco importa l’individuo o la sua storia personale, ciò che conta è che ognuno dei testimoni rappresenti uno stato membro⁴³⁵. In realtà emerge qui la contraddizione tra la volontà di fornire una visione globalizzante dell’Europa e l’incapacità di darne conto attraverso una messa in scena che non faccia del continente una somma di storie nazionali. Se la logica dell’equità (un testimone per ciascun paese) sta probabilmente alla base di tale scelta, l’impasse creata dalla “dittatura” del nazionale risulta qui evidente, così come risulta evidente l’inesistenza dell’“uomo europeo” *tout court*.

Quella della testimonianza biografica è una tendenza a cui si fa sempre più ricorso nei musei di storia, e che è emersa in larga misura nei musei e nei memoriali sull’Olocausto a partire dagli anni Novanta⁴³⁶. Tale personificazione della storia nel museo, nel tentativo di coinvolgere lo spettatore e di “umanizzare” quest’istituzione, è influenzata dalle nuove prospettive di studio provenienti dalla storia e dall’antropologia sociale, orale e di genere, che tendono a prediligere un approccio “dal basso”. Questa sorta di “chiamata” alle memorie personali all’interno dei musei, «that seek to incarnate the utopia of democratically shared research and historical writing», risponde inoltre alla tendenza generale di promuovere modelli alternativi rispetto alla scrittura accademica della storia o all’erudizione classica, ma può anche comportare il rischio «of the instrumentalisation of historical knowledge by defending specific interests and perspectives that up until now were denied or held as negligible»⁴³⁷.

Nel 1998 la storica francese Annette Wieviorka affermava che stiamo vivendo nell’“epoca dei testimoni”: a partire dal processo giudiziario del funzionario nazista Eichmann, che vide la partecipazione di oltre un centinaio di sopravvissuti dei campi in qualità di testimoni della Shoah, essi hanno acquisito sempre maggior importanza come “prove” viventi autorevoli degli eventi storici, soprattutto per ciò che riguarda gli episodi traumatici del Novecento⁴³⁸. La testimonianza, sostiene Wieviorka,

⁴³⁵ Cfr. KAISER, *From Great Men...cit.*, p. 393.

⁴³⁶ Cfr. TONY KUSHNER, *Oral History at the Extremes of Human Experience: Holocaust Testimony in a Museum Setting*, in “Oral History” 29 (2001), n. 2, pp. 83-94, dove l’autore si concentra sull’uso delle testimonianze all’interno dell’*Imperial War Museum* di Londra.

⁴³⁷ DOMINIQUE POULOT, *Introducing Difficult Pasts and Narratives*, in ID., JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL, FELICITY BODENSTEIN (a cura di), *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts* (conference proceedings from *EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Brussels, 26-27 January 2012), *EuNaMus Report n. 8*, 2012, pp. 1-16, qui pp. 8-9, consultabile all’indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/082/ecp12082.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁴³⁸ Cfr. ANNETTE WIEVIORKA, *L’era del testimone*, 1998, tr. it. Milano, Raffaello Cortina, 1999, pp. 71-108. Non a caso l’Holocaust Memorial Museum di Washington conserva uno dei più importanti archivi di videotestimonianze sul genocidio del popolo ebraico. Cfr. NOAH SHENKER, *Embodied Memory. The*

esprime, oltre all'esperienza individuale, il o i discorsi proferiti dalla società [...] sugli eventi vissuti dal testimone. Essa esprime, innanzitutto, ciò che ogni individuo, ogni esperienza della Shoah ha di irriducibilmente unico. Ma lo fa con le parole appartenenti all'epoca in cui il testimone testimonia, a partire da una richiesta e da un'attesa implicite, esse stesse contemporanee alla sua testimonianza, e che attribuiscono a quest'ultima delle finalità che dipendono dalle poste in gioco politiche o ideologiche, contribuendo così a creare una o più memorie collettive⁴³⁹.

Dalla fine degli Settanta il contesto si è ulteriormente evoluto: le testimonianze audiovisive hanno iniziato a essere raccolte e conservate in modo sempre più strutturato, e si è sviluppato un ampio interesse per i “racconti di vita”, il quale ha prodotto una sorta di democratizzazione che ha integrato il cittadino comune tra gli attori della storia⁴⁴⁰. Se la questione della memoria personale resa pubblica è ancora più evidente oggi, favorita in ciò dalla diffusione dagli strumenti online, nei musei l'impiego di testimoni può essere inserito, secondo Tony Bennett, nella svolta postmoderna caratterizzata dal tentativo di evitare le “grandi narrazioni” globalizzanti del XIX secolo⁴⁴¹.

Tale approccio si è sviluppato inoltre nel quadro della critica generale alla nozione di fatto storico e all'“innocenza” del documento (il documento è un monumento, secondo Foucault), sviluppatasi in campo storico dalla seconda metà del Novecento. Essa ha condotto all'allargamento della nozione di documento, fino all'inclusione nel suo raggio d'azione della parola, dei gesti e delle immagini, che si sono via via composti in archivi orali e in “etnotesti”⁴⁴². Come afferma Alice Cati, le videotestimonianze, che possono assumere forma ritrattistica qualora si presentano come “talking head” (ovvero come inquadratura in primo piano del soggetto che si rivolge allo spettatore), costituiscono una

Institutional Mediation of Survivor Testimony in the United States Holocaust Memorial Museum, in BHASKAR SARKAR, JANET WALKER (a cura di), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, Abingdon – New York, Routledge, 2009, pp. 35-58. Si veda inoltre ALEIDA ASSMANN, *History, Memory, and the Genre of Testimony*, in “Poetics Today” 27 (2006), n. 2, pp. 261-273.

⁴³⁹ Ivi, p. 14.

⁴⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 109-110.

⁴⁴¹ Si veda TONY BENNETT, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in IVAN KARP, LYNN SZWAJ, TOMÀS YBARRA-FRAUSTO (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham – London, Duke University Press, 2006, pp. 46-69: lo studioso afferma che (p. 48) «the representational ambit of contemporary museums, for example, is characterized by a postmodern modesty when compared with the totalizing frameworks of representation characterizing nineteenth-century museums in their aspiration to render metonymically present the global histories of all things and people».

⁴⁴² Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire... cit.*, p. 20.

tipologia visiva ormai decisamente codificata, in grado di modificare le modalità di trasmissione della memoria all'interno dei musei⁴⁴³. Il testimone e la sua testimonianza ottengono una finalità che va al di là del resoconto di un'esperienza vissuta, acquisendo un valore che rende la testimonianza un imperativo morale a tutti gli effetti⁴⁴⁴. L'elemento dell'oralità acquista quindi una nuova importanza anche all'interno dei musei, consentendo di recuperare «quella densità umana propria del raccontare a voce, che soprattutto risiede nei gesti, nelle espressioni, nella luminosità degli sguardi, nell'intensità dei silenzi», e ciò attraverso l'accostamento tra «linguaggio tecnologico moderno e una maniera più antica di raccontare e rappresentare»⁴⁴⁵.

Secondo Kaiser, l'approccio biografico della mostra potrebbe essere positivamente utilizzato ricorrendo a testimonianze di autentici cittadini ordinari, in grado di fornire un pluralismo narrativo scevro dalle scelte strategiche e normative proposte dal Musée de l'Europe; inoltre, dare allo spettatore la possibilità di raccontare la propria visione dell'Europa, incrementando il numero di punti di vista personali non predeterminati, contribuirebbe a fornire una visione più pluralistica e credibile delle forze contrastanti che permeano l'Europa attuale⁴⁴⁶.

All'interno della mostra la testimonianza viene ripresa in diverse sezioni, soprattutto attraverso la proiezione di video di piccolo e grande formato. L'approccio biografico è nuovamente preponderante in alcune parti dello spazio intitolato "The European Revolution", dedicato agli anni 1946-1951 e in particolar modo alla creazione della CECA. Esso declina l'elemento biografico nella versione dei "padri fondatori", nella fattispecie

⁴⁴³ Cfr. ALICE CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2013, pp. 227-255. Cati ricostruisce le diverse prassi legate alla videotestimonianza e il loro significato all'interno del museo. La studiosa li ricollega alla virtualizzazione del museo e alle nuove tendenze multisensoriali, che però espongono anche al rischio di un'eccessiva soggettivizzazione dell'esperienza storica.

⁴⁴⁴ Cfr. WIEVIORKA, *L'era del testimone...* cit., p. 144 e p. 146.

⁴⁴⁵ Studio Azzurro, *Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, p. 15. Studio Azzurro è un collettivo milanese che da alcuni decenni conduce una ricerca legata alle possibilità espressive ed estetiche delle nuove tecnologie, di cui si serve per realizzare allestimenti espositivi, videoambienti, performance teatrali e musicali, ambienti interattivi e film. I dispositivi multimediali, si può leggere a p. 12, avrebbero il pregio di «aumentare la temperatura sensibile dell'ambiente». Il gruppo ha curato anche la mostra *Fare gli Italiani. 1861-2011. Una mostra per i 150 anni della storia d'Italia*, tenutasi a Torino nel 2011, che ha fatto ampio uso di dispositivi tecnologici (centinaia di computer e speaker audio, e decine di videoproiettori e monitor). Cfr. Studio Azzurro, *Fare gli Italiani. 1861-2011. Una mostra per i 150 anni della storia d'Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

⁴⁴⁶ Cfr. KAISER, *From Great Men...* cit., pp. 394-396. Qualcosa di simile è stato proposto da una delle ultime mostre organizzate dal museo dell'Europa/Tempora, dedicata al centenario della prima guerra mondiale, dal titolo *14 - 18, c'est notre histoire !*: prima di uscire, il visitatore è invitato a prendere parte a una "docufiction" interattiva intitolata *Le Prix du Sang* ovvero a rispondere, attraverso un telecomando, a un quiz a scelte multiple su come evitare la guerra e trovare la pace.

dei “padri dell’Europa”. Come illustrato da Kaiser, questa tipologia di discorso “mitologico” non è stata inventata dai musei, ma risale alla grande narrazione americana del XVIII secolo sulla nascita della nazione⁴⁴⁷. Trasferita nella retorica europea già da alcuni decenni, tale mitologia fa la sua comparsa nella mostra attraverso sette teche, ciascuna dedicata a uno dei fondatori dell’integrazione europea (un “padre” per stato membro, tranne per la Francia, rappresentata da Jean Monnet et Robert Schuman)⁴⁴⁸. Per raccontarne la storia e la biografia, i curatori hanno fatto ricorso esclusivamente a oggetti quali busti, foto, registrazioni e soprattutto utensili di vita quotidiana. Di tale scelta museografica, è importante esaminare quello che è stato definito il “gioco delle focali”, vale a dire il valore e il rilievo attribuiti a questi attori della storia, al fine di stabilire eventuali effetti di eroizzazione o di anti-eroizzazione⁴⁴⁹.

Secondo Kaiser, il focus sulle vite private e sulle identità di tali protagonisti contribuisce a depoliticizzare le loro azioni. Come egli giustamente osserva, il catalogo menziona solamente il fatto che questi uomini politici furono per lo più democristiani o liberali, tranne uno (il social-democratico Paul-Henri Spaak)⁴⁵⁰, senza accennare al fatto che l’orientamento ideologico e l’impostazione istituzionale della comunità furono pesantemente contestati nel dopoguerra, nonché talvolta strumentalizzati dai democristiani per combattere a livello nazionale i socialisti. Inoltre, secondo lo studioso, la narrazione sui padri fondatori tende a denazionalizzare il loro ruolo, a omettere l’influenza degli interessi economici nazionali nell’operazione di integrazione europea, e a idealizzarne per converso il carattere transnazionale, rafforzato anche dall’enfasi posta sul contesto frontaliero e interculturale in cui molti di loro poterono crescere⁴⁵¹.

Rimane inoltre aperta la questione di come un visitatore proveniente da un paese dell’UE non fondatore possa identificarsi intellettualmente o emotivamente con questi “padri di famiglia”, il cui stile di governo inoltre mal si adatta all’approccio pluralistico delle democrazie moderne e all’esperienza politica delle generazioni più giovani. Questa lacuna

⁴⁴⁷ Cfr *ivi*, p. 388.

⁴⁴⁸ Oltre ai “fathers of Europe”, vengono incluse in questa sezione della mostra anche altre figure che hanno contribuito direttamente o indirettamente a promuovere l’integrazione europea, come Churchill, Truman, Marshall e Stalin. Quest’ultimo, opponendosi all’occidente, avrebbe svolto suo malgrado un ruolo propizio al processo di unificazione degli stati europei.

⁴⁴⁹ Cfr. JULIEN MARY, FRÉDÉRIC ROUSSEAU, *Visiter des musées d’histoire des conflits contemporains. Premiers éléments pour une muséo-histoire*, in “Le cartable de Clio” 11 (2011), pp. 33-43, qui p. 43.

⁴⁵⁰ Cfr. *Tempora/Museum of Europe, It’s our History!...cit.*, pp. 37-53.

⁴⁵¹ Cfr. KAISER, *From Great Men...cit.*, pp. 391-392.

potrebbe essere colmata, nell'opinione di Kaiser, includendo nella lista dei "padri di famiglia" delle figure di rilievo della storia nazionale dei diversi paesi membri⁴⁵².

Va infine ricordato come, a livello storiografico, la cosiddetta "storia al singolare", che privilegia il ruolo dei grandi uomini nel racconto delle vicende del passato, sia praticamente scomparsa dalla storia scientifica, ma resti «malheureusement», come afferma Jacques Le Goff, ancora troppo presente nelle opere di divulgazione e nei media⁴⁵³. Lo storico, oggi, non può più servirsi della nozione di individuo scisso dal suo contesto, poiché egli agisce sempre sotto l'influsso di una società: la teoria che pone i grandi uomini al di fuori della storia va irrevocabilmente screditata, sostiene Edward H. Carr⁴⁵⁴.

La complessità e la vastità della storia che si vuole mettere in mostra rendono tuttavia arduo il tentativo di cogliere nel dettaglio le procedure di eroizzazione o di oblio nei riguardi dei protagonisti e dei fattori storici presentati. Pomian ha fornito rassicurazioni circa l'impiego di un approccio deontologico da parte del suo team, sostenendo che l'identificazione dello spettatore con il passato deve avvenire «con tutto ciò che esso ha sia di glorioso che di abietto. Il passato europeo è così com'è e bisogna accettarlo in tutta la sua complessità»⁴⁵⁵. Tuttavia, il contributo della mostra alla nascita di quello che egli definisce un "patriottismo europeo"⁴⁵⁶ non può non passare attraverso una visione europeista, e quindi non neutra, della costruzione europea. Al suo interno sembra infatti ripresentarsi quell'operazione di selezione e di interpretazione del passato e della memoria largamente approvata dai teorici del nazionalismo nel XIX secolo, che tanto ha influito nella costruzione ottocentesca della nazione.

Per capire cosa accomuna la presentazione storica del Musée de l'Europe e il suo tentativo di costruire un'identità europea ad alcuni principi classici del fenomeno nazionale/nazionalistico, ripercorriamo brevemente i due principali filoni ideologici che hanno imposto il concetto di nazione sulla scena politica a partire dalla fine del XVIII secolo. Semplificando volutamente, si possono ricondurre a due i prototipi di idea nazionale che hanno influenzato i vari movimenti ottocenteschi: il modello tedesco e il modello francese. Il primo, detto anche "teoria naturale della nazione" e frutto del

⁴⁵² Cfr. *ivi*, p. 392 e p. 397, dove l'autore indica, a titolo di esempio, Lech Wałęsa per la Polonia e l'ex primo ministro spagnolo Felipe González.

⁴⁵³ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...cit.*, p. 201.

⁴⁵⁴ Cfr. EDWARD H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, 1961, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, p. 40 e pp. 50-61.

⁴⁵⁵ POMIAN, *intervista...cit.*, *ultra*, p. 193.

⁴⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 192.

pensiero tardo settecentesco di Herder⁴⁵⁷, ha trovato il suo fondamento sugli elementi naturalistici ed etnici, come la razza e la lingua: il romanticismo tedesco ha dato infatti particolare risalto alla *Kultur* come comunità culturale e come valorizzazione delle peculiarità di un popolo, e alla *Bildung*, lo sviluppo dell'interiorità e la scoperta del sé⁴⁵⁸. Tale modello si differenzia considerevolmente dal quello francese, definito talvolta “teoria elettiva” o “volontaristica” della nazione, di matrice storico-politica, nato con la Rivoluzione francese e incarnatosi negli anni Ottanta dell'Ottocento in alcuni scritti di Ernest Renan. La nazione, secondo tale approccio, è stata interpretata come realizzazione culturale che fonda la propria coesione su un passato condiviso - nel quale la comunità riconosce i propri momenti di gloria -, sulla volontà di vivere insieme e di continuare a riconoscersi nell'eredità del passato, su un «plebiscito di tutti i giorni»⁴⁵⁹. Tale modello affonda le proprie radici nella nozione di *civilité*, che racchiude tratti universalistici e una tendenza imperialistica, secondo Norbert Elias; in quanto modello razionalista, esso valorizza l'efficacia e la conquista del mondo⁴⁶⁰. Il principio francese tende a rafforzare la comunità politica e i diritti civili⁴⁶¹.

Densa di ripercussioni nell'arena novecentesca dei dibattiti intellettuali internazionali, tale dicotomia ha trovato un terreno fertile anche in ambito storico-artistico. Ne è un esempio la controversia che negli anni Trenta oppose il significato attribuito dagli amici Henri Focillon e Paul Valéry all'“occidente” - categoria di analisi storica utilizzata con l'intenzione di superare il concetto di razza e il determinismo geografico - alla nozione di *Volk* e alla presunta barbarie del mondo germanico⁴⁶². Sia Focillon che Valéry,

reached the conclusion that the Atlantic West coincided with France alone. In reality, this was an equation referring to an important strand of nineteenth-century

⁴⁵⁷ Cfr. THIESSE, *La creazione...*cit., pp. 29-37, in cui la studiosa analizza come Herder abbia edificato il nazionalismo tedesco sull'originalità e autenticità della cultura tedesca, in opposizione alla tendenza, allora dominante tra le classi superiori, di imitare la cultura francese; il popolo diventa il vero depositario del genio nazionale (è stato Herder stesso a introdurre il concetto di *Volksgeist*, lo spirito del popolo o della nazione), e la sua peculiarità si basa sul radicamento in una lingua e su valori che sono appannaggio di tutto il tessuto sociale, e non solo delle classi superiori. Rimandiamo nuovamente, per un'analisi approfondita sul tema, a ELIAS, *Il processo...*cit., pp. 112-147.

⁴⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 118-119 e FERRY, *Avatars du sentiment...*cit., p. 367.

⁴⁵⁹ ERNEST RENAN, *Che cos'è una nazione? E altri saggi*, 1882, tr. it. Roma, Donzelli, 1993, p. 20.

⁴⁶⁰ Cfr. ELIAS, *Il processo...*cit., pp. 151-169.

⁴⁶¹ Cfr. FERRY, *Avatars du sentiment...*cit., p. 374. L'opposizione di queste due concezioni della nazionalità si ritrova essenzialmente all'interno di tutti i conflitti europei del XIX secolo, e in particolar modo nelle rivendicazioni dell'Alsazia-Lorena che opposero nella seconda metà del secolo la Francia e la Germania. Si veda JOHANNA O'BYRNE, *L'identità culturale dans l'histoire de l'Europe*, in ZUPPINGER (a cura di), *Représentations du passé...*cit., pp. 21-46, qui p. 39.

⁴⁶² Cfr. DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony...*cit., p. 231.

French historiography which had developed precisely in the art history focusing on the Middle Ages. [...Valéry and Focillon] then clearly referred to a long-standing intellectual tradition according to which France had a mission of 'civilization' and the role of 'guiding state' of the other countries of Europe, guarantor of both peace and harmony throughout the other countries of Europe⁴⁶³.

Focillon recuperò l'idea di nazione di Renan⁴⁶⁴, che mise per l'appunto al servizio della ricerca storico-artistica, impregnata, in questo periodo, di riflessi nazionalistici, e sulla quale si innestò l'opera di "normalizzazione" degli organismi afferenti all'Institut International de Coopération Intellectuelle⁴⁶⁵. Anche al loro interno non mancarono profonde diatribe e *querelles*, come quella che oppose ancora una volta Focillon a Josef Strzygowski, in parte sulle pagine del "Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art". Il tedesco, in linea con l'ideologia nazista e ariana, difendeva la pari importanza degli elementi nordici e iranici rispetto a quelli mediterranei nello sviluppo artistico, e l'inconciliabilità delle "razze" latine e germaniche nella presunta civiltà comune europea⁴⁶⁶.

Entrambi superati dalle concezioni moderne della cittadinanza e dei legami sociali, il museo dell'Europa rivendica, attraverso le parole di Isabelle Benoit⁴⁶⁷, un'affiliazione al modello francese (rispetto a quello della *Bildung*), che ella descrive come tradizione che prevede l'intervento delle istituzioni statali nella costituzione di una cittadinanza nazionale⁴⁶⁸. Tuttavia, nella versione originaria del patriottismo storico così come esso appare nelle parole di Renan,

l'oblio, e [...] persino l'errore storico, costituiscono un fattore essenziale nella creazione di una nazione, ed è per questo motivo che il progresso degli studi storici rappresenta spesso un pericolo per la nazionalità. La ricerca storica, infatti, riporta alla luce i fatti di violenza che hanno accompagnato l'origine di tutte le

⁴⁶³ Ivi, pp. 231-232.

⁴⁶⁴ Cfr. HENRI FOCILLON, *Ernest Renan. Discours prononcé à l'Université de Lyon à l'occasion du centenaire*, Lyon, M. Audin, 1923. In tale discorso (p. 43) Focillon spiega come, per Renan, la «patrie, ce n'est pas déterminisme de forces aveugles, c'est esprit et liberté. Nous voici à l'opposé d'une autre doctrine, interprétation abusive de données caduques et bornées, celle de Gobineau, à laquelle celle de Taine se rattache dans une large mesure, et, il faut bien le dire, celle des nationalistes allemands modernes».

⁴⁶⁵ Cfr. DUCCL, *Il «Bulletin de l'Office...cit.*, pp. 156-157.

⁴⁶⁶ Cfr. ivi, p. 63.

⁴⁶⁷ Cfr. BENOIT, *Le Musée de l'Europe à Bruxelles...cit.*, p. 160.

⁴⁶⁸ Cfr. ID., *Le musée, un modèle inusable en Europe ? Réflexion autour du modèle national et des musées*, in ROLLAND, MURAUSKAYA (a cura di), *Les musées de la nation...cit.*, pp. 73-85, qui p. 76.

formazioni politiche, anche di quelle le cui conseguenze sono state benefiche: l'unità si realizza sempre in modo brutale⁴⁶⁹.

L'errore, smussando antichi conflitti e divisioni, ha il pregio di rafforzare la comunità e il sentimento di appartenenza: la costruzione della nazione comporta quindi un'interpretazione inesatta della propria storia.

Abbiamo visto come la panoramica di biografie presentate nella mostra, appartengano esse a grandi uomini o a cittadini ordinari, offra una definizione dell'unità europea estremamente emendata e scevra dai conflitti che la attraversano o l'hanno attraversata nel corso della storia recente o contemporanea. Ma oggi giorno cancellare gli antagonismi, così come fatto dai movimenti nazionalisti del XIX secolo che costituivano la base dello studio di Renan, è diventato insostenibile, se si tiene anche in considerazione la serie di brutalità occorsa lungo tutto il XX secolo in Europa⁴⁷⁰. La consapevolezza della tragicità che regolarmente puntella i fatti di civiltà, ha fatto infatti convergere molti studiosi del Novecento verso la convinzione benjaminiana secondo cui non esiste nessun documento di cultura che non sia allo stesso tempo un documento di barbarie⁴⁷¹, così come già riconosciuto d'altronde da Renan stesso.

A tal proposito, nella prefazione alla prima edizione di *The Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt, figura emblematica della riflessione sulle ideologie novecentesche, e con un sentimento di tragico pessimismo, ricorda che

we can no longer afford to take that which was good in the past and simply call it our heritage, to discard the bad and simply think of it as a dead load which by itself time will bury in oblivion. The subterranean stream of Western history has finally come to the surface and usurped the dignity of our tradition. This is the reality in which we live. And this is why all efforts to escape from the grimness of the present into nostalgia for a still intact past, or into the anticipated oblivion of a better future, are vain⁴⁷².

Il modello di cittadinanza e di identità rivendicato dal museo dell'Europa sembra dunque essere in parte debitore di una concezione ottocentesca. Esso punta a valorizzare,

⁴⁶⁹ RENAN, *Che cos'è una nazione...*cit., p. 7.

⁴⁷⁰ Cfr. DE JONG, *Is This Us?*...cit., p. 372.

⁴⁷¹ Cfr. TODOROV, *La paura dei barbari...*cit., p. 66.

⁴⁷² HANNAH ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland - New York, Meridian Books, 1958, p. ix.

legittimamente o meno, ma in ogni caso, è bene ricordarlo, nel tentativo di veicolare un messaggio di speranza e di ottimismo, l'unità a scapito della diversità, l'intesa a scapito dei conflitti, i successi sui fallimenti. Non affronta, al pari delle istituzioni europee, i misfatti commessi dall'Europa nei confronti di paesi terzi. Un vero e proprio dibattito su una di queste principali iniquità, la colonizzazione, non ha d'altronde mai avuto luogo a livello propriamente europeo, mentre i singoli paesi hanno valutato in modo "personale" il loro ruolo storico a seconda delle diverse tradizioni nazionali⁴⁷³. Come vedremo più avanti, tale "patina" posta a coprire una parte della recente storia europea rientra maggiormente nel terreno della memoria e delle sue manipolazioni rispetto a quello della storia, provocando delle sovrapposizioni di campi disciplinari non prive di conseguenze.

Il patriottismo europeo apertamente difeso dal museo dell'Europa non vuole avere niente del patriottismo di Jünger Habermas, considerato incapace di suscitare una reazione emotiva e un'identificazione personale con il passato⁴⁷⁴. Il suo patriottismo costituzionale, ripreso da Jean-Marc Ferry, avrebbe invece il merito di adottare una posizione autocritica rispetto al proprio passato e di far sì che la coscienza storica diventi riflessiva, promuovendo un diritto cosmopolita nel quale prevalgono i diritti umani come forma di costituzionalizzazione sul piano meta-nazionale. Ciò permetterebbe di dare un volto nuovo a quello che tra il XIX e il XX Ferry interpreta come un doppio movimento: di universalizzazione da un lato, attraverso la civilizzazione europea; di singolarizzazione dall'altro, con le culture nazionali, viste come versioni particolari di appropriazione della civilizzazione europea⁴⁷⁵.

Ma torniamo alla mostra. Passando in rassegna il percorso propriamente storico del museo, si può immediatamente notare come esso eviti uno sguardo diretto con l'evento che più di ogni altro ha diviso la memoria europea, la seconda guerra mondiale. La sala denominata "1945: Europe, year 0" costituisce infatti il punto di partenza del "mondo nuovo", introdotto da un'altra installazione della canadese Blain: nella scatola nera costituita da una sala buia, il visitatore calpesta un'enorme foto aerea della città di Colonia in rovine dopo il bombardamento alleato, accompagnato da una musica funerea e dalla lista dei tributi umani e materiali della guerra, che scorre lungo le pareti come i titoli di coda di un film.

⁴⁷³ Cfr. CLAUS LEGGEWIE, *Battlefield Europe. Transnational memory and European identity*, in "Eurozine" (online), 2009, p. 7, consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2009-04-28-leggewie-en.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁴⁷⁴ Cfr. POMIAN, intervista...cit., *ultra*, pp. 192-193

⁴⁷⁵ Cfr. FERRY, *Avatars du sentiment*...cit., p. 373.

Tale dispositivo, che ricorda l'apparato cinematografico riconducibile al binomio sala buia-schermo, «transport the viewer *away* from her present time and local space», come afferma Uroskie a proposito della «black box» che si oppone al «white cube» dell'opera d'arte *The Paradise Institute* degli artisti Janet Cardiff e George Bures Miller⁴⁷⁶. Lo spazio dedicato a questo “anno zero” comprende diverse opere d'arte e oggetti di vita quotidiana, in un'atmosfera cupa e sinistra, che contrasta in modo evidente con i toni caldi e luminosi della sala seguente, dedicata ai padri dell'Europa⁴⁷⁷. Il secondo conflitto mondiale, sebbene non affrontato nelle sue diverse componenti, è quindi presente nella mostra attraverso un'iconografia austera a carattere immersivo, che privilegia l'impatto emotivo sulla dimensione interpretativa.



Figura 9. *Europe, Year 0*, Dominique Blain, 2007



Figura 10. “1945: Europe, year 0”

⁴⁷⁶ ANDREW V. UROSKIE, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University Of Chicago Press, 2014, p. 5.

⁴⁷⁷ Cfr. *Tempora/Museum of Europe, It's our History!...cit.*, pp. 29-35 e pp. 143-144.

A livello museale, la trattazione della seconda guerra mondiale è chiaramente un campo minato. Dagli studi svolti dalla storica francese Sophie Wahnich, che ha condotto tra le altre cose un lavoro di ricerca comparativa sui musei di guerra in Francia, Inghilterra e Germania, è emerso come in questi paesi non esistano musei che affrontano la guerra in modo globale - a parte il museo di Péronne sul primo conflitto mondiale, che costituisce il primo esempio museale di trattazione postnazionale della guerra -, a maggior ragione quando si tratta delle guerre del XX secolo⁴⁷⁸. Tuttavia, la questione della fondazione dell'identità europea «depuis les projets de paix perpétuelle élaborés au XVIIIe siècle, est indissociable d'une réflexion sur la guerre. Faire l'Europe c'est toujours penser l'après-guerre. L'Europe commence toujours là où la guerre fait ravage»⁴⁷⁹. Secondo la studiosa la riflessione sulla guerra, la pace e il dopoguerra sembra essere stata in parte devoluta ai musei di storia nazionale, diventando in tal modo un patrimonio di cui appropriarsi. Il museo che affronta la guerra porterebbe a termine una traiettoria memoriale, rendendo l'evento conflittuale "indisponibile" nella sua memoria viva e quindi addomesticato, ma al contempo costruirebbe una memoria volontaristica, come avviene per i monumenti ai morti: «le musée d'histoire des guerres apparaît ainsi comme un lieu où se fabrique pour chaque pays une conscience standard de la guerre, de l'après-guerre et donc, dans une certaine mesure, explicitement ou implicitement, le rapport construit à l'identité européenne»⁴⁸⁰.

Oltre all'assenza di una riflessione museale "europea" sulle guerre del XX secolo, la museografia relativa alla storia dei conflitti è sempre più spesso associata alla scenografia di altri luoghi di memoria, come i memoriali e i monumenti di guerra su cui si basano i meccanismi identitari di riconoscimento dei sopravvissuti. Il fenomeno che vede le tradizionali distinzioni tra queste differenti forme commemorative perdere vigore è stato osservato da diversi interpreti; alcuni di loro, come Paul Williams, si sono consacrati allo studio dei "musei memoriali", esempio piuttosto recente di fusione di diverse categorie museologiche e di patrimonio, ed emblema di un processo di trasformazione inarrestabile dell'entità "museo". Nella contraddizione apparente che investe la funzione memoriale - celebrativa, morale, quasi atemporale - nel momento in cui essa viene applicata al museo - luogo presunto di interpretazione, critica e contestualizzazione -, emerge come via sia

⁴⁷⁸ Cfr. SOPHIE WAHNICH, *L'Europe, c'est toujours l'après-guerre...*, in ID. (a cura di), *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2002, pp. 17-38, qui pp. 25-26.

⁴⁷⁹ Ivi, pp. 17-18.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 32-34.

an increasing desire to add both [il memoriale e il museo] a moral framework to the narration of terrible historical events and more in-depth contextual explanations to commemorative acts. [...] Generational framing of memory *change* when a memorial has, as its main feature, a museum, or when a museum seeks to function as a memorial⁴⁸¹.

Entrambe le funzioni possono quindi entrare in gioco nei musei e nei siti storici e memoriali: in quanto luoghi di memoria e del ricordo essi devono conservare l'impronta del tempo che li rende tendenzialmente fissi e immutabili; allo stesso tempo il visitatore deve poter disporre dei mezzi messi a punto dalla disciplina storica ed essere messo nella condizione di passare dalla "celebrazione" del passato alla sua "interrogazione"⁴⁸². Nella frenesia che presiede all'apertura di musei consacrati ai passati dolorosi⁴⁸³, c'è chi riconosce alcuni segnali positivi, tra cui il fallimento delle grandi narrazioni ufficiali, nazionali e mitiche, così come una sorta di rivincita da parte dei vinti e degli invisibili della storia, che contribuirebbero a fare dei musei dei luoghi di autentica condivisione delle memorie⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ PAUL WILLIAMS, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford – New York, Berg, 2007, p. 8.

⁴⁸² Cfr. LAURENT GERVEREAU, *Alibi ou substitut ? L'art et l'histoire dans les musées au XX^e siècle*, in *L'Histoire au musée* (Actes du colloque, 10, 11 et 12 décembre 1998, Château de Versailles), Arles, Actes Sud, 2004, pp. 175-188, qui p. 177.

⁴⁸³ Cfr. MICHÈLE PÉRISSÈRE, *Où se situe le musée d'histoire ?*, in LAURENT GERVEREAU (a cura di), *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe ?* (Actes du colloque organisé par l'Association internationale des musées d'histoire, 4, 5, 6 mai 1994, Musée national des arts et des traditions populaires, Paris), Paris, Association internationale des musées d'histoire, 1997, pp. 145-148, dove viene riportato (p. 147) che l'80% dei musei sulla resistenza e la deportazione e il 70% dei musei riguardanti aspetti militari della seconda guerra mondiale sono apparsi dopo il 1970. Si veda THANASSEKOS, *Pluralité de mémoires...* cit., p. 24, dove il sociologo interpreta il fenomeno in termini di turismo di massa. A partire dagli Settanta si sarebbe verificata la progressiva istituzionalizzazione di una sorta di religione civile basata su alcuni culti: il culto dei musei, il culto delle esposizioni e il culto delle commemorazioni: «la fréquentation de musées, d'expositions – permanentes ou temporaires – et, dans une moindre mesure, de commémorations, est devenue aujourd'hui un habitus culturel et pédagogique socialement valorisé, fortement codifié et ritualisé. Ce triple culte porte un double témoignage : il témoigne tout d'abord du passé (lointain ou proche) par sa mise à notre disposition – à portée de main pour ainsi dire – à travers la prolifération des espaces museaux, la surabondance des expositions et la multiplication des rappels commémoratifs. Mais il témoigne aussi de notre présent. Pourquoi constater *aujourd'hui* cette industrie culturelle de muséification – qui est aussi une *réification* - de l'histoire ? [...] Subrepticement, les impératifs ne sont plus dictés par les exigences d'une meilleure compréhension et d'une meilleure intelligence du passé, mais, de façon beaucoup plus prosaïque – si ce n'est cynique, par les nécessités et les contraintes de l'offre et de la demande sur le marché mémoriel. Certes, le *tourisme de guerre* n'est pas un phénomène nouveau, mais ce qui change de nos jours, c'est une question d'échelle : sa *massification* précisément».

⁴⁸⁴ Cfr. FRÉDÉRIC ROUSSEAU, *Conclusion. Des musées d'histoire des passés douloureux, pourquoi, pour quoi, pour qui ?*, in ID. (a cura di), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard, 2012, pp. 362-378, qui pp. 374-375.

Ne sarebbe la prova la decisione del sindaco di Breslavia di portare nel 2009 *C'est notre histoire !* nella città polacca, decisione che, come riportato da Kaiser, Krankenhagen e Poehls, intendeva mostrare come il modello di integrazione europea potesse contribuire a disinnescare la frattura storica locale che vede opporre in un conflitto ancora irrisolto i Polacchi e i Tedeschi della Slesia⁴⁸⁵. Ciò nonostante, e come vedremo più in dettaglio nell'ultima parte dello studio dedicato al Musée de l'Europe, la sovrapposizione tra le categorie storiche e memoriali rende complessa la gestione di percorsi museali, il cui scopo è al contempo dispiegare una storia, fondare una memoria condivisa, promuovere un'identità, e fornire uno strumento didattico accessibile a qualsiasi profilo di visitatore.

Presenza evocata e perennemente sullo sfondo, ma mai assunta ad argomento da interpretare, la guerra, nel Musée de l'Europe, è ciò che ha permesso la "rivoluzione" dell'integrazione sovranazionale. La pace è l'elemento che costituisce la vera base morale della comunità europea, e ciò che segue l'anno zero, sebbene segnato dalla dolorosa divisione del continente, evolverà verso una democratica e benefica unificazione. L'assenza nella mostra di qualsiasi riferimento esplicito alla Shoah, che nel momento di elaborazione del programma museale è già stabilmente assurta a "mito negativo" del progetto di pace dei popoli europei, potrebbe iscriversi in questo desiderio di presentare l'integrazione europea come una sorta di rinascita, fenomeno di totale discontinuità rispetto al passato recente.

Le due sezioni della mostra che coprono il periodo 1946-1989 ("The European Revolution (1946-1951)" e "A Divided Europe (1951-1989)"), ricche di documenti fotografici, tentano di fornire un compendio dei maggiori fatti storici occorsi nell'arco di questi decenni; si passa quindi con una certa disinvoltura dalla decolonizzazione allo stile di vita quotidiana nelle due sponde della cortina di ferro, dalle dittature in Europa occidentale ai movimenti di opposizione emersi nei paesi dell'est contro i regimi comunisti, dalla guerra in Afghanistan del 1979 alla disintegrazione del blocco sovietico⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Cfr. KAISER, KRENKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums...cit.*, p. 48.

⁴⁸⁶ Cfr. *Tempora/Museum of Europe, It's our History!...cit.*, pp. 55-109.



Figura 11. “The European Revolution (1946-1951)”: alcuni “padri fondatori” e figure di spicco (W. Beveridge e J. M. Keynes sullo sfondo)



Figura 12. “A Divided Europe (1951-1989)”: lo stile di vita in occidente



Figura 13. “A Divided Europe (1951-1989)”

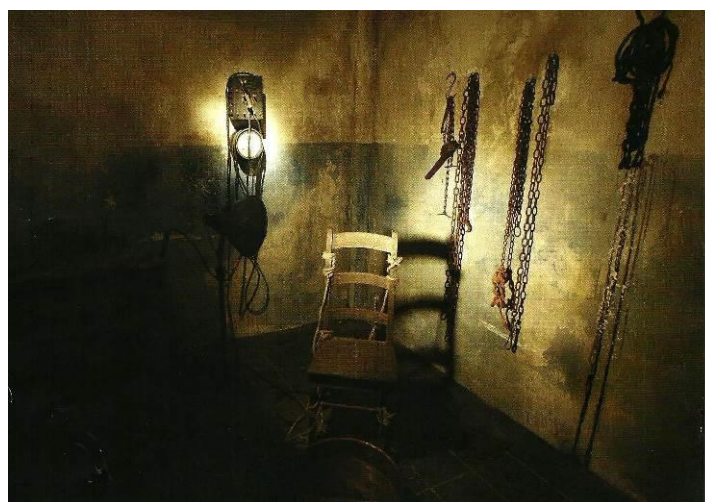


Figura 15. “A Divided Europe (1951-1989)”



Figura 14. “A Divided Europe (1951-1989)”. La rivoluzione ungherese



Figura 16. “A Divided Europe (1951-1989)”. Checkpoint Charlie

Si può notare come in questo frangente venga proposta una periodizzazione classica - oramai data per scontata tendenzialmente a tutti i livelli di riflessione storica - che pone l'anno 1989 come secondo centro di gravità storica dopo quello del 1945. Anche nell'immaginario collettivo niente è più come prima dopo il 1989. È inoltre utile ricordare che la caduta del muro di Berlino, oltre a costituire una cesura storica innegabile, ha determinato un mutamento storiografico importante, che si è materializzato in un rinnovato impulso alla riscrittura in chiave europea della storia d'Europa⁴⁸⁷. Come sostiene lo storico Rousselier, dopo il 1989

le défi n'est plus le même ni la « demande sociale ». Il ne s'agit plus de comparer des entités distinctes ni de prouver, secteur après secteur, le caractère européen de certains phénomènes : on tente, avec beaucoup plus d'ambition et de naïveté, d'inventer la généalogie et l'identité de l'Europe entière, entité de naissance⁴⁸⁸.

Ecco quindi che, assieme al 1945 (l'"anno zero"), anche il 1989 viene reificato nella storia europea, diventando un simbolo di libertà, l'incarnazione di una rinascita⁴⁸⁹. Non stupisce dunque che tale retorica riemerge intatta in *C'est notre histoire !*, a scapito di una problematizzazione del fenomeno, soprattutto in relazione agli effetti della transizione politico-economica nei paesi dell'est europeo dopo il crollo dell'URSS.

Il percorso si sviluppa ulteriormente con una sezione dedicata all'allargamento e all'approfondimento del processo di integrazione a partire dalla fine della guerra fredda, e con uno spazio dedicato alle sfide poste dalla globalizzazione, che si dipana attraverso una serie di interrogativi di ordine sociale ed economico rivolti al futuro del continente. In esso

⁴⁸⁷ Cfr. PEDRO CORREA MARTÍN-ARROYO, *'Histo-europeanisation': Challenges and implications of (re)writing the history of Europe 'europeanly', 1989-2015*, Warsaw, College of Europe Natolin Campus, 2014, p. 29. L'autore situa questo fenomeno nel quadro di generale fermento provocato dalla riunificazione europea. Al suo interno, altri fenomeni hanno concorso all'allargamento della prospettiva storiografica: la graduale apertura degli archivi nell'Europa dell'est, la rivoluzione digitale, l'aumento del numero di pubblicazioni in inglese, un'accresciuta mobilità accademica e il supporto delle istituzioni europee.

⁴⁸⁸ NICOLAS ROUSSELLIER, *Pour une écriture européenne de l'histoire de l'Europe*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 38 (1993), n. 1, pp. 74-89, qui p. 83.

⁴⁸⁹ L'anno in questione segna una cesura storica da diversi punti di vista. Esso è interpretato dal sociologo Wallerstein come momento che chiude l'era del liberalismo, iniziata con la Rivoluzione francese, al pari dell'epoca delle ideologie (di cui il liberalismo costituisce un esempio), dal momento che dopo la caduta del muro di Berlino l'instabilità politica diventa la norma (a differenza della stabilità precedente). La disintegrazione del liberalismo sarebbe imputabile a fattori legati alle varie crisi economiche e al grande bisogno di democrazia manifestatosi nel periodo attuale, che rende inadatto il liberalismo come ideologia. Cfr. IMMANUEL WALLERSTEIN, *Liberalism and the Legitimation of Nation-States: An Historical Interpretation*, in "Social Justice" 19 (1992), n. 1, pp. 22-33.

domina una scultura di Gloria Friedman denominata “Le locataire”, costituita da un uomo pensoso seduto su una sorta di globo terrestre, figura simbolica che interroga il visitatore sullo stato del pianeta⁴⁹⁰.

La mostra si conclude con una sezione intitolata “We share a common past”, nella quale tale passato è quantificato in due millenni e descritto come base fondamentale della civilizzazione comune⁴⁹¹: in essa domina un’installazione video del produttore audiovisivo Hubert van Ruymbeke, una “shower of images” preposte a dare un’idea delle influenze che hanno forgiato questa civilizzazione⁴⁹². Tale configurazione, vagamente celebrativa e solenne, costituisce un epilogo classico dei musei di storia, così come rilevato da Heimberg il quale, nella lista che egli stila sulle componenti essenziali dei musei di storia, nota come nell’ultima sala di tali musei vi sia frequentemente la tendenza a trarre dal passato degli insegnamenti per il presente, a volte con intenti di moralismo prescrittivo⁴⁹³. *Historia magistra vitae*: concezione che regna al centro della mostra *C’est notre histoire !* – nonché prodotto tipicamente europeo della storia del pensiero⁴⁹⁴ -, essa tenta qui di imprimersi sullo spettatore con un’intensità particolarmente accentuata.

⁴⁹⁰ Cfr. BENOIT, *Le Musée de l’Europe à Bruxelles...cit.*, p. 150.

⁴⁹¹ Cfr. Tempora/Museum of Europe, *It’s our History!...cit.*, pp. 137-138.

⁴⁹² Cfr. *ivi*, pp. 111-139.

⁴⁹³ Cfr. HEIMBERG, *Visiter Clío...cit.*, p. 44. Anche la già citata mostra *14 - 18, c’est notre histoire !* si conclude con una serie di immagini – principalmente sui conflitti che seguono la grande guerra - che culminano con la vittoria dell’UE del premio Nobel per la pace. Il messaggio che ne risulta è chiaramente trionfalistico.

⁴⁹⁴ Cfr. M. TULLIO CICERONE, *De Oratore*, II, 9, 36, ed. cons. in *Opere retoriche*, Torino, UTET, 1976, p. 256. Il passo ciceroniano ha dato vita a una lunga tradizione, altrettanto europea, di riproposizione o di critica del tema. Una celebre ripresa è attuata da Cervantes, che nel celebre capitolo 9 del *Don Chisciotte*, nel quale avviene il ritrovamento del manoscritto sulle gesta dell’eroe manchego, parafrasa il passo ciceroniano: la storia è «emula del tempo, depositaria dei fatti, testimonianza del passato, esempio e ammonizione del presente e norma dell’avvenire». L’uso che viene fatto di tale ripresa nell’opera spagnola è tuttavia ironico, poiché Cervantes, pur presentando la sua storia come la cronaca delle avventure un eroe spagnolo, ne fa volutamente un’opera di finzione, immaginaria e carica di dettagli di poco conto, prendendosi gioco del gesto storico. Cfr. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, 1605, tr. it. Milano, Garzanti, 1989, p. 65. Si veda inoltre la riproposizione effettuata da JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, 1955, tr. it. Torino, Einaudi, 1974, pp. 35-45, con il racconto intitolato *Pierre Menard, autore del « Chisciotte »*, in cui Borges, parlando del Don Chisciotte che Menard, autore novecentesco, intende riproporre con la massima fedeltà all’originale, riporta come unico passo di raffronto la frase ciceroniana del capitolo 9.



Figura 17. *The Shower of Images*, Hubert van Ruymbeke

La volontà di sintesi predomina in tutto il percorso museale, lasciando in coloro che sono alla ricerca dell'assunzione di un punto di vista chiaro, così come dell'esplicitazione delle scelte storiografiche effettuate a monte, un'impressione di semplificazione e di didattismo. Se è vero che i musei di storia decostruiscono la conoscenza storica, per poi ricostruire attraverso il loro linguaggio specifico un sapere propriamente museale, originale, che si distanzia dal discorso erudito⁴⁹⁵, tuttavia, come afferma il direttore del Réseau des musées de l'Europe, Laurent Gervereau,

la vulgarisation ne nécessite pas la déformation. Une synthèse peut rester problématique. La simplification ne contraint pas à véhiculer des poncifs erronés ou des falsifications. [...] La force idéologique de l'héroïsation, de la diabolisation, de l'imagerie, sert à affirmer des modes de conduite et à mettre en avant des modèles. Il s'agit, dans le bon sens du terme, d'un travail politique et idéologique nécessaire pour avoir des repères. Cependant, le musée d'histoire, lui, se distingue fortement du monument ou du lieu de souvenir. Il est un endroit de la

⁴⁹⁵ Cfr. FRÉDÉRIC ROUSSEAU, *Introduction. De l'esclavage à Hiroshima : la muséohistoire des passés douloureux de l'humanité*, in ID. (a cura di), *Les présents des passés douloureux...*cit., pp. 5-13, qui p. 7 e HEIMBERG, *Visiter Clio...*cit., pp. 27-28 e p. 43.

compréhension et de l'explication. Il met en scène (ou devrait le faire) avec recul l'objet ou l'événement⁴⁹⁶.

Lo sguardo proposto dalla mostra sugli ultimi 50 anni di storia europea sembra lasciare dunque al visitatore un margine di manovra interpretativo piuttosto limitato. Se quest'aspetto è criticabile, è necessario comunque osservare che lo spettatore accoglie molto spesso positivamente l'offerta di una griglia di lettura definita che gli fornisca dei riferimenti chiari, specie quando si trova davanti a oggetti e a opere che, da soli, non consentono di formulare alcuna interpretazione⁴⁹⁷.

La complessità del compito assunto apertamente dal museo - ossia racchiudere in alcune sale mezzo secolo di storia europea e a tratti mondiale - si rispecchia nelle scelte piuttosto elaborate dell'allestimento, che adotta diverse tipologie espositive: dalle classiche teche che racchiudono oggettistica e fotografie alle ricostruzioni di luoghi emblematici (come il Checkpoint Charlie) e di sale storiche (*period rooms* intese a mostrare gli arredamenti delle abitazioni durante i decenni compresi tra il dopoguerra e gli anni Novanta); dalle installazioni audiovisive alle opere d'arte.

Per quanto riguarda la tipologia di display presenti nella mostra, si possono rilevare alcune tendenze che si riallacciano a orientamenti museografici sempre più diffusi. Si tratta, da un lato, della presenza di nuove tecnologie e di elementi interattivi, di cui la società Tempora fa regolarmente uso nelle mostre di cui realizza la scenografia⁴⁹⁸; dall'altro, di una forma di "sincretismo" degli artefatti, che si traduce nella giustapposizione di oggetti eterogenei, tra cui figurano, come abbiamo visto, diverse opere d'arte contemporanea. Queste tendenze, che ora vedremo più in dettaglio, possono essere riconducibili alla volontà di facilitare il coinvolgimento emotivo-affettivo del pubblico: il desiderio di promuovere un'identificazione "attiva" da parte del pubblico, un riconoscimento in forma di memoria (che, come vedremo, a differenza della storia è maggiormente percettiva, qualitativa ed "egocentrica"), ha indotto i curatori a impiegare alcuni principi espositivi maggiormente

⁴⁹⁶ LAURENT GERVEREAU, *Postface : les Annales et le pop-corn*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 363-366, qui p. 364. Ricordiamo tuttavia che la maggioranza dei visitatori dei musei di storia è costituita da un pubblico scolastico, a che tali forme "didattizzate" di museificazione si indirizzano prioritariamente a tale pubblico. Cfr. CHARLES HEIMBERG, MARI CARMEN RODRIGUEZ, *Musées, histoire et mémoires. En guise d'introduction*, in "Le cartable de Clio" 11 (2011), pp. 21-23, qui p. 21.

⁴⁹⁷ Cfr. ODILE COPPEY, *Pour une médiation de l'histoire*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 213-222, qui pp. 215-216.

⁴⁹⁸ Cfr. il sito della società, http://tempora-expo.be/cms.php?id_cms=6&id_lang=2 (ultima consultazione 23/09/2015), dove viene sottolineato che l'approccio adottato consiste nella ricerca «de l'équilibre entre le ludique, l'esthétique et le respect rigoureux des acquis scientifiques».

esperienziali e a fare affidamento sulla presunta capacità delle opere d'arte di suscitare un'emozione immediata, di costituire una sorta di “scorciatoia” cognitiva, una sollecitazione che la parola scritta non sarebbe in grado di generare⁴⁹⁹. Un'immagine, in sostanza, varrebbe più di mille parole.

Per ciò che riguarda l'impiego di strumenti interattivi, sono da segnalare alcune installazioni che permettono al visitatore di “agire in quanto cittadino” e di passare contemporaneamente dal registro drammatico alla dimensione del gioco⁵⁰⁰: in *The Baltic Way*, enorme proiezione raffigurante la manifestazione pacifica del 1989 composta da una catena umana da Tallinn a Vilnius, il visitatore può partecipare all'evento unendo virtualmente le proprie mani per mezzo di meccanismi elettronici; in seguito compare un “eurobarometro”, attraverso il quale viene fornito allo spettatore un budget che egli può distribuire secondo la propria personale definizione delle priorità economico-sociali europee. Da segnalare inoltre il cosiddetto “tavolo delle negoziazioni” - fornito di touchscreen – «instrument majeure de la construction européenne»⁵⁰¹.

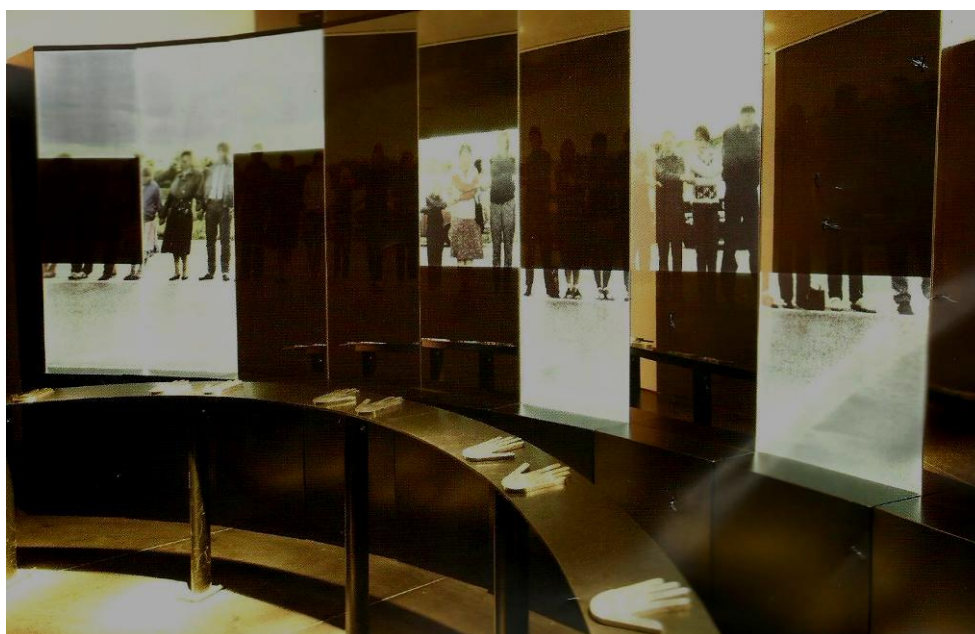


Figura 18. “1989: the end of an empire”: *The Baltic Way*

⁴⁹⁹ Cfr. POMIAN, intervista...cit., *ultra*, pp. 195-196.

⁵⁰⁰ Cfr. CADOT, *Can Museums Help...*cit., p. 133.

⁵⁰¹ Musée de l'Europe, *Rapport d'activités...*cit., p. 21. La dinamica del gioco e della partecipazione proposta da questi dispositivi ricorda molto da vicino le procedure adottate dalla celebre mostra *Vox populi* sul tema della democrazia, presentata al Musée de la civilisation del Québec tra il 2005 e il 2007. All'interno dell'esposizione, che tra l'altro presenta alcune opere di Blain, (anch'esse “militanti”, al pari di *Missa* con cui si apre *C'est notre histoire !*) compaiono due giochi multimediali che richiedono l'intervento dello spettatore, il quale può ad esempio esprimere un voto per i valori democratici che meglio corrispondono ai suoi ideali.

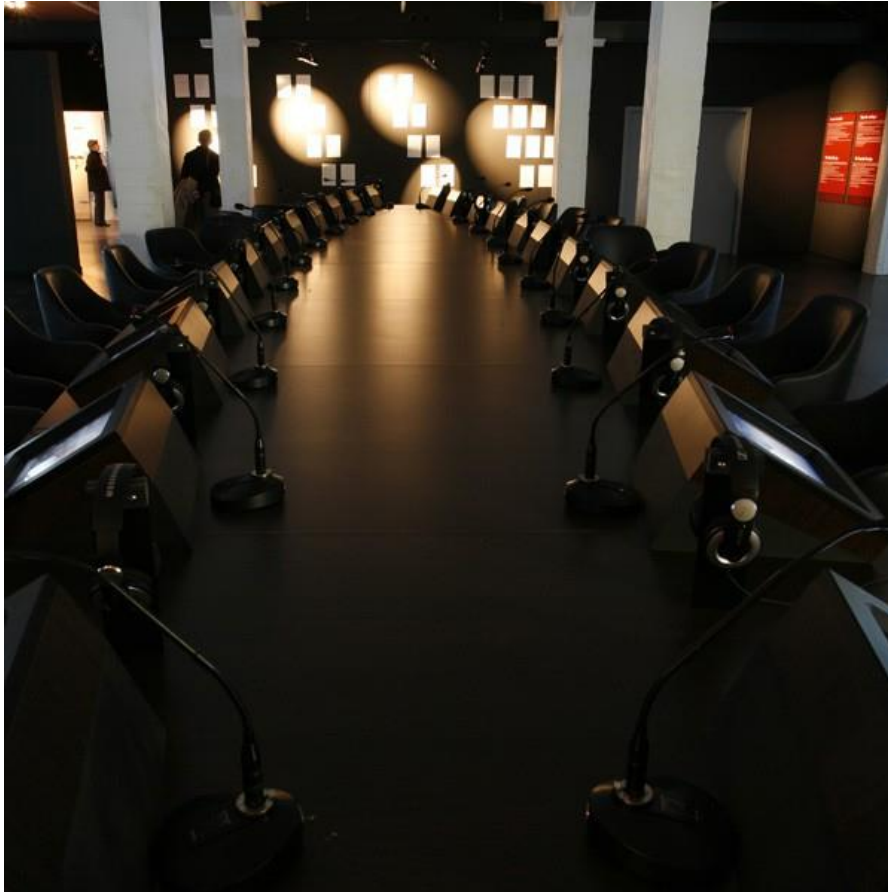


Figura 19. “A divided Europe (1951-1989)”: tavolo delle negoziazioni

Il Musée de l’Europe non eccede nell’uso di procedimenti interattivi, pur presentando un apparato video molto ampio (immagini d’archivio, testimonianze, etc.); ciò potrebbe essere imputabile, oltre a specifiche scelte curatoriali – il museo intende utilizzare le nuove tecnologie solamente «quando permettono di valorizzare i contenuti e di trasmettere delle conoscenze in modo appropriato; e solo laddove consentono di accedere a nuove estetiche in grado di far “sognare” il pubblico (come il sistema di *mapping*)»⁵⁰² -, alla “rigidità” propria di un museo di storia, nel quale l’ambientazione e l’allestimento sono decisamente controllati⁵⁰³, a differenza di altre tipologie di musei, impedendo quindi allo spettatore di muoversi e agire in totale libertà. Utilizzando le categorie comunicative proposte da McLuhan, si potrebbe affermare che i musei di storia costituiscono dei media “caldi”, altamente definiti e nei quali la partecipazione attiva dello spettatore è limitata⁵⁰⁴. L’utilizzo di nuove tecnologie nei musei, argomento che richiederebbe uno studio a parte, è oggetto di dibattiti molto accesi che oppongono, semplificando, i seguaci degli

⁵⁰² BENOIT, intervista...cit., *ultra*, p. 200.

⁵⁰³ Cfr. CADOT, *Can Museums Help...*cit., 134.

⁵⁰⁴ Cfr. MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, 1964, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 31-33.

allestimenti virtuali, con il loro corredo di sensorialità, immersività e potere di *upload* affidato allo spettatore, ai difensori di un approccio più naturale, “auratico” agli oggetti esibiti. Andrea Witcomb ha riassunto efficacemente le due posizioni. L’introduzione del multimediale nei musei, afferma la studiosa,

is either a threat to the established culture and practices of the museum complex or its opportunity to reinvent itself and ensure its own survival into the twenty-first century. For those who see it as a threat, the implications are a loss of aura and institutional authority, the loss of the ability to distinguish between the real and the copy, the death of the object, and a reduction of knowledge to information. For those who interpret it as a positive move, such losses are precisely what enable new democratic associations to emerge around museums. For them the loss of institutional authority equates with the need for curators to become facilitators rather than figures of authority, an openness to popular culture, the recognition of multiple meanings, and the extension of the media sphere into the space of the museum⁵⁰⁵.

Tale questione si associa alla oramai diffusa dicotomia tra educazione e intrattenimento, che genera pareri opposti: gli allestimenti che fanno uso di tecnologie d’avanguardia susciterebbero curiosità e un certo *appeal* nei confronti del pubblico, mentre in una parte della comunità di specialisti prevale il timore che esse compromettano in maniera considerevole il rigore scientifico dell’esposizione⁵⁰⁶. Secondo alcuni detrattori dell’“estetica dell’emozione” prodotta tramite format multimediali, essi provocherebbe sul pubblico il medesimo effetto di autorità e controllo posto in atto dai musei tradizionali: le nuove procedure tecnologiche, oltre a soddisfare il desiderio degli spettatori di essere coinvolti, «also determines what ought to move them. The Museum defines the ‘free-flicker’s experience»⁵⁰⁷.

Il dibattito annovera contributi che datano già di alcuni decenni. Ne abbiamo scelti due provenienti da intellettuali di riconosciuto spessore. Lo scetticismo nei riguardi

⁵⁰⁵ ANDREA WITCOMB, *The Materiality of Virtual Technologies. A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums*, in FIONA CAMERON, SARAH KENDERDINE (a cura di), *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, Boston, MIT Press, 2007, pp. 35-48, qui p. 35.

⁵⁰⁶ Cfr., tra i numerosi contributi sul tema, ALISON GRIFFITHS, *Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict*, in DAVID THORBURN, HENRY JENKINS (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge - London, The MIT Press, 2003, pp. 375-389.

⁵⁰⁷ NICOLA A. LISUS, RICHARD V. ERICSON, *Misplacing Memory: The Effect of Television Format on Holocaust Remembrance*, in “The British Journal of Sociology” 46 (1995), n. 1, pp. 1-19, qui pp. 8-9. Cfr. anche WELGER-BARBOZA, *Le patrimoine à l’ère du document numérique...cit.*, pp. 240-241.

dell'interattività ci è offerto da un saggio di Lyotard, in cui viene posta la questione della possibilità di una “comunicazione senza concetto” nell'epoca dell'intervento egemonico dei prodotti della tecnologia applicata all'arte. In esso il filosofo ha proposto la celebre dicotomia tra “passività” e “passibilità”. Quest'ultima, benefica azione che si traduce innanzitutto in una sorta di pathos originario⁵⁰⁸, non si oppone all'attività, come la passività, ma sembra essere esclusa dai nuovi strumenti interattivi: se da un lato vi è in essi una sempre maggior richiesta di partecipazione da parte dell'utente, egli in realtà non riceve in dono qualcosa, non si lascia “sconcertare”, ma vi si identifica solamente come soggetto attivo. «Si un ordinateur nous invite à jouer ou nous laisse jouer, l'enjeu valorisé est que celui qui reçoit manifeste sa capacité d'initiative, d'activité, etc.» e questo modello

implique le retrait de la passibilité par quoi seulement nous sommes aptes à recevoir et par conséquent à modifier et agir, et peut-être même à jouer. [...] Mais agir dans le sens de cette activité tant recherchée, ce n'est en fait que *réagir*, répéter, au mieux se conformer fébrilement à un jeu déjà donné ou installé (*gestellt* ?). La passibilité au contraire a pour enjeu une communauté sentimentale immédiate exigée à travers le sentiment esthétique singulier, et ce qui est perdu est davantage que la simple capacité, c'est la propriété. L'idéologie interactionnelle est sans doute opposée à une passivité mais elle reste confinée dans une opposition tout à fait secondaire⁵⁰⁹.

In netta contrapposizione rispetto alle tesi di Lyotard e a favore di un più accentuato coinvolgimento emotivo-sensoriale dello spettatore è Kenneth Hudson, di cui è interessante osservare la posizione in quanto figura centrale dell'operazione di sviluppo dei musei dell'Europa. In un saggio del 1991 sulle possibilità di innovazione dei musei etnografici, si era fatto promotore di un museo il cui spazio espositivo investisse primariamente la dimensione sensoriale del visitatore. Con la sua consueta carica di provocazione, lo

⁵⁰⁸ Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Quelque chose comme : « communication... sans communication »*, in ID., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, pp. 119-129, qui pp. 121-122: la passibilità è definita come la possibilità di “provare”, che implica una donazione: «si nous sommes passibles, c'est que quelque chose nous arrive, et quand cette passibilité a un statut fondamental, la donation elle-même est quelque chose de fondamental, d'originare. Ce qui nous arrive n'est d'aucune façon quelque chose que nous avons d'abord contrôlé, programmé, saisi par un concept (*Begriff*). Ou bien si ce à quoi nous sommes passibles a d'abord été tramé par concepts, comment peut-il nous saisir ? Comment peut-il nous éprouver si déjà nous savons, ou si nous pouvons saisir, de quoi, par quoi, avec quoi, pour quoi, c'est fait ? [...] Cette donation qui s'éprouve avant (ou mieux *dans*) toute capture et conceptualisation *donne matière* à la réflexion, au concept, et c'est *dessus*, pour elle, que nous allons construire notre philosophie de l'esthétique et nos théories communicationnelles».

⁵⁰⁹ Ivi, p. 127-128.

studioso afferma che nei musei tradizionali (etnografici) «we are given no chance to feel, to taste, and to smell. This is what I meant when I said in *Museums of Influence* that ethnographical museums are anemic. They are at best two-sense places and often only one-sense, whereas we all know perfectly well that life is a five-sense affair»⁵¹⁰. Descritti come mezzi che contribuiscono a diminuire il fraintendimento di oggetti e artefatti relativi a una cultura, e a fornirne un'interpretazione più corretta, gli “ambienti artificiali” dovrebbero essere provvisti di elementi in grado di comunicare ai sensi, e inoltre «there would be real people, no captions or labels, employed and paid to interpret the exhibits and to answer questions, probably through a translator»⁵¹¹. Naturalmente il dibattito sulla virtualizzazione del museo va ben al di là di queste due posizioni, che costituiscono una goccia nel mare della mole di studi sull'argomento. Ciò che conta qui sottolineare, al di là delle singole interpretazioni, è la necessità che la presentazione multisensoriale e multimediale rispetti quella che è stata definita da Joël de Rosnay «ergonomia intellettuale»: le procedure impiegate devono permettere una ricezione agevole da parte dello spettatore, ed essere fruite come «singolo sistema interattivo» e non solo come «spazio strumentato con sistemi interattivi»⁵¹². È inoltre di fondamentale importanza che tale sistema impedisca l'emergere di sentimenti di frustrazione, passività o saturazione⁵¹³. Ciò che probabilmente conta ancora di più, è evitare il rischio dell'autoreferenzialità del medium visivo, che così facendo si mette contro le immagini che dovrebbe trasmettere, sottraendole all'attenzione dello spettatore, come ha affermato Hans Belting nei suoi celebri scritti sull'indissolubile legame tra immagine, corpo e medium. La trasformazione di un medium in un'immagine non è inoltre un'operazione immediata, poiché continua comunque a richiedere la partecipazione dell'osservatore⁵¹⁴.

Sebbene all'interno della mostra *C'est notre histoire !*, come abbiamo visto, la drammatizzazione e la dimensione interattiva non si spingano a “virtualizzare” completamente la scenografia, esse si avvalgono di un particolare gioco di luci e ombre, di suoni “fuori campo” e di immagini-video, che certamente potenziano il carattere

⁵¹⁰ KENNETH HUDSON, *How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be?*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 457-464, qui p. 461.

⁵¹¹ Ivi, p. 463.

⁵¹² JOËL DE ROSNAY, *Ergonomia intellettuale ed esposizioni multimediali*, in JOHN DURANT (a cura di), *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, 1992, tr. it. Bologna, CLUEB, 1998, pp. 33-40, qui pp. 36-37.

⁵¹³ Cfr. ivi, p. 37.

⁵¹⁴ Cfr. HANS BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, 2005, tr. it. in ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 73-98, qui p. 78 e p. 83.

immersivo della mostra. Possiamo supporre che questi elementi, soprattutto l'intenso gioco di chiaroscuri che pervade le sale, siano indirettamente associati a una serie di valori convenzionali – buono/cattivo e positivo/negativo, per esempio – che rimandano a obiettivi di didattismo moraleggiante⁵¹⁵.

Il potenziamento della stimolazione emotiva creata dagli apparati interattivi procede di pari passo con il generale aumento degli spazi museali dedicati alla memoria, alla ritualità e alla “riverenza” del ricordo, come osservato da Dominique Poulot, secondo cui la memoria culturale, «supported [...] also by the artifices of contemporary media related to an age of technical reproducibility, plays a role of unprecedented importance in the public sphere, fuelled by claims that lead to new memorial obligations»⁵¹⁶. Nei musei di storia contenuti e media hanno chiaramente delle ripercussioni dirette o indirette nella sfera morale. Ma la moralità è davvero qualcosa che può essere trasmessa e appresa attraverso la storia? si chiede Paul Williams, autore di una delle prime mappature dei musei memoriali⁵¹⁷. Se la convinzione che la storia sia maestra di vita perdura ancora oggi, il dovere di affrontare i passati dolorosi ha un senso solo se si astiene dai rischi associati a un approccio emotivo-moralistico. Secondo Heimberg, ad esempio, non c'è certezza che l'insegnamento impartito consenta realmente di capire il passato storico e di prevenire il ripetersi degli errori. Parlando di una “doxa memoriale tirannica” (in cui per “doxa” si può intendere l'opinione comune) egli afferma che

l'exigence d'un enseignement qui ne soit pas prescriptif induit la nécessité de trouver le moyen d'éviter deux écueils plus ou moins mêlés : l'idée d'un « devoir de mémoire » qui risque de transformer et de réduire la reconnaissance nécessaire des passés traumatiques en une sorte de rituel sacralisé et nourri seulement d'émotions ; mais aussi celle d'une transmission de l'histoire qui servirait d'abord à tirer des « leçons » du passé pour empêcher le retour des crimes de masse qui ont eu lieu, comme si c'était possible en des termes aussi réducteurs⁵¹⁸.

Tali rischi riproducono il disaccordo riguardante l'utilizzo di dispositivi artificiali per far “rivivere” il passato: rientrando nella categoria della commemorazione (e quindi del

⁵¹⁵ Come vedremo più in dettaglio in seguito, alcuni musei di storia, considerandosi alla stregua di *passseurs de mémoire*, ambiscono infatti a “contagiare” nella morale e nella memoria la società, e specialmente i giovani. Cfr. MARY, ROUSSEAU, *Visiter des musées d'histoire...*cit., p. 41.

⁵¹⁶ POULOT, *Introducing Difficult Pasts...*cit., pp. 2-3.

⁵¹⁷ Cfr. WILLIAMS, *Memorial Museums...*cit., p. 188.

⁵¹⁸ HEIMBERG, *Visiter Clio...*cit., p. 21.

rituale, della morale, delle “lezioni” della storia), essi potrebbero infatti ostacolare l’approccio storico che ha come obiettivo la comprensione razionale⁵¹⁹.

Il secondo elemento museografico che ci interessa analizzare è più direttamente legato al significato attribuito ai manufatti esposti. La giustapposizione di oggetti, artefatti antropologici, fotografie, mappe, etc. da un lato – a cui, forzandola un po’, potrebbe essere applicata la nozione di *informational images* di James Elkins⁵²⁰ – e di rappresentazioni generalmente considerate “artistiche”, così come l’associazione di manufatti riconducibili a “strati” culturali distanti tra loro, è un fenomeno che sta prendendo sempre più piede all’interno dei musei di storia e di società⁵²¹. Tali combinazioni danno vita a una sorta di “sincretismo”, a forme sinestetiche nelle quali lo statuto dell’oggetto sembra aver perso quella stabilità semantica e interpretativa che lo caratterizzava nei musei tradizionali. L’associazione di oggetti comuni e di immagini di varia natura emerge, a livello macroscopico, come *pendant* della porosità dei musei di nuova generazione: anche al loro interno le categorizzazioni tradizionali tendono sempre più a cadere, grazie a quel rimescolamento dei canoni proprio del postmoderno⁵²².

Tentiamo di dare una spiegazione un po’ più approfondita a questo fenomeno, servendoci di alcuni approcci teorici formulati di recente sia nel campo propriamente museale che in ambito filosofico. Avvalendoci anche della riflessione sulle immagini attuata dalla ricerca storica e dal recente sviluppo della teoria dell’immagine nota con il nome di *iconic turn*,

⁵¹⁹ Cfr. FRANÇOIS MARCOT, *Musée d’histoire : enjeu de mémoire, enjeu d’histoire, enjeu social*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d’histoire...cit.*, pp. 253-266, qui p. 263.

⁵²⁰ Cfr. JAMES ELKINS, *La storia dell’arte e le immagini che arte non sono*, 1995, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine...cit.*, pp. 155-205.

⁵²¹ Una delle prime istituzioni a far entrare l’arte in un museo di civilizzazione per farla dialogare con altre discipline è stato il Musée de la civilisation del Québec (che presenta una sezione intitolata anch’essa, ironia della sorte, *C’est notre histoire*). Ricordiamo che l’attuale direttore del museo canadese, Michel Côté, è stato dal 1999 al 2010 alla testa del progetto del nuovo Musée des Confluences a Lione, aperto nel 2014. Chiamato nella città francese proprio per la sua visione nordamericana basata su un approccio pluridisciplinare, per non dire “popolare”, egli instaura un dialogo tra le collezioni del museo di storia naturale Guimet (che costituiscono la base del nuovo museo) secondo profili tematici, invece di presentarle per discipline come prevalso fino ad allora. Si veda, per una breve panoramica della storia del museo, la pagina <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁵²² Così come l’arte entra nel museo di storia, la storia, secondo Pomian, sarebbe entrata nel museo d’arte già nella seconda metà del Settecento, laddove il museo iniziò a raccontare una storia dell’arte strutturata cronologicamente e suddivisa in scuole, e nella quale le opere vennero confrontate con i modelli greci e con le loro imitazioni moderne, esempi di bello atemporale (la storia dell’arte è dunque una storia universale). Ciò diede vita al secolare scontro tra coloro che consideravano incompatibili la ricerca del bello e lo studio della storia. Nella seconda metà del XIX la storia si insediò stabilmente nel museo d’arte e venne contestata solamente a partire dal post-impressionismo (come all’apertura del Musée d’Orsay). Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Il museo d’arte e la storia*, in MICHELA SCOLARO, FRANCESCO P. DI TEODORO (a cura di), *L’intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, Bologna, Minerva, 2001, pp. 457-461.

proviamo ora a problematizzare il ruolo che le immagini e le opere d'arte ricoprono in un museo di storia.

Lo statuto dell'oggetto: dalla sua univocità al primato dato al contesto e alla narrazione

Attraverso la tendenza a sviluppare delle narrazioni da applicare alle collezioni⁵²³ o, come nel caso del Musée de l'Europe, a tradurre un discorso in termini museografici anche in assenza di esse⁵²⁴, viene messa in discussione la capacità degli oggetti di raccontare di per sé delle storie, quella «object-based epistemology» dominante nel XIX secolo⁵²⁵. Come afferma Benoit, l'équipe del museo tende a prediligere la produzione di un discorso a monte, da cui solo in un secondo momento scaturisce la ricerca degli oggetti e l'individuazione dei media più adeguati all'allestimento⁵²⁶. Tale tendenza rientra, almeno in linea teorica, nelle rinnovate potenzialità autoriflessive dei musei contemporanei, che consistono nella capacità di condurre un discorso critico verso la propria storia, e di conseguenza di desacralizzare lo statuto dell'oggetto⁵²⁷. Nei musei di storia, soprattutto se messi a confronto con i musei di belle arti, «le choix initial du sujet, qui constitue à la fois une prise de position idéologique et une prise de pouvoir symbolique, prime sur la fonction de conservation patrimoniale et artistique»⁵²⁸, e ciò contribuisce a renderli al contempo dei “musei di oggetti” e dei “musei di idee”⁵²⁹.

Uno dei pionieri europei di tale trasformazione è stato il museo di etnografia di Neuchâtel, in Svizzera, che ha innovato la museografia proponendo un orientamento interdisciplinare nel quale si incrociano etnologia, saggio filosofico, approccio teatrale e installazione

⁵²³ Cfr. Studio Azzurro, *Musei di narrazione...cit.*, p. 6, dove viene fatto riferimento al passaggio dai musei di “collezione” ai musei di “narrazione”.

⁵²⁴ Cfr. ANDRÉE GENDREAU, *Of Ideas and Object*, in “Ethnologies” 34 (2012), n. 1-2, pp. 133-147. A pp. 142-143 e a p. 146 il responsabile del Musée de la civilisation del Québec afferma che «museums don't acquire collections for their own good. The collections are for telling stories, in many cases the core mission of such museums», e per fare ciò «much must be done: documentary research, archiving, film and video production, etc.». L'autore nota inoltre come i musei canadesi adottino molto più spesso, rispetto ai loro omologhi europei, quest'approccio che si focalizza più sulle idee che sugli oggetti.

⁵²⁵ Cfr. WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés...cit.*, p. 25.

⁵²⁶ Cfr. BENOIT, intervista...cit., *ultra*, p. 200. Ma «se si presenta la situazione di valorizzare una collezione per farne scaturire una storia», aggiunge Benoit, «possiamo farlo senza opposizione di principio, a condizione che il risultato sia accessibile e intellegibile per il grande pubblico».

⁵²⁷ Cfr. WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés...cit.*, p. 32.

⁵²⁸ MARIE-HÉLÈNE JOLY, *Les musées d'histoire*, in ID., COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 57-86, qui p. 59.

⁵²⁹ Cfr. *ivi*, p. 74.

artistica, e in cui viene fatto largo uso di oggetti generalmente considerati “banali”. Il fautore di tale proposta, Jacques Hainard, direttore del museo fino al 2004, ha adottato un simile approccio con lo scopo di rimuovere il pregiudizio sugli oggetti considerati “indegni” di essere spiegati, e per rivelare la soggettività che sta alla base della scelta curatoriale, così come la “non neutralità” culturale del suo artefice⁵³⁰. In questa museografia, chiamata di “rottura” o di “riposizionamento”⁵³¹, dove uno stesso artefatto può assumere significati diversi a seconda dei contesti e delle narrazioni in cui viene impiegato, gli oggetti vengono sottoposti a una sorta di decostruzione, la quale conduce a sua volta a una decostruzione dei saperi assoluti o univoci⁵³².

Le nuove tipologie di museo sviluppatasi dagli anni Ottanta hanno rivendicato il passaggio verso una scienza museale in cui l’oggetto acquisisca un nuovo valore da parte e per la comunità che rappresenta, e che è riconducibile al movimento della “nuova museologia e sperimentazione sociale”⁵³³. Nato in Francia nel 1982 a seguito dell’effervescenza museale degli anni Settanta e dall’adattamento di concetti nati in Québec⁵³⁴, tale movimento ha visto in Georges Henri Rivière, figura di spicco su cui avremo modo di tornare, uno dei suoi massimi esponenti. La nuova museologia è ascrivibile a un vasto fenomeno di rivendicazioni associate al post maggio ’68, alla fine delle dittature nel sud Europa e alle lotte razziali negli Stati Uniti, e ha puntato a mettere al centro del dispositivo museale l’uomo, assumendo un atteggiamento militante e relegando la collezione in periferia. Il museo è diventato in quest’ottica un elemento sostanziale dello sviluppo della

⁵³⁰ Cfr. WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés...* cit., pp. 33-34.

⁵³¹ Cfr. JACQUES HAINARD, *Pour une muséologie de la rupture*, in “Musées” 10 (1987), n. 2-3-4, pp. 44-46.

⁵³² Cfr. WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés...* cit., p. 34. Del museo di Neuchâtel è rimasta negli annali la mostra intitolata *Le musée cannibale* (2002-2003), sorta di manifesto museale che, utilizzando la metafora culinaria e proponendo diverse ricette, ha messo in luce gli incontri e gli incroci verificatisi tra diverse culture. Si tratta di una metafora poiché il vero obiettivo della mostra era quello di rappresentare le pratiche e gli approcci dell’etnologia, il desiderio di “nutrirsi” degli altri, e lo sviluppo della museologia legata a tale disciplina. Hainard e Gonseth, gli ideatori della mostra, sostengono che «exposer, c’est construire un discours spécifique au musée, fait d’objets, de textes et d’iconographie, [...] mettre les objets au service d’un propos théorique, d’un discours ou d’une histoire et non l’inverse, [...] suggérer l’essentiel à travers la distance critique, marquée d’humour, d’ironie et de dérision». Citati in DOMINIQUE POULOT, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 85. Rimandiamo inoltre a MARC-OLIVIER GONSETH, JACQUES HAINARD, ROLAND KAEHR (a cura di), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, MEN, 2002.

⁵³³ Cfr. i due volumi a cura di ANDRÉ DESVALLÉES, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon - Savigny-le-Temple, Éditions W - MNES, 1992, 1994. Per una panoramica sintetica del fenomeno si veda FRANÇOIS MAIRESSE, *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*, in “Publics et Musées” 17-18 (2000), pp. 33-56. È da ricordare tuttavia che la nuova museologia si declina in due diverse versioni, una francese e una anglosassone. Per una breve trattazione delle due tendenze rimandiamo a CECILIA RIBALDI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, I, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 26-41.

⁵³⁴ Tali principi daranno vita, attraverso la Dichiarazione del Québec del 1984, al Movimento Internazionale per la Nuova Museologia.

società, come testimoniato dal concetto di “ecomuseo”, nato nel 1971 in Francia grazie a Hugues de Varine (direttore dell’ICOM dal 1965 al 1976) e a Rivière, e sviluppatosi come versione francese dei musei all’aria aperta della Scandinavia e dell’Europa centrale. Con l’ondata ecologista degli anni 1975-1985 la tipologia dell’ecomuseo ha conosciuto un enorme successo, diffondendosi in diverse parti del globo.

I principi rivendicati dalla nuova museologia possono essere ricondotti a diversi elementi; tra i principali ricordiamo: la difesa di una museografia “del tempo e dello spazio”, per raccontare e valorizzare un territorio, una comunità, un modo di vita, etc.; l’interdisciplinarietà come strumento operativo; la partecipazione come impulso per lo sviluppo di spirito critico e civico; l’inclusione della sfera museale all’interno della riflessione collettiva sul futuro⁵³⁵. L’ecomuseo, oltretutto, non è rivolto alla glorificazione del passato: esso vuole essere uno strumento di democrazia che ingloba il passato al servizio del presente⁵³⁶. In tale contesto si spiega quindi perché manufatti generalmente ritenuti senza valore siano degni al giorno d’oggi di fare il loro ingresso al museo, divenuto luogo di rappresentazione di realtà umane e sociali prima trascurate.

A livello più propriamente storiografico, invece, è da ricordare come oggi lo storico, diventato un iconologo, se non un “iconofilo”⁵³⁷, sia sempre più incline ad avvicinarsi a «des formes d’expression peu prisées par les historiens de l’art eux-mêmes, de la bande dessinée à la carte postale, de la photo amateur au film de série B»⁵³⁸: tali componenti della cultura visiva non sono più considerati documenti minori. Ciò è stato reso possibile grazie all’accresciuto valore documentario attribuito alla cultura visiva nell’ambito dei *cultural studies*⁵³⁹ - i quali, assieme agli studi sul “visuale”, hanno fornito un contributo considerevole all’approccio integrato dello storico del contemporaneo – che ha le sue origini nei metodi proposti in Francia dalla *Nouvelle histoire* negli anni Settanta. Risale infatti al 1978 la compilazione in forma di *boutade* della voce “image” del dizionario *La nouvelle histoire* redatta da Marc Ferro (oggi, lo ricordiamo, membro del consiglio scientifico del museo dell’Europa), in cui emerge tutta l’importanza della cultura visiva, popolare come “illustre”, nella ricerca storica: «tard venue dans le discours de l’historien,

⁵³⁵ Cfr. JEAN-CLAUDE DUCLOS, *Musée de société et acteurs de l’histoire*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d’histoire...* cit., pp. 273-282, qui pp. 273-274.

⁵³⁶ Tale è l’opinione di de Varine, riportata in CHAUMIER, *L’identité, un concept...* cit., p. 24.

⁵³⁷ Cfr. CHRISTIAN DELPORTE, *Prologues. De la légitimation à l’affirmation*, in ID., LAURENT GERVEREAU, DENIS MARECHAL (a cura di), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-monde, 2008, pp. 7-12, qui p. 12.

⁵³⁸ ID., *L’histoire contemporaine « saisie » par les images ?*, ivi, pp. 55-64, qui p. 56 e pp. 63-64.

⁵³⁹ Cfr. ÉLISABETH PARINET, *Pour une diplomatie de l’image*, ivi, pp. 97-100.

l'image y joue un rôle assez comparable à celui que tient le névrosé dans l'ordre médical»⁵⁴⁰. Dal canto suo Freedberg, su cui avremo modo di tornare, ha notato come un numero sempre maggiore di storici sia sempre più occupato in ciò che egli definisce «una storia dell'arte antropologicamente informata»⁵⁴¹, necessariamente pluridisciplinare e che provoca la rimozione delle gerarchie basate sul valore estetico.

Una riflessione sulle motivazioni che spingono i musei a conservare e a esibire oggetti che hanno scarse qualità visive proviene anche Barbara Kirshenblatt-Gimblett, la quale si è interrogata sull'autonomia e sull'integrità artefattuale, considerati come elementi cruciali qualora vengono esibiti oggetti che hanno poco da offrire alla vista⁵⁴². Tali oggetti, all'interno di un museo, sono già stati sottoposti a quella che ella definisce «a poetics of detachment»⁵⁴³ e implicano necessariamente un'operazione metonimica e di mimesi, ovvero si inseriscono in un contesto (in ricostruzioni di ambienti, *period rooms*, etc.) mai naturale e neutrale, ma costruito⁵⁴⁴. Come avviene all'interno della mostra *C'est notre histoire !*, ad esempio quando viene presentato un oggetto un tempo appartenuto a uno dei “padri dell'Europa” o il primo lingotto d'acciaio europeo realizzato per l'avvio della CECA⁵⁴⁵, grazie alla metonimia e alla mimesi «the object is a part that stands in a contiguous relation to an absent whole that may or may not be recreate» e di conseguenza «there are as many contexts for an object as there are interpretative strategies»⁵⁴⁶. Le tipologie di presentazione degli artefatti, strappando gli oggetti alla contingenza, creano dei “depositi” di interesse laddove, in altri contesti, esso potrebbe venire a mancare⁵⁴⁷. L'ingresso degli oggetti nei musei rappresenta una tappa densa di ripercussioni nella loro biografia culturale, giacché «objects' meanings have always reflected a negotiated

⁵⁴⁰ MARC FERRO, *Image*, in JACQUES LE GOFF, ROGER CHARTIER, JACQUES REVEL (a cura di), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, pp. 246-248, qui p. 246. Come sottolineato da Haskell in *Le immagini della storia*, nella prima metà del secolo scorso precursori del calibro di Johan Huizinga avevano già realizzato una forma di storia culturale nella quale le considerazioni sul ruolo delle immagini si proponevano di illuminare la comprensione di un periodo storico. Cfr. HASKELL, *Le immagini della storia...cit.*, p. 377 e pp. 406-427 e cfr. JOHAN HUIZINGA, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di WIESTE DE BOER, Torino, Einaudi, 1993.

⁵⁴¹ Cfr. DAVID FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, in “Ricerche di storia dell'arte” 94 (2008), pp. 5-18, qui p. 10.

⁵⁴² Cfr. KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Objects of Ethnography...cit.*, p. 386.

⁵⁴³ Ivi, pp. 387.

⁵⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 388. Citando un passo tratto *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena* di Joseph Alsop, la studiosa ricorda che «by creating their own categories, all collectors create their own rarities».

⁵⁴⁵ Cfr. *Tempora/Museum of Europe, It's our History!...cit.*, p. 44.

⁵⁴⁶ KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Objects of Ethnography...cit.*, pp. 389-390.

⁵⁴⁷ Cfr. ivi, p. 390.

settlement between long-standing cultural significations and more volatile group interests and objectives»⁵⁴⁸, come ricorda Appadurai.



Figura 20. Primo lingotto d'acciaio CECA



Figura 21. Annaffiatoio appartenuto ad Adenauer



Figura 22. Biglietto aereo Berlino-Amburgo, non utilizzato a causa della costruzione del muro

La tesi sulla “volatilità” del significato degli oggetti è avvalorata da numerosi contributi. Parlando della cartolina, che qui ci può tornare utile come modello per gli oggetti quotidiani di cui la mostra fa ampio uso, Derrida ha decretato addirittura l’assenza di legame sostanziale tra la significazione e il contesto, dal momento che tutti i messaggi scritti sono reiterabili (la cartolina avrà un significato diverso dopo la morte del mittente): il suo concetto di “iterabilità” fonda una dinamica che lega la ripetizione all’alterità⁵⁴⁹ valida, a nostro avviso, anche per altre tipologie di oggetti. Hooper-Greenhill, dal canto suo, e in un’ottica propriamente museale, ha rilevato come uno stesso oggetto venga classificato diversamente a seconda delle discipline che se ne appropriano e delle loro pratiche. L’esempio del cucchiaino da tè prodotto a Sheffield nel XVIII secolo è emblematico: esso «verrebbe attribuito alla sezione “Arte industriale” nel Birmingham City Museum, alla sezione “Arte decorativa” nello Stoke-on-Trent, tra gli “Argenti” al

⁵⁴⁸ ARJUN APPADURAI, CAROL A. BRECKENRIDGE, *Museums are Good to Think. Heritage on View in India*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation... cit.*, pp. 404-420, qui p. 405.

⁵⁴⁹ Cfr. JACQUES DERRIDA, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 2004.

Victoria and Albert Museum, al settore “Industria” nel Kelham Island Museum di Sheffield»⁵⁵⁰.

Allo stesso tempo, sebbene in riferimento all’etnologia, Jean Davallon ricorda come lo statuto di “documento” di un oggetto, e quindi il suo valore di soglia per accedere alla conoscenza, sia tale grazie al quel carattere indiziario che lo ricollega al suo contesto d’origine:

sans l’assurance que cet objet est bien une émanation de son monde d’origine, il ne posséderait aucune valeur de connaissance historique ou ethnologique [...]. C’est probablement ce que l’ethnographie ou l’ethnologie signifie traditionnellement lorsqu’elle parle d’« objet-témoin » de sa culture. Document, mais non représentant, ajouterais-je. [...] Il est, de par son existence et sa nature d’indice, à la fois détenteur d’une connaissance et porte d’entrée sur son contexte d’origine⁵⁵¹.

Effettivamente, nella mostra di cui ci stiamo occupando, l’annaffiatoio appartenuto ad Adenauer acquista valore proprio perché proveniente dalla sfera specifica e privata dello statista (e anche perché ci rammenta, come dichiara il catalogo creando un parallelo un po’ rudimentale, che per il cancelliere il giardinaggio è un piacere e un’arte della pazienza, fondamentale in politica⁵⁵²), mentre un biglietto d’aereo da Berlino ad Amburgo, non utilizzato a causa della repentina costruzione del muro⁵⁵³, costituisce un oggetto testimone di un’epoca altrettanto precisa. Ma diversamente da quanto sostenuto da Davallon possiamo spingerci ad affermare che, nella mostra, oggetti come questi si trasformano metonimicamente nell’evento che documentano, divenendone dei veri e propri rappresentanti. A partire dal momento in cui è il trascorrere del tempo che conferisce valore, infatti, «n’importe quel artefact, témoin du passé, est susceptible de prendre une signification monumentale, quel qu’ait été son statut d’origine», sostiene Poulot⁵⁵⁴ -

⁵⁵⁰ HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione...*cit., p. 17.

⁵⁵¹ JEAN DAVALLON, *Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ?*, in GONSETH, HAINARD, KAHER (a cura di), *Le musée cannibale...*cit., pp. 169-187, qui pp. 173-174.

⁵⁵² Cfr. *Tempora/Museum of Europe, It’s our History!*...cit., p. 38.

⁵⁵³ Lo stesso discorso vale per il “barattolo dell’odore” utilizzato dalla Stasi, contenente un pezzo di stoffa impregnato dell’odore di un cittadino, o per le “walking chairs” vendute all’esposizione internazionale di Bruxelles del 1958.

⁵⁵⁴ POULOT, *Une histoire du patrimoine...*cit., p. 168.

secondo una concezione già di Riegl⁵⁵⁵ - il quale pone anch'egli l'accento sull'elemento "iniziale", ma al fine di sottolinearne la capacità di valorizzare qualsiasi forma di traccia storica.

Anche se non ci occupiamo specificatamente di teorie della ricezione ricordiamo infine che l'oggetto si trova al centro di una rete di interconnessioni che lo legano non solo ai diversi contesti in cui viene impiegato e alla cultura specifica del curatore, ma naturalmente anche agli sguardi che vengono di volta in volta posati su di esso. Come sostiene Baxandall in relazione all'esibizione di artefatti antropologici, il visitatore ha un ruolo centrale nella dimensione sociale rappresentata dalla mostra. Spesso, infatti, il suo bagaglio culturale è incompatibile con quello degli altri due "agenti" dell'esposizione, i creatori degli oggetti (che vi infondono le idee e i valori della propria cultura) e i curatori; anche per lo spettatore, come per altri attori del processo espositivo, le categorie analitiche e i giudizi di valore sono in larga misura determinati culturalmente⁵⁵⁶. Il visitatore ha tuttavia il potere di stabilire un contatto tra il produttore di oggetti e colui che li esibisce, svolgendo un ruolo profondamente attivo nel processo di lettura e di comprensione dell'esposizione.

Ciò nonostante, come accennato precedentemente, all'interno dell'esposizione *C'est notre histoire !* l'insistenza sui valori pedagogici tende a limitare il margine di manovra interpretativa lasciato allo spettatore, e identificato da Baxandall con lo spazio tra l'oggetto e la *label*, la quale comprende tutti gli elementi informativi in grado di esplicitare l'oggetto (incluse le voci di catalogo e la selezione di luci)⁵⁵⁷. Chiamati a partecipare alla narrazione di una storia stabilita in precedenza, gli oggetti e le raffigurazioni del Musée de l'Europe sembrano talvolta ricoprire un ruolo puramente illustrativo – a cui va aggiunta l'inevitabile estetizzazione prodotta dalla loro musealizzazione - ricordando da vicino l'apparato di raffigurazioni che generalmente accompagna i manuali di storia per un pubblico scolastico⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Cfr. ALOIS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, 1903, tr. it. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, secondo cui l'azione del tempo può diventare già di per sé il senso del monumento.

⁵⁵⁶ Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 33-41, qui pp. 34-36.

⁵⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

⁵⁵⁸ Cfr. JEAN-LOUIS DÉOTTE, *Les musées d'histoire au risque de l'art contemporain*, in JEAN-YVES BOURSIER (a cura di), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris, Éditions de la MSH, 2005, pp. 59-64, qui pp. 60-61: l'autore sostiene invece che tali musei dovrebbero diventare dei libri di storia, al fine di sottrarsi all'estetizzazione imperante del mondo contemporaneo.

Documenti? Monumenti? Le opere d'arte contemporanea nei musei di storia

Les musées d'histoire sont, qu'on le veuille ou non, sous la dépendance des musées d'art, parce qu'ils appartiennent eux aussi à la temporalité spécifique de l'art, les musées d'art étant secondairement des lieux de mémoire, c'est-à-dire des lieux où s'écrit l'histoire de l'art [...]. Le musée d'histoire est un lieu d'esthétisation, parce que ce sont des pièces *matérielles* qui sont exposées dans des vitrines ou *projetées* cinématographiquement sur des écrans. Or, les maîtres de l'exposition et de la projection, ce sont les artistes contemporains. Dans un musée quel qu'il soit on ne peut pas échapper à la temporalité spécifique de l'œuvre d'art [...]. Temporalité selon laquelle le passé est toujours soumis au plus contemporain, au sens où c'est la pièce la plus récente qui va ouvrir un autre regard sur le passé en l'inventant⁵⁵⁹.

Con queste parole non prive di una certa carica provocatoria, Déotte traccia le linee di una problematica decisamente spinosa e dai contorni indefiniti. Il filosofo mette in luce il paradosso secondo il quale nel museo contemporaneo l'archivio (il documento) diventerebbe oggetto di giudizio estetico – «le devenir oeuvre s'impose à toute archive»⁵⁶⁰ – così come allo stesso tempo un oggetto strettamente estetico (un'opera d'arte) si trasformerebbe in archivio, in storia.

All'interno dell'esposizione *C'est notre histoire !* figurano, come abbiamo visto, entrambe le tipologie di oggetti, e le opere d'arte sono chiaramente selezionate in base al loro contenuto storico-civico: si tratta infatti di opere “militanti”, dal valore sociale e politico forte. Esse sono inoltre inserite nella mostra per la fiducia dei curatori nella loro capacità di suscitare un impatto comunicativo immediato⁵⁶¹, che potrebbe ricordare l'effetto di choc di benjaminiana memoria in grado di fissare il vissuto nella coscienza.

⁵⁵⁹ Ivi, pp. 59-60.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 60.

⁵⁶¹ Cfr. POMIAN, intervista...cit., *ultra*, p. 195, secondo cui l'opera d'arte ha il pregio di produrre un effetto immediato e intenso. Cfr. anche CAMILLE MAZÉ, *Le musée comme lieu de savoirs*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...*cit., pp. 77-94.



Figura 23. *L'architecte*, Dado, 1959



Figura 24. *La ville détruite*, Ossip Zadkine, 1953

Tuttavia in un museo di storia risulta estremamente complesso comprendere il ruolo delle opere d'arte – e delle immagini in generale -, poiché da un lato il loro valore intrinseco, estetico (quello, per intenderci, che emergerebbe se fossero esposte in un museo d'arte), viene messo generalmente in secondo piano, mentre dall'altro la centralità data alla narrazione rispetto ai singoli manufatti rende l'interpretazione delle distinzioni tra monumento, documento, opera d'arte e immagini in parte superflua. Le categorie tradizionali tendono ad andare in frantumi, la patina del tempo, come abbiamo visto qualche attimo fa attraverso le parole di Poulot, attribuisce un valore "monumentale" a immagini e oggetti altrimenti privi di significato, che possono assumere valore illustrativo, documentario, artistico, etc. A ciò va aggiunta l'estrema variabilità dei supporti (dei "media", come direbbe Belting) osservabili in una mostra come *C'est notre histoire !*.

Nel *mare magnum* della multifocalità e plurisemanticità degli oggetti esposti e dei valori attribuiti alle opere d'arte, ci sembra opportuno richiamare unicamente all'attenzione una teoria sviluppatasi negli anni Ottanta nell'ambito dei *visual culture studies*. Essa fornisce a

nostro avviso un punto di partenza valido, benché strettamente concettuale, qualora ci si ritrova a dover attuare delle scelte curatoriali riguardanti le immagini, poiché è in grado di rendere conto della complessità della sfera immaginale e di mettere in luce come anche l'immagine apparentemente più innocente e neutra sia dotata di una vita propria intraducibile in altri linguaggi e codici.

La cosiddetta “svolta iconica” (*iconic o pictorial turn*)⁵⁶², propone infatti di rimuovere la frontiera tradizionale tra opera d'arte e immagine “non artistica” per attuare una *Bildwissenschaft*⁵⁶³ che sappia far emergere la sfera conoscitiva propria dell'immagine, la sua perturbante personalità e vitalità⁵⁶⁴, il suo essere una modalità diretta e non mediata con cui impossessarsi del mondo :

la via immaginale alla conoscenza non sfocia in un sapere che avremmo potuto conquistare anche per altre vie, algidamente aniconiche, ma costituisce una verità che viene all'essere solo e per la prima volta in quel percorso, e in quanto immagine. L'immagine non è un modo più concreto, ma al contempo più impreciso e confuso, di esprimere quel che il concetto (e la parola che lo dice) avrebbe ben altrimenti potuto afferrare nella chiarezza e distinzione del *logos*. Nell'immagine, in questa immagine presa nella sua ineludibile singolarità formale e materiale, è posto in essere un senso che innanzitutto e per la prima volta si istituisce in quella figurazione. Tale senso istituito dalla e nell'immagine non va inteso [...] come un significato precipitato in un oggetto inerte, che il soggetto conoscente e interpretante avrebbe il compito di enucleare, isolare e fissare una volta per tutte: le immagini sono piuttosto esse stesse soggetti, quasi-persona, animate da desideri che non coincidono con i desideri del produttore o del fruitore di immagini, né con i messaggi espliciti da esse trasmessi⁵⁶⁵.

Di tale approccio ci interessa sottolineare come il primato assegnato tradizionalmente alla storia dell'arte venga lasciato alle spalle rispetto al valore storico-culturale delle immagini, dal momento che esse diventano parti integranti del tessuto culturale e sociale in cui

⁵⁶² Come ricordato da Gottfried Boehm, a cui va la paternità di questa definizione, la svolta iconica consiste nell'accelerazione del ritorno delle immagini nel discorso filosofico a partire dal XIX secolo. Cfr. GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, 1994, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 39-71, qui pp. 42-44.

⁵⁶³ Cfr. HORST BREDEKAMP, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, 2003, ivi, pp. 137-154, dove lo studioso ripercorre alcune delle fasi storiche in cui la storia dell'arte ha ampliato il suo raggio d'azione diventando *Bildwissenschaft*. *Mnemosine* di Warburg è un modello esemplare di storia dell'arte come *Bildwissenschaft*, dal momento che in esso le più svariate tipologie di immagine diventano oggetto di studio.

⁵⁶⁴ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Che cosa vogliono le immagini?*, 2005, ivi, pp. 99-133, qui p. 102.

⁵⁶⁵ ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Introduzione*, ivi, pp. 9-35, qui pp. 13-14.

agiscono⁵⁶⁶. L'iconico, come ricordato da Boehm, ha potenziali di senso propri, ma solo qualora è messo in dialettica con le condizioni esterne di volta in volta vigenti diventa un «modello di realtà, un piccolo mondo»⁵⁶⁷: quest'orientamento permette di superare i conflitti tra le diverse metodologie storico-artistiche, tra storici sociali e cultori della forma, tra difensori dell'autonomia dell'arte e sostenitori della sua dipendenza da fattori esterni⁵⁶⁸. Anche la nozione di "immagine dialettica" che Didi-Huberman, altro studioso riconducibile alla famiglia dei teorici dell'immagine, recupera da Benjamin, permette di scongiurare la riduzione dell'immagine a semplice documento storico e, parallelamente, la sua idealizzazione a monumento⁵⁶⁹. Due "sensi" sono sempre all'opera in un'immagine: quelli propriamente "sensoriali", in primo luogo l'ottico e il tattile, e i sensi "semiotici", con le loro strutture ordinate e specifiche⁵⁷⁰.

Dalla teoria alla pratica il passo tuttavia non è breve. Scollata dall'identificazione con il valore estetico, collocata in una narrazione in cui la sua presunta autonomia perde rilevanza, dotata di un potere che ne fa un soggetto e non solo un oggetto, l'opera d'arte potrebbe in definitiva entrare nel museo di storia facendo primeggiare la sua funzione di *resonance* (risonanza) rispetto a quella di *wonder* (meraviglia), se recuperiamo la distinzione proposta da Stephen Greenblatt. Se una mostra "risonante" tende a distogliere lo spettatore dall'effetto celebrativo proprio di oggetti isolati, di capolavori frutto del genio (effetto che, storicamente, sorge in relazione allo spirito dei gabinetti di meraviglie rinascimentali, per poi confluire nell'ammirazione estetica) e a spingerlo

toward a series of implied, only half-visible relationships and questions: How did the objects come to be displayed? What is at stake in categorizing them as "museum quality"? How were they originally used? What cultural and material conditions made possible their production? What were the feelings of those who originally held the objects, cherished them, collected them, possessed them?⁵⁷¹,

⁵⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁵⁶⁷ BOEHM, *Il ritorno delle immagini...cit.*, p. 50.

⁵⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 63-64.

⁵⁶⁹ Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 91.

⁵⁷⁰ Cfr. *ID.*, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125.

⁵⁷¹ STEPHEN GREENBLATT, *Resonance and Wonder*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 42-56, qui p. 45.

l'effetto di meraviglia resta tuttavia essenziale⁵⁷², soprattutto se, con Benjamin, lo si considera come un lampo, uno choc⁵⁷³ che lascia lo spettatore per un momento interdetto, muto, ma in grado poi di dare il via a un lavoro del linguaggio capace di rinnovare i *clichés* e di plasmare concetti inediti⁵⁷⁴.

3.3.4 Tra Mnemosine e Clio

In epoca arcaica i Greci hanno fatto della dea della memoria, *Mnēmosynē*, la madre delle nove muse. Oltre a presiedere alla poesia lirica, essa aveva il compito di ricordare agli uomini le alte gesta degli eroi e l'età delle origini. La memoria, grazie alla reminescenza - l'anamnesi - si presenta nella cultura greca come un dono mistico per iniziati⁵⁷⁵.

Il tema della memoria e degli studi a essa associati è di fondamentale importanza in questo lavoro poiché, come abbiamo già avuto modo di vedere, la nozione di memoria, e il suo rapporto con la storia, ritornano incessantemente nella dimensione culturale dell'Europa e dell'UE, nonché all'interno della mostra *C'est notre histoire !*. Tema trasversale e ambito epistemologico divenuto cruciale negli ultimi decenni, la memoria è oggetto di sempre maggiore interesse e di un imponente volume di studi, riconducibili a svariate discipline e branche di studi, dai *cultural studies* alla storia, dalla psicologia alle neuroscienze, dalla storia dell'arte al diritto. Essa ci aiuterà a cogliere più in profondità alcuni dei significati veicolati dal museo dell'Europa: tenteremo quindi di ripercorrerne le condizioni di sviluppo e di capire le implicazioni della sua diffusione nell'ambito del patrimonio e dei

⁵⁷² Greenblatt stesso è a favore di procedure espositive che creino un iniziale effetto di meraviglia in grado di condurre, in un secondo momento, a un desiderio di risonanza, in linea con l'obiettivo dichiarato del museo dell'Europa e di Pomian di produrre contemporaneamente nello spettatore effetti di coinvolgimento e di "stupore" – quell'impatto emotivo ritenuto fondamentale nei fenomeni di riconoscimento identitario - ed effetti pedagogici.

⁵⁷³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi, 1927-1940*, tr. it. Torino, Einaudi, 1986, p. 591 e *passim*.

⁵⁷⁴ Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'image brûlée*, in LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, pp. 11-52, qui p. 35. Non siamo dunque d'accordo con Déotte nel momento in cui afferma che il discorso dominante nei musei di storia dovrebbe essere di tipo cognitivo e non ostacolato dalla benjaminiana "estetica dello choc", e quando sostiene che i musei di storia si illudono che gli oggetti comunicano il proprio significato da sé, mentre occorrono "delle frasi di sapere ben formate", dal momento che gli oggetti sono solamente dei referenti fisici "posti sotto l'obiettivo della frase". Cfr. DÉOTTE, *Les musées d'histoire...* cit., p. 61.

⁵⁷⁵ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...* cit., pp. 124-125.

*museum studies*⁵⁷⁶. In tale contesto, il confronto con la nozione di storia è d'obbligo, ragione per cui delimitiamo a più riprese i contorni dei due concetti, con l'aiuto di alcune note riflessioni provenienti in prevalenza dall'ambito della ricerca storica.

Era il 1984 quando Pierre Nora, parlando dei legami tra storia e memoria, rilevò come la società contemporanea stesse vivendo in un universo caratterizzato dalla perdita di memoria, da “strappi” dovuti all'accelerazione del mondo moderno e alle conquiste di sempre maggiori quote di memoria da parte della storia, con la conseguente rottura dell'antico legame tra Mnemosine e Clio:

accélération : ce que le phénomène achève de nous révéler brutalement, c'est toute la distance entre la mémoire vraie, sociale et intouchée, celle dont les sociétés dites primitives, ou archaïques, ont représenté le modèle et emporté le secret – et l'histoire, qui est ce que font du passé nos sociétés condamnées à l'oubli, parce qu'emportées dans le changement. Entre une mémoire intégrée, dictatoriale et inconsciente d'elle-même, organisatrice et toute-puissante, spontanément actualisatrice, une mémoire sans passé qui reconduit éternellement l'héritage, renvoyant l'autrefois des ancêtres au temps indifférencié des héros, des origines et du mythe – et la notre, qui n'est qu'histoire, trace et tri. Distance qui n'a fait que s'approfondir au fur et à mesure que les hommes se sont reconnus, et toujours davantage depuis les temps modernes, un droit, un pouvoir et même un devoir de changement. Distance qui trouve aujourd'hui son point d'aboutissement convulsif. Cet arrachement de mémoire sous la poussée conquérante et éradicatrice de l'histoire a comme un effet de révélation : la rupture d'un lien d'identité très ancien, la fin de ce que nous vivions comme une évidence : l'adéquation de l'histoire et de la mémoire⁵⁷⁷.

Attraverso questo passo, Nora fornisce una delle possibili definizioni della memoria e della storia, entità dai contorni a tratti permeabili, e soggette nella realtà contemporanea a una totale rivoluzione del loro reciproco posizionamento.

La storia, prosegue lo studioso, è la ricostruzione problematica e incompleta di ciò che non esiste più, è una rappresentazione del passato, un'operazione intellettuale che necessita spirito critico e analisi. Essa appartiene a tutti, e pertanto ha una vocazione all'universale, pur conoscendo solo il relativo che deriva dal suo interessamento alle

⁵⁷⁶ Per il momento rimandiamo, a titolo di esempio, a SILKE ARNOLD-DE SIMINE, *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

⁵⁷⁷ PIERRE NORA, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in ID. (a cura di), *Les lieux de mémoire*, I: *La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. XV-XLII, qui p. XVIII.

evoluzioni temporali e ai rapporti tra le cose: «au coeur de l'histoire travaille un criticisme destructeur de mémoire spontanée. La mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler»⁵⁷⁸. La storia delegittima il passato vissuto, lo annienta anziché celebrarlo; essa ha bisogno di musei e monumenti per il proprio lavoro, ma li svuota di ciò che fa di essi dei luoghi di memoria⁵⁷⁹.

La memoria, al contrario, è un fenomeno sempre attuale, è vitale, si incarna in gruppi che ne evolvono perennemente i contenuti, è soggetta a deformazioni, manipolazioni, amnesie e improvvise rivitalizzazioni; si nutre di ricordi vaghi e mutevoli, che essa colloca nel sacro: «la mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée»⁵⁸⁰. La memoria, aggiungiamo attraverso le osservazioni di Paolo Jedlowski, ha inoltre una naturale tendenza a esteriorizzarsi, ossia a depositarsi in oggetti materiali, servendosi inizialmente delle pratiche di scrittura e di archiviazione, e poi depositandosi nei libri di storia e nei musei⁵⁸¹.

Alla voce “memoria collettiva”, redatta per *La nouvelle histoire* nel 1978, ricordando come la memoria storica tenda a “unire” - in quanto entità analitica e critica, imperniata sulla ragione che punta a educare senza convincere - e come invece la memoria collettiva⁵⁸² divida, poiché residuo della memoria vissuta di gruppi specifici, Nora aveva già constatato come la traiettoria che conduce dalla memoria alla storia avesse preso il sopravvento sul tradizionale passaggio dalla storia alla memoria⁵⁸³. In quest'ascesa della

⁵⁷⁸ Ivi, pp. XIX-XX.

⁵⁷⁹ Cfr. ivi, p. XX.

⁵⁸⁰ Ivi, p. XIX.

⁵⁸¹ Cfr. PAOLO JEDLOWSKI, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 66 e pp. 85-86.

⁵⁸² Ci sembra opportuno riportare anche un passo di un altro storico francese, nel quale compaiono una chiara definizione del concetto di memoria collettiva e gli aspetti problematici a essa legati. In PAUL VEYNE, *Éloge de la curiosité. Inventaire et intellection en histoire*, in *Philosophie et histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, pp. 15-36, qui p. 15, si può infatti leggere: «distinguons bien le savoir historique, l'histoire « savante », d'une grande réalité polymorphe, la mémoire collective d'un passé national, la commémoration, par récits, monuments ou rites, de grands événements politiques ou religieux, légendaires ou authentiques, qui sont chers à une société considérée ; beaucoup de sociétés ont une pareille mémoire, ethnocentrique par nature [...] ; la mémoire collective n'est qu'une métaphore ; souvenirs nationaux et historicité radicale des hommes font deux. Ces souvenirs ne sont que des représentations, plus institutionnelles que spontanées, entretenues au moins par l'éducation ; loin d'être d'authentiques souvenirs, ce sont des légendes ou au moins des vérités tendancieuses. A la différence de la mémoire individuelle, les collectivités oublient instantanément leur passé, sauf si un volontarisme ou une institution en conserve ou en élabore quelque bribe choisie, destinée à un usage intéressé».

⁵⁸³ Cfr. PIERRE NORA, *Mémoire collective*, in LE GOFF, CHARTIER, REVEL, *La nouvelle histoire... cit.*, pp. 398-401, qui pp. 398-400.

storia a scapito della memoria, la parte viva del ricordo sarebbe stata messa da parte a profitto della conoscenza accademica, con la conseguente perdita dell'esperienza legata alla tradizione e ai luoghi in cui si ancora la memoria: la "religione conservatrice" e il "produttivismo archivistico" - facilitati oggi, aggiungiamo, dalle procedure digitali⁵⁸⁴ -, segnerebbero quindi il passaggio ineluttabile da un paradigma all'altro⁵⁸⁵.

La visione di Nora non è tuttavia unanimemente condivisa. Arjun Appadurai, per esempio, vede nell'archivio e nella sua incredibile proliferazione e, se forziamo un po' il suo pensiero, nel museo, che a esso si apparenta strettamente⁵⁸⁶, il prodotto della memoria collettiva, della volontà collettiva di ricordare, piuttosto che un deposito senza vita di tracce storiche. «Instead of presenting itself as the accidental repository of default communities, (like the nation)», osserva l'antropologo, «the archive returns to its more general status of being a deliberate site for the production of anticipated memories by intentional communities»⁵⁸⁷, ed è quindi riconducibile a una funzione di raffinamento del desiderio, alla capacità di "aspirare" da parte di comunità che ne hanno particolarmente bisogno⁵⁸⁸.

Come abbiamo visto, infatti, il fenomeno di *patrimonialisation* che si è sviluppato nell'ultimo quarantennio, e che ha avuto tra i suoi maggiori effetti l'estensione del campo della conservazione e l'accumulo archivistico, è accompagnato da una serie di rivendicazioni riconducibili al campo del memoriale, a quel "dovere di memoria" che a livello europeo si è tradotto in primo luogo nel riconoscimento collettivo di una memoria negativa identificata con la Shoah⁵⁸⁹ e con il passare degli anni, come vedremo, in altre esigenze identitarie legate alla dimensione di passati dolorosi.

⁵⁸⁴ Diversi aspetti tecnici di tali procedure sono descritti in alcuni contributi del volume di MARK GREENGRASS, LORNA HUGHES (a cura di), *The Virtual Representation of the Past*, Farnham, Ashgate Publishing, 2008. Si veda inoltre ROSS PARRY (a cura di), *Museums in a Digital Age*, Abingdon – New York, Routledge, 2010.

⁵⁸⁵ Cfr. NORA, *Entre mémoire et histoire... cit.*, pp. XXVI, pp. XX-XXI e p. XXIII.

⁵⁸⁶ Gli strumenti di base del lavoro storico e gli oggetti più simbolici della memoria collettiva sono per l'appunto gli archivi, le biblioteche, i musei e i dizionari, così come il tricolore, le commemorazioni, le feste e i monumenti. Cfr. *ivi*, p. XXIII.

⁵⁸⁷ ARJUN APPADURAI, *Archive and Aspiration*, in JOKE BROUWER (a cura di), *Information is Alive*, Rotterdam, NAi Publishers, 2003, pp. 14-25, qui p. 17.

⁵⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

⁵⁸⁹ Cfr. EMMANUEL DROIT, *Le Goulag contre la Shoah. Mémoires officielles et cultures mémorielles dans l'Europe élargie*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 2 (2007), n. 94, pp. 101-120, dove vengono essenzialmente analizzate le memorie conflittuali tra Europa occidentale ed Europa orientale. Come riportato dagli autori, a partire dagli anni Sessanta l'Europa occidentale è passata dal paradigma nazionale "resistenzialista" (relativo alla resistenza) al paradigma universalista della Shoah. Negli anni Novanta essa è entrata nelle memorie ufficiali, assurgendo a cesura storica, e Auschwitz è diventata la "firma" del XX secolo. Per il concetto di "dovere di memoria" rimandiamo a SARAH GENSBURGER, MARIE-CLAIRE

Il caso dei musei di storia è peculiare, poiché in essi la ricerca storica subisce una traduzione che può assumere i tratti di un'ambigua mescolanza tra storia e memoria, così come forme di didattizzazione, di semplificazione o di spettacolarizzazione che discosta tali musei da altre procedure di racconto storico. Come ricordato da Marie-Hélène Joly,

les musées d'histoire se situent exactement au croisement du patrimoine et de la mémoire, voire au croisement d'une acception immatérielle du patrimoine (la mémoire) et d'une acception matérielle (les collections, les traces), la mémoire englobant et dépassant le patrimoine matériel. Ils posent le problème de la représentation matérielle de quelque chose d'immatériel, qui est à la source de toutes leurs ambiguïtés et de toutes leurs difficultés⁵⁹⁰.

La studiosa osserva inoltre come spesso sia «Mnémosyne, et non Clio, qui opère au sein de ces musées», producendo venerazione, culto o martirologia: talvolta lo studio critico sugli eventi presentati è insufficiente e gli storici vengono esclusi dal processo di elaborazione della narrazione⁵⁹¹.

La mostra *C'est notre histoire !* è un buon esempio di come le configurazioni storiografiche e memoriali siano sovrapposte: la storia viene presentata attraverso un approccio che rientra nel campo della memoria e che ricorda, come abbiamo visto, le procedure utilizzate un tempo per la celebrazione dello stato-nazione. Nel saggio del 1984 Nora cita alcune delle procedure riconducibili alla storia-memoria del passato, tra cui i due temi tradizionali dell'intelligibilità della storia - il progresso e la decadenza -, da cui deriva il culto della continuità, e l'idea delle origini, «forme déjà profane du récit mythologique, mais qui contribuait à donner à une société en voie de laïcisation nationale son sens et son besoin de sacré»⁵⁹². Ora, è esattamente questa sorta di mitologia moderna che compare all'interno del Musée de l'Europe quando fa la sua comparsa un "anno zero" da cui tutto ha inizio, da cui prende vita il processo taumaturgico e intellegibile che conduce l'europeo contemporaneo a comprendere le fasi del proprio sviluppo e la propria essenza.

LAVABRE, *Entre « devoir de mémoire » et « abus de mémoire » : la sociologie de la mémoire comme tierce position*, in BERTRAND MÜLLER (a cura di), *L'Histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, 2005, pp. 75-96. Ricordiamo inoltre, come riportato da Jacques Le Goff, che il popolo ebraico è il popolo della memoria e della storia per eccellenza, vissute come destino e dramma dell'identità collettiva. L'antico testamento, infatti, richiama continuamente al dovere del ricordo e della memoria di Yahweh. Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...cit.*, pp. 131-132 e p. 233.

⁵⁹⁰ JOLY, *Les musées d'histoire...cit.*, p. 79.

⁵⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 65.

⁵⁹² NORA, *Entre mémoire et histoire...cit.*, p. XXXI.

Date queste premesse se proviamo ad applicare a *C'est notre histoire !* - che, ribadiamo, si presenta come mostra storica - la tesi di Nora secondo cui la storia sta soggiogando la memoria, notiamo come essa venga contraddetta, così com'è smentita in molti musei di storia europei, se accogliamo le parole di Marie-Hélène Joly citate in precedenza. A complicare la situazione c'è l'aperta volontà dell'esposizione di promuovere al contempo una memoria attiva dell'Europa. Storia e memoria possono dunque convivere in museo? Nel caso in questione ci sembra per ora di poter affermare che buona parte delle procedure utilizzate sono effettivamente riconducibili alla dimensione «des héros, des origines et du mythe», per riprendere le parole di Nora⁵⁹³. Ne sono esempio le testimonianze individuali della sezione intitolata "I was..." viste in precedenza, le quali costituiscono una sorta di archivio di memoria da cui può emergere una "comunità immaginata" da celebrare e da ufficializzare, e che si apparentano alla "capacità di aspirare" di cui parla Appadurai⁵⁹⁴. Come ricordato da Nora nel saggio posto in calce al volume dedicato alla nazione de *Les lieux de mémoire*, la memoria che è sorta nel Novecento è infatti diventata una "memoria-cittadino", attiva, militante, di massa e democratizzata⁵⁹⁵.

La costruzione della memoria attraverso una mostra, e quindi attraverso immagini, oggetti e supporti multimediali in uno spazio pubblico, pone tuttavia la questione di comprendere come i processi di identificazione e riconoscimento vengano messi in atto. In che modo si attua quella connessione affettiva, quella fissazione dei contenuti nella coscienza in grado di produrre una memoria attiva? Questo tema non viene posto dagli artefici del museo dell'Europa, che sembrano affidarsi a una generica capacità del dispositivo museale di generare automaticamente tali forme di riconoscimento.

Innanzitutto non è affatto scontata la capacità di istituzioni e organizzazioni di "dare in pasto" ai loro utenti una memoria e un'identità ben definite: le loro proposte possono non essere efficaci all'interno dei processi di significazione introiettati dagli individui⁵⁹⁶, i quali dispongono della facoltà di opporre meccanismi di difesa e di rifiuto. Sempre a

⁵⁹³ Ivi, p. XVIII.

⁵⁹⁴ Quella che l'antropologo di origini indiane definisce "sfera pubblica diasporica", e che descrive in relazione alle comunità di migranti che si servono del web di altri media interattivi per elaborare delle memorie condivise, è in parte applicabile al processo di costruzione identitaria realizzato dalla mostra, laddove un ruolo centrale è affidato al contributo personale, alla voce, alla rappresentanza, all'agire. Cfr. APPADURAI, *Archive...cit.*, p. 22.

⁵⁹⁵ Cfr. PIERRE NORA, *La nation-mémoire*, in ID. (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation... cit.*, pp. 647-658, qui p. 650. Tale memoria tuttavia può acquistare tutto il suo significato solamente grazie alla forma odierna della memoria, corrispondente a una "memoria-patrimonio", che si identifica con «la transformation en bien commun et en héritage collectif des enjeux traditionnels de la mémoire elle-même».

⁵⁹⁶ Cfr. CHAUMIER, *L'identité, un concept...cit.*, p. 30.

proposito delle relazioni tra immagine, corpo e medium, Belting sostiene un punto di vista che ci può tornare utile in questo frangente, ricordando come non vi sia univocità e immediatezza tra ciò che viene comunicato da una rappresentazione e la percezione di chi osserva:

la rappresentazione esercita il suo controllo sulla percezione, ma che le due azioni siano simmetriche non è così ovvio. Non c'è nessun automatismo in *ciò che* percepiamo e *nel modo in cui* lo percepiamo, nonostante tutti i tentativi di provare il contrario. La percezione potrebbe anche condurci a resistere alle richieste della rappresentazione. [...] la percezione da sola non spiega l'interazione tra corpo e medium che ha luogo nella trasmissione delle immagini. Le immagini [...] *accadono* o sono *negoziate*, tra i corpi e i media. I corpi censurano il flusso di immagini con la proiezione, la memoria, l'attenzione o l'oblio⁵⁹⁷.

L'importanza del corpo come «*pièce de résistance* contro l'accelerazione dei media»⁵⁹⁸, come capacità di investire le immagini di un valore personale, è quindi centrale, soprattutto laddove non vi è cesura tra immagini materiali e immagini mentali⁵⁹⁹.

Inoltre, come ben osservato da Déotte a proposito del ruolo delle opere d'arte nei musei di storia, esse sono un “monumento” (e non un documento a uso del critico o dello storico) solamente per coloro che intrattengono con tale opera una “familiarità comunitaria”: «*les objets qui ont fait événement et dont j'ai été le contemporain lorsque j'étais enfant*», afferma il filosofo, «*auront pour moi une puissance mythique, ou au moins auront une puissance sentimentale, mais ils n'affecteront pas de la même manière les générations d'aujourd'hui*»⁶⁰⁰. Halbwachs, dal canto suo, aveva già osservato come la persistenza di una determinata memoria dell'individuo fosse legata alla durata del gruppo di cui faceva parte, e a cui il ricordo era legato⁶⁰¹: il problema di fondo che sembra dunque porsi a

⁵⁹⁷ BELTING, *Immagine, medium, corpo...*cit., p. 86.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 89.

⁵⁹⁹ Si veda anche HANS BELTING, *Towards an Anthropology of the Image*, in MARIËT WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, pp. 41-58: a proposito dei fenomeni iconoclastici, lo studioso osserva come la presunta “purificazione” della memoria e dell'immaginario collettivo attraverso l'iconoclastia non possa mai controllare il processo di distruzione delle immagini nella mente delle persone. Da ciò è possibile dedurre che i «solemn acts of installation», che fanno da *pendant* agli atti di distruzione simbolica, non sono in grado di rinnovare automaticamente il capitale di immagini mentali degli individui.

⁶⁰⁰ Cfr. DÉOTTE, *Les musées d'histoire au risque...*cit., p. 59.

⁶⁰¹ Cfr. MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, 1950, ed. cons. Paris, Albin Michel, 1997, pp. 56-57. L'autore aggiunge (p. 129) che più piccolo è un gruppo, maggiori sono le memorie a esso legate, poiché i

coloro che tentano di instillare nel cittadino europeo, e potenziale visitatore di un museo storico sull'Europa, i contorni di una memoria condivisa, è riconducibile al baratro memoriale "affettivo" che separa quest'ultimo dalla comunità europea di cui fa sì parte, ma della quale non necessariamente si sente membro attivo. Le considerazioni sui meccanismi che presiedono alla memoria, sui procedimenti di formazione e di elaborazione delle immagini nella mente e nel corpo, sulla loro sopravvivenza e sulle rappresentazioni a esse associate, qui appena abbozzate, sono approfondite da diverse discipline, tra cui le neuroscienze, che indubbiamente forniscono importanti chiarimenti a riguardo, soprattutto da quando è avvenuta la scoperta dei neuroni specchio⁶⁰².

In definitiva le procedure messe in atto dalla mostra in esame sembrano collocarsi su una linea memoriale che possiamo definire "prescrittiva" e che, come abbiamo visto, si nutre di una visione dell'Europa ottimistica, normativa e tendenzialmente univoca. La centralità che la memoria europea ha assunto negli ultimi anni nella sfera pubblica è da ricollegare ad alcuni fenomeni che trovano origine nell'ultimo decennio del secolo scorso. Si tratta, da un lato, del nuovo interesse per le questioni della cittadinanza europea alimentate dall'approfondimento dell'integrazione promosso da Maastricht, e del conseguente intervento delle istituzioni nell'ambito del memoriale; dall'altro, a livello più globale, dalla maturazione della ricerca accademica sui luoghi di memoria europei, che costituisce uno degli effetti dell'ingresso degli studi sulla memoria all'interno delle scienze sociali e della storia culturale a partire dalla fine degli anni Settanta, e del suo progressivo ancoraggio ai fenomeni di valorizzazione del patrimonio⁶⁰³. Prendendo a prestito alcune riflessioni provenienti in larga misura dal mondo intellettuale francese, esamineremo in primo luogo questo secondo aspetto, che ci permetterà di tracciare la tela di fondo di un campo disciplinare ampio e variegato, per poi passare al vaglio alcune delle misure adottate di recente dalle istituzioni europee per favorire una visione condivisa della memoria.

contatti tra i suoi membri sono più forti e frequenti. Da ciò è possibile dedurre che creare una memoria collettiva nelle grandi comunità come l'UE sia alquanto arduo.

⁶⁰² Si veda a tal proposito DAVID FREEDBERG, VITTORIO GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, 2007, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 331-351, dove viene messo in luce e spiegato il ruolo dei neuroni specchio nella «simulazione incarnata», ossia nella comprensione empatica e nell'impulso all'imitazione interiore, da parte dell'osservatore, delle emozioni e delle azioni rappresentate in un'immagine.

⁶⁰³ Cfr. SARAH GENSBURGER, MARIE-CLAIRE LAVABRE, *D'une « mémoire » européenne à l'europeanisation de la « mémoire »*, in "Politique européenne" 2 (2012), n. 37, pp. 9-17, qui p. 12.

Dal connubio tra memoria e patrimonio ai “luoghi di memoria europei”

Nel quadro dello sviluppo della storia culturale, è andato consolidandosi negli anni Settanta un indirizzo storiografico centrato sullo studio delle rappresentazioni e delle mentalità. È a partire da questo allargamento disciplinare, e dall'inedito interesse per l'applicazione dei modelli della memoria e del patrimonio allo studio delle configurazioni storiche, che si è sviluppata l'indagine sulle incarnazioni della memoria europea, provocando quello che Dominique Poulot ha definito il paradosso di unire nozioni legate ai processi del patrimonio a oggetti e luoghi relativi a memorie di sofferenza e trauma⁶⁰⁴. Egli situa l'ingresso definitivo della memoria negli studi umanistici nella cosiddetta «crisis of the future of school and academic history», così come nella crisi delle memorie nazionali⁶⁰⁵.

Secondo Le Goff gli sconvolgimenti che l'ambito della memoria ha subito nella seconda metà del XX secolo, - e di cui la memoria elettronica rappresenta solo una delle diverse componenti -, costituiscono una vera e propria rivoluzione. Essi sono stati preparati dalla letteratura (Proust) e dalla filosofia (Bergson), che per prime hanno dilatato questo concetto, per poi ricevere un impulso decisivo grazie alla nozione di memoria collettiva di Maurice Halbwachs⁶⁰⁶. Ma è soprattutto grazie ai contributi della *Nouvelle histoire*, espressione coniata da Le Goff stesso e Nora (esponenti della terza generazione delle *Annales*), che la storiografia ha fatto della memoria collettiva uno dei suoi campi di studio privilegiati, e ciò sulla base di alcuni assunti fondamentali, primo fra tutti la rinuncia a una temporalità storica lineare a favore dei tempi multipli del vissuto, attraverso i quali l'individuale si ancora nel collettivo⁶⁰⁷. La storia si forgerebbe allora a partire dai luoghi della memoria collettiva: monumenti, archivi e musei; luoghi simbolici, commemorazioni e anniversari; luoghi funzionali, come manuali e associazioni; luoghi di produzione di tali memorie come stati e comunità politiche. La costituzione di archivi orali indotta da questi nuovi approcci ha contribuito a espandere ulteriormente l'ambito del memoriale, in linea con l'indirizzo di ricerca nato negli Stati Uniti e noto come “storia orale”⁶⁰⁸, il quale si

⁶⁰⁴ Cfr. POULOT, *Introducing difficult past...cit.*, p. 1.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 2.

⁶⁰⁶ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...cit.*, p. 163 e pp. 168-169.

⁶⁰⁷ Cfr. ivi, pp. 170-171.

⁶⁰⁸ Cfr. ivi, pp. 171-172. Per una storia della storia orale rimandiamo a THOMAS L. CHARLTON, LOIS E. MYERS, REBECCA SHARPLESS, *History of Oral History: Foundations and Methodology*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2007.

ricollega al valore della testimonianza cui abbiamo già avuto modo di accennare. Da ricordare inoltre, all'interno di questa sorta di rivoluzione storiografica, lo sviluppo degli studi dedicati alla manipolazione dei fenomeni storici da parte della memoria collettiva, di cui le ricerche sull'"invenzione delle tradizioni" di Eric Hobsbawm che abbiamo presentato altrove costituiscono un modello esemplare. Ma ciò che qui ci interessa maggiormente sondare è la relazione tra la memoria e il patrimonio, che sfocia nella recente indagine sui luoghi di memoria europei.

Con il già citato testo dal titolo *Introducing Difficult Past and Narratives*, Poulot apre uno dei report realizzati nel quadro del progetto di ricerca internazionale EuNaMus (*European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*) e offre una prospettiva aggiornata sul posizionamento del patrimonio nei riguardi della memoria. Innanzitutto egli ricorda come, nonostante la tendenza prevalente tra gli storici sia quella di stabilire una netta linea di demarcazione tra lo studio critico della storia e la memoria collettiva, il nuovo connubio tra storia, memoria e patrimonio abbia permesso lo sviluppo di sperimentazioni metodologiche di notevole portata, in particolar modo degli "heritage studies"⁶⁰⁹. Lo sviluppo di tali studi è intimamente legato alle pratiche che intendono rendere i risultati della ricerca accademica maggiormente accessibili al grande pubblico, e al tentativo di integrare nella dimensione storica le dinamiche di riconoscimento e di legittimazione proprie di comunità e gruppi sociali specifici: i luoghi e le immagini spaziali ricevono l'impronta del gruppo che li ha occupati e vissuti, assumendo un ruolo essenziale nella memoria collettiva⁶¹⁰.

Già nel suo volume sulla storia del patrimonio in Occidente, Poulot aveva ribadito che il patrimonio si situa in un'area mediana tra storia e memoria: esso

évoque un ensemble de valeurs qui, comme la mémoire, relèvent d'un enracinement plus ou moins profond dans le « sensible » des identités personnelles et sociales, des appartenances religieuses, des cultures populaires, voire des mythologies. En cela, il se distingue d'une histoire professionnelle dont les intérêts sont exclusivement critiques. Il participe à une sorte de réenchâtement du passé matériel, tout en laissant le travail de l'histoire maîtriser sa configuration et valider son authenticité⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Cfr. POULOT, *Introducing difficult past...cit.*, pp. 3-4.

⁶¹⁰ Cfr. HALBWACHS, *La mémoire...cit.*, pp. 196-197.

⁶¹¹ POULOT, *Une histoire du patrimoine...cit.*, p. 186.

Come risulta da questa citazione, il patrimonio si lega intimamente al terreno della memoria poiché, saldandosi con le tracce materiali del passato, induce un processo di valorizzazione più che di analisi critica. Se a ciò si aggiunge, come sostiene Anne Watremez, che le tracce memoriali del patrimonio costituiscono al contempo «l’empreinte de faits, de souvenirs liés à des objets et des témoignages mais aussi la construction symbolique de ces traces destinées à être interprétés» e che ciò che risulta cruciale nell’attribuzione di valore a tali tracce è «la manière dont elles sont mobilisées par des énonciateurs culturels»⁶¹², allora si può facilmente comprendere come il processo di europeizzazione della cultura abbia generato un clima favorevole alla mobilitazione del mondo intellettuale nel campo dei luoghi di memoria europei⁶¹³.

Era il 1993 quando Jacques Le Goff, commentando su *Le Monde* la grande impresa guidata da Pierre Nora sui luoghi di memoria, invitò gli storici ad appropriarsi del terreno di ricerca offerto dalla costruzione europea, chiedendosi, per l’occasione: «y a-t-il des lieux de mémoire européens ? Y réfléchir, ne serait-ce pas une contribution essentielle à la construction européenne? Une Europe de la mémoire créatrice»⁶¹⁴. Alcuni anni prima Pierre Nora si era già accostato alla questione quando, interrogandosi sul ruolo dei luoghi di memoria nella cultura europea, affermava che era necessario fare emergere «une organisation inconsciente de la mémoire européenne, qu’il est possible de rendre consciente è elle-même et qui constitue la vérité latente de notre histoire»⁶¹⁵.

L’argomento accolse una certa risonanza nel mondo intellettuale francese. Nel medesimo periodo, Edgar Morin espresse il suo scetticismo riguardo alla celebrazione ontologica dell’unità dell’Europa: la sua storia, secondo lo studioso, rinvia alla rivalità e alle divisioni tra i popoli del continente, ma è comunque possibile, e anzi doveroso, “riscrivere” in maniera critica gli antagonismi del passato, poiché è anche nella loro dimensione dialogica, dinamica, che risiedono le risorse della diversità culturale⁶¹⁶. Nello stesso anno dell’invito di Jacques Le Goff apparve un articolo di Dominique Poulot intitolato *Le*

⁶¹² WATREMEZ, *Le rôle des musées de société...* cit., p. 136.

⁶¹³ Pomian aggiunge come non esista un patrimonio senza la coscienza del patrimonio, rilevando quindi che il discorso su di esso è meno un discorso sugli oggetti che ne fanno parte che sugli Europei. Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Naissance et vicissitudes du patrimoine européen*, in CHRYSSA MALTEZOU, PETER SCHREINER, MARGHERITA LOSACCO (a cura di), *Philanagnostes. Studi in onore di Mariano Zorzi*, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini, 2008, pp. 299-307, qui p. 307.

⁶¹⁴ JACQUES LE GOFF, *Le temps national retrouvé*, in “Le Monde”, 5 février 1993.

⁶¹⁵ PIERRE NORA, *Les « lieux de mémoire » dans la culture européenne*, in *Europe sans rivage. De l’identité culturelle européenne* (Symposium international, Paris, janvier 1988), Paris, Albin Michel, 1988, pp. 38-42, qui p. 42.

⁶¹⁶ Cfr. MORIN, *Penser l’Europe...* cit., pp. 196-198. Di Morin e della sua visione dell’Europa avremo modo di parlare in seguito.

patrimoine culturel, valeur commune pour l'Europe, nel quale l'autore sottolineava come la rappresentazione del patrimonio nell'Europa di fine Novecento fosse segnata dall'abbandono del legame patriottico, così come dal rifiuto dell'esclusività della cultura "alta"⁶¹⁷. Tali e altri contributi della fine del XX secolo rappresentarono dunque un sintomo di come la nozione di luogo di memoria europeo si stesse rapidamente diffondendo tra gli storici, generando numerosi dibattiti e controversie sulla questione delle componenti e del vocabolario specifico della memoria europea⁶¹⁸.

⁶¹⁷ Cfr. DOMINIQUE POULOT, *Le patrimoine culturel, valeur commune de l'Europe*, in "Relations internationales" 73 (1993), pp. 43-62, qui p. 61.

⁶¹⁸ Cfr. GENSBURGER, LAVABRE, *D'une « mémoire » européenne...cit.*, p. 9. Le autrici riportano una serie di nomi di studiosi che, in larga parte in chiave politico-normativa, hanno condotto una riflessione sulla memoria, in linea con la prospettiva delle istituzioni europee, nella convinzione della viabilità di un'azione di queste ultime nella formazione di una nuova identità europea. Cfr., a titolo di esempio, GÉRARD BOSSUAT, *Des lieux de mémoire pour l'Europe unie*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 1 (1999), n. 61, pp. 56-69. In tale articolo, che si apre con un'eloquente citazione di Duroselle, «l'histoire a créé une véritable Europe», l'autore prende atto della persistente carenza di luoghi di memoria propriamente europei. A suo avviso ciò sarebbe dovuto principalmente alla mancanza di una coscienza europea tra i cittadini, di un sentimento generalizzato di appartenenza. Bossuat identifica tre assi di intervento per forgiare tale consapevolezza: un nuovo discorso sulla Storia («il faut faire une histoire européenne de chacun de nos pays»); l'atto volontaristico dei cittadini a dirsi europei («seuls les peuples peuvent manipuler les événements de l'Histoire pour en faire des drapeaux. Pour se dire Européens, les citoyens des pays d'Europe doivent se reconnaître différents des autres peuples et nations extraeuropéens»); una vera festa europea, in grado di «rassembler les peuples et les nations d'Europe et de créer ainsi un lieu de mémoire vivant de l'unité européenne». Il principale luogo di memoria degli europei, secondo Bossuat, è la loro storia, ed è importante che i cittadini acquisiscano consapevolezza del valore di tale patrimonio. L'autore si oppone infine alla creazione di un museo europeo; a suo avviso, i vari Louvre, Ermitage e National Gallery vanno lasciati al loro posto, poiché essi «constituent un immense lieu de mémoire collective, universelle sans aucun doute, mais d'abord et avant tout européenne». Sulla questione dell'"uropeità" dei grandi musei pubblici nati in concomitanza con il fenomeno nazionale e a seguito di razzie o di compravendite internazionali, esistono pareri contrastanti. In LENIAUD, *Quel patrimoine...cit.*, p. 5, si possono leggere le seguenti osservazioni: «en quoi peut donc consister l'identité européenne? [...] Il ne viendrait à l'idée de personne que la peinture européenne, par exemple, se constitue de la juxtaposition des peintures italienne, française, espagnol, etc. et si la plupart des musées opèrent ainsi, c'est par commodité matérielle ou paresse intellectuelle». Un parere diverso è offerto da POMIAN, intervista... cit., *ultra*, pp. 193-194 secondo cui il museo d'arte è fin dai suoi albori un museo europeo, per il suo contenuto "pluri-nazionale" e per il fatto che l'arte antica e la pittura italiana costituivano all'epoca l'arte europea per eccellenza. Siamo tuttavia convinti del fatto che, sebbene europei nel senso geografico del termine (ossia dotati di una rappresentanza artistica internazionale), tali musei non rappresentassero in nessun altro modo un bacino di valori europei in senso moderno. Se mettiamo da parte l'élite intellettuale che svolse un ruolo centrale nella loro creazione - e che rappresentava, essa sì, una vera e propria *république* europea - il confronto tra le diverse scuole stilistiche nei musei alimentò, come abbiamo visto, delle categorizzazioni e delle diatribe su base nazionale e non europea. L'istituzione di nuovi musei nel XIX secolo è analogamente ascrivibile a una sorta di corsa al prestigio che ebbe come attori principali le nazioni stesse. Il principio dell'uropeità quale giustapposizione di oggetti è probabilmente ciò che ha reso possibile la pubblicazione intitolata *Reflecting Europe in its Museum Objects*, una raccolta virtuale di 49 oggetti voluta da Pomian e dal museo dell'Europa in collaborazione con ICOM Europa. Sebbene nella procedura di selezione siano stati esclusi gli oggetti che si definivano europei solo sulla base della loro origine, riteniamo fondamentale che sussista a monte una "progettualità narrativa", un filo conduttore in grado di risvegliare il significato "europeo" degli oggetti. Cfr. ICOM-Europe, Museum of Europe (a cura di), *Reflecting Europe in its Museum Objects*, Berlin, ICOM-Europe, 2010.

Attualmente il dibattito continua e si sviluppa simultaneamente in molteplici direzioni, che spaziano dall'individuazione di luoghi specifici, allo studio dei significati a essi associati, all'elaborazione di pratiche e misure concrete di valorizzazione (come quelle che abbiamo visto in apertura: itinerari culturali, finanziamenti provenienti dai diversi programmi dell'UE, etc.). Lo stesso "inventore" dei luoghi di memoria non esita a tornare sulla questione con nuove proposte. In un contributo recente è Nora, infatti, a chiedersi se esista veramente una memoria europea indipendente dalla molteplicità delle memorie nazionali, dal momento che la discussione sull'esistenza o meno di luoghi di memoria europei non ha ancora dato risultati soddisfacenti⁶¹⁹. Secondo lo storico i luoghi di memoria presuppongono un sentimento di appartenenza, un'iscrizione nel tempo (una durata di fabbricazione), una storia percepita come comune, una tradizione e un insieme di rappresentazioni collettive. Ma in Europa, egli continua, il sentimento di unità indispensabile alla loro formazione scarseggia: mancano i luoghi e mancano gli eroi, e le sole incarnazioni possibili sono negative, sono luoghi del lutto come Verdun e dell'orrore come Auschwitz⁶²⁰. Tuttavia, egli individua diverse categorie possibili di luoghi di memoria (storici, geografici, simbolici, etc.), nelle quali include anche il museo dell'Europa di Bruxelles⁶²¹.

Nora è ritornato sul tema nella prefazione a un volume della rivista *Documentation photographique* del 2012, interamente dedicato ai luoghi di memoria europei, nel quale gli storici Étienne François e Thomas Serrier hanno proposto un campione ragionato di luoghi, accompagnato da una riflessione di stampo teorico e metodologico. Il loro lavoro, secondo Nora, ha il pregio di evitare «de tomber dans l'alternative fatale qui guette en général toute étude sur la mémoire européenne, la malédiction ou l'autocélébration; tout en faisant droit aux deux profils possibles de l'Europe, heureux ou malheureux»⁶²². Egli aggiunge altresì che la maniera con cui i due studiosi affrontano la questione «rompt avec l'illusion d'une unité préétablie comme avec celle d'une unité supposée, fondée sur une histoire *une, un héritage, une civilisation*, au profit d'une présentation kaléidoscopique et d'un puzzle à géométrie variable, ouvert et toujours discutable»⁶²³. Vediamo un po' più in dettaglio cosa offre il numero monografico della rivista, ricordando innanzitutto che

⁶¹⁹ Cfr. NORA, *À la recherche...*cit., p. 101 e p. 104.

⁶²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 101-102.

⁶²¹ Cfr. *ivi*, p. 103.

⁶²² *Id.*, *Avant-propos*, in "Documentation photographique" 8087 (2012), s. p..

⁶²³ *Ibidem*.

Documentation photographique si propone come strumento a uso principalmente di insegnanti e studenti, poiché presenta una serie di temi arricchiti da un apparato di immagini e di documenti per le classi.

Fin da un primo sguardo, e come giustamente rilevato da Nora, è possibile notare che la memoria europea presentata da François e Serrier è tutto fuorché celebrativa. La rivista (soprattutto nelle parti denominate “Un continente delle tenebre?” e “L’Europa e il mondo”) ha il pregio di integrare nella sua lunga disamina anche i fenomeni non gloriosi della storia del continente: i genocidi, le guerre, la colonizzazione, le migrazioni e gli esili diventano pieno titolo fenomeni europei. In un’ottica di lunga durata, e fedeli a una concezione più storica che politico-normativa della nozione di memoria europea⁶²⁴, gli autori dichiarano che l’obiettivo del fascicolo è di seguire il percorso inarrestabile di “semantizzazione” e di “risemantizzazione” delle memorie europee, e che intendono evitare che un “nocciolo duro” di paesi assurga a prototipo rappresentativo di tutto il continente⁶²⁵. Essi recuperano sì le grandi tappe consolidate del “patrimonio genetico” europeo - cristianesimo, umanesimo, Lumi -, ma vi aggiungono delle strutture, quali la piazza, la cattedrale, la fabbrica; delle città, come Praga e Roma; e il ruolo dell’Islam all’interno dell’Europa. Il tutto, con l’obiettivo di fornire un mosaico composito della memoria europea, permeabile a contributi “memoriali” di diversa natura.

L’esempio costituito da questa rivista ci porta a considerare la fattibilità di un’ipotesi memoriale e storica diversa da quella proposta dal Musée de l’Europe. Se le memorie europee, «n’existent que par ceux qui les portent. En recombinaison permanente, elles seront ce que nous en ferons»⁶²⁶, risulta indispensabile rinunciare alla monopolizzazione di alcune memorie a scapito di altre, e soprattutto agli effetti “amnesici” più o meno intenzionali, dal momento che, ricordiamolo, la memoria è una posta in gioco molto importante nella lotta per il potere: essere alla testa del controllo delle memorie, dell’oblio e dei silenzi della storia è una delle grandi preoccupazioni delle forze sociali dominanti, e genera inevitabilmente meccanismi di manipolazione⁶²⁷.

⁶²⁴ Cfr. FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire...cit.*, p. 12

⁶²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

⁶²⁶ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁶²⁷ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire...cit.*, p. 109.

Sebbene assente nei documenti ufficiali dell'inizio degli anni Novanta, il vocabolario specifico della memoria e dei suoi luoghi si è progressivamente imposto in ambito istituzionale, fino a diventare oggi «une catégorie d'action en tant que telle»⁶²⁸. Ciò si è verificato sia all'interno del Consiglio d'Europa, che nel 2001 ha lanciato un progetto sull'insegnamento della storia e della memoria e prodotto alcune raccomandazioni a riguardo⁶²⁹, sia a livello comunitario, attraverso, per esempio, i già citati programmi denominati “Europa per i cittadini”, destinati a promuovere una “memoria europea attiva”⁶³⁰.

A seguito della conferenza di Stoccolma del 2000⁶³¹ entrambe le istituzioni, al pari delle Nazioni Unite, hanno istituito una giornata di commemorazione dell'Olocausto, già impostosi come fenomeno di memoria – negativa – dagli anni Novanta in tutta l'area occidentale del globo⁶³². Auschwitz, come rilevato da numerosi intellettuali, ha ricoperto un ruolo cruciale nell'avvenimento del tempo della memoria e ha favorito il processo di trasferimento dell'attenzione pubblica dagli eroi (si pensi, a titolo di esempio, ai monumenti del primo dopoguerra) alle vittime. È con la Shoah, infatti, che vengono messi in discussione il paradigma eroico-nazionale della memoria e il rapporto tradizionale con i passati conflittuali: la collettività ha ora il dovere di mantenere vivo il ricordo dei crimini e di chi vi ha dovuto soccombere, in un'ottica di responsabilità che non riguarda solo la nazione tedesca, ma l'Europa intera⁶³³. È sulla Shoah che si basa l'identità storico-politica

⁶²⁸ GENSBURGER, LAVABRE, *D'une « mémoire » européenne...cit.*, pp. 9-10.

⁶²⁹ Cfr. Comité des Ministres du Conseil de l'Europe, Recommandation Rec (2001) 15 relative à l'enseignement de l'histoire en Europe au XXI^e siècle, 31 octobre 2001, in Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen...cit.*, pp. 338-348.

⁶³⁰ Cfr. Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1904/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio che istituisce, per il periodo 2007-2013, il programma «Europa per i cittadini» mirante a promuovere la cittadinanza europea attiva, 12 dicembre 2006, in GUUE, L 378, 27 dicembre 2006, pp. 32-40, qui p. 35.

⁶³¹ Cfr. Dichiarazione del foro internazionale di Stoccolma sull'Olocausto, gennaio 2000, consultabile all'indirizzo http://archivio.pubblica.istruzione.it/shoah-it/fitalia/allegati/stoccolma_it.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

⁶³² La prima proposta del Parlamento europeo per l'istituzione di una giornata in ricordo dell'Olocausto risale al 1995. Dal 2005 la giornata in memoria della Shoah si celebra in tutta Europa il 27 gennaio.

⁶³³ Cfr. FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire...cit.*, pp. 3-4. Si veda anche RENÉ SIGRIST, STELLA GHERVAS, *La mémoire européenne à l'heure du « paradigme victimaire »*, in STELLA GHERVAS, FRANÇOIS ROSSET (a cura di), *Lieux d'Europe. Mythes et limites*, Paris, Éditions de la MSH, 2008, pp. 215-243, e JEAN-MICHEL CHAUMONT, *Du culte des héros à la concurrence des victimes*, in “Criminologie” 33 (2000), n. 1, pp. 167-183.

dell'Europa di oggi⁶³⁴, un'Europa «che ha come proprio altro il se stesso del passato piuttosto che un diverso attore internazionale»⁶³⁵.

Con i successivi allargamenti dell'UE verso est nel primo decennio del XXI secolo, tale “focus” memoriale ha dovuto fare i conti con posizioni critiche, che hanno messo alla berlina il monopolio occidentale della memoria, il suo “imperativo categorico memoriale”⁶³⁶. Esso tenderebbe a non tenere nella giusta considerazione il rapporto con il passato intrattenuto dai paesi dell'Europa dell'est, segnati dal giogo comunista: trascurerebbe infatti lo statuto di vittime che parte dei loro abitanti rivendicano, così come la volontà generalizzata di mettere fine alla memoria ufficiale imposta dall'URSS. Quest'ultima aveva prescritto, tra le altre cose, la celebrazione del 9 maggio 1945 come giorno della liberazione dall'occupazione tedesca da parte dell'armata rossa, laddove per un europeo dell'est questa data rappresenta meno la vittoria sul giogo nazista che l'inizio dell'occupazione sovietica⁶³⁷.

Tale ondata di rivendicazioni ha provocato una serie di dibattiti che ha rimesso in questione i paradigmi occidentali della memoria⁶³⁸, riflettendosi nelle discussioni sulla Costituzione europea che hanno avuto luogo nel 2005. Esse hanno fatto emergere con forza le questioni relative alla coesistenza della Shoah e dei Gulag all'interno del patrimonio memoriale europeo e all'equiparazione delle sofferenze legate alle dominazioni nazista e sovietica. Memorie contestate quindi: secondo il sociologo Claus Leggewie, «anyone who wishes to give a European society a political identity will rate the

⁶³⁴ La Shoah ha già trovato un'ampia istituzionalizzazione anche a livello museale, e non solo in ambito europeo. Cfr. il lavoro di ricerca di DOMINIQUE CHEVALIER, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah : mémoires douloureuses et ancrages géographiques. Les cas de Berlin, Budapest, Jérusalem, Los Angeles, Montréal, New York, Paris, Washington*, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2012, consultabile all'indirizzo <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00822009/document> (ultima consultazione 29/09/2015).

⁶³⁵ DAVIDE DENTI, *Ricordare per riconciliarsi. Non abbiamo bisogno del nostro genocidio quotidiano*, in “Eastjournal” (online), 11 febbraio 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.eastjournal.net/archives/27265/27265> (ultima consultazione 29/09/2015).

⁶³⁶ Cfr. DROIT, *Le Goulag contre la Shoah...cit.*, p. 107.

⁶³⁷ Cfr. *ivi*, p. 103. L'autore riporta diversi esempi di interpretazioni conflittuali di eventi e pratiche. Ricorda per esempio come nei paesi baltici il vagone da bestiame sia sempre associato alle deportazioni di massa in Siberia e non a quelle degli ebrei, e come in Polonia, fino all'inizio degli anni Duemila, Auschwitz costituì innanzitutto un luogo di martirio polacco durante la seconda guerra mondiale.

⁶³⁸ Per questa tematica rimandiamo ai contributi raccolti da GEORGES MINK, LAURE NEUMAYER (a cura di), *L'Europe et ses passés douloureux*, La Découverte, Paris, 2007 e da MARIE-CLAUDE MAUREL, FRANÇOISE MAYER (a cura di), *L'Europe et ses représentations du passé : les tourments de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

discussion and recognition of disputed memories just as highly as treaties, a common currency and open borders»⁶³⁹.

Allo stesso tempo, gli atti di riconciliazione, i gesti e la presentazione di scuse ufficiali che si sono moltiplicati nella seconda metà del secolo scorso da parte di uomini politici (un esempio su tutti, il cancelliere tedesco Willy Brandt che si inginocchia davanti al monumento ai morti del ghetto di Varsavia nel 1970), sono talvolta interpretati come un’“illusione di pentimento” che ostacolerebbe un autentico lavoro della memoria, mentre la sacralizzazione della vittima non farebbe altro che innescare una dinamica deleteria di competizione e di gerarchizzazione degli oppressi⁶⁴⁰. Gli attori politici, da alcuni anni a questa parte, hanno a più riprese sfruttato la possibilità di utilizzare strumentalmente, nell’arena internazionale, l’effetto di legittimità scaturito dalle vessazioni o dai genocidi subiti dal proprio paese nel corso della storia, provocando «un meccanismo auto-assolutorio di memoria selettiva che permette di dimenticare completamente i crimini della propria parte»⁶⁴¹. Resta tuttavia aperta l’opzione della riconciliazione, che la storica italiana Luisa Passerini ha associato alle cosiddette «narrazioni condivisibili», volte a fornire un complemento alle “memorie condivise” e alle “memorie divise”: le memorie “condivisibili” rappresenterebbero una potenzialità per il futuro, mentre ciò che è condiviso apparterrebbe a un passato ormai trascorso⁶⁴².

I dibattiti svoltisi all’inizio degli anni Duemila nel quadro della Convenzione europea hanno condotto all’adozione di una risoluzione sul tema “coscienza europea e totalitarismo”, nella quale il Parlamento europeo, con una “riflessività inconsueta”⁶⁴³, ha dichiarato «la sua posizione unanime contro ogni potere totalitario, a prescindere da qualunque ideologia»⁶⁴⁴ e ha chiesto che la data del 23 agosto venga proclamata «“Giornata europea di commemorazione” delle vittime di tutti i regimi totalitari e

⁶³⁹ LEGGEWIE, *Battlefield Europe*...cit., p. 2.

⁶⁴⁰ Cfr. FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire*...cit., p. 5.

⁶⁴¹ DENTI, *Ricordare per riconciliarsi*...cit.

⁶⁴² Cfr. LUISA PASSERINI, *Shareable Narratives? Intersubjectivity, Life Stories and Reinterpreting the Past*, paper presentato all’Advanced Oral History Summer Institute, Berkeley, 11-16 agosto 2002, consultabile all’indirizzo

https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCoQFjABahUKEwiPhL6m2ZfIAhUBDCwKHaHQAj8&url=http%3A%2F%2Fbancroft.berkeley.edu%2FROHO%2Feducation%2Fdocs%2Fshareablenarratives.doc&usg=AFQjCNEPYAvTFIB6HdkkyuWkLA2jr_D2kQ&sig=2=qqCfwx6gpuUX1eNia3eCIA (ultima consultazione 27/09/2015).

⁶⁴³ Cfr. FRANÇOIS, SERRIER, *Lieux de mémoire*...cit., p. 6.

⁶⁴⁴ Parlamento europeo, Risoluzione del Parlamento europeo su coscienza europea e totalitarismo, 2 aprile 2009, in GUUE, C 137E, 27 maggio 2010, pp. 25-27, qui p. 26.

autoritari da ricordare con dignità e imparzialità»⁶⁴⁵. Nel documento viene sottolineato il fatto che

l'Europa non sarà unita fino a quando non sarà in grado di creare una visione comune della propria storia, non riconoscerà il nazismo, lo stalinismo e i regimi fascisti e comunisti come retaggio comune e non avvierà un dibattito onesto e approfondito sui crimini da essi perpetrati nel secolo scorso⁶⁴⁶.

Sulla base di questa risoluzione il Consiglio ha adottato delle conclusioni dalla portata simile, mentre la Commissione ha pubblicato una relazione⁶⁴⁷, nella quale vengono riconosciuti i benefici del pluralismo delle memorie. Al suo interno viene respinta la richiesta del Consiglio di creare uno strumento che armonizzi le legislazioni nazionali in vista della penalizzazione di forme apologetiche o di negazione di crimini come i genocidi, sottolineando come ogni stato membro abbia adottato misure diverse a seconda delle specifiche situazioni nazionali⁶⁴⁸. La Commissione, avvalendosi della facoltà di verificare la situazione in futuro⁶⁴⁹, riconosce in questo frangente l'importanza della non ingerenza dei poteri europei nella scrittura della storia e si tiene alla larga da forme di armonizzazione legale che condurrebbero ineluttabilmente a interpretazioni storiche distorte o offensive⁶⁵⁰.

L'allargamento dell'UE e il conseguente ingresso di memorie conflittuali nell'arena politica hanno avuto un certo numero di ripercussioni a livello storiografico e museale. Nel momento in cui in Europa occidentale le narrazioni nazionali cominciavano a essere decostruite, nei paesi dell'est europeo il ritorno all'indipendenza ha provocato un'ondata di nazionalizzazione della storia e della memoria, che ha permesso ai popoli un tempo

⁶⁴⁵ Ivi, p. 27. Il 23 agosto è il giorno in cui, nel 1939, il Terzo Reich e l'URSS firmarono il patto segreto di non belligeranza, dando di fatto il via alla spartizione dei territori dell'est Europa tra Germania e Russia sovietica. Si veda STEFAN TROEBST, *23 August: The Genesis of a Euro-Atlantic Day of Remembrance*, in "Remembrance and Solidarity. Studies in 20th Century European History" 1 (2012), pp. 15-51.

⁶⁴⁶ Parlamento europeo, *Risoluzione del Parlamento europeo su coscienza...cit.*, p. 26.

⁶⁴⁷ Cfr. Commissione europea, *Relazione della Commissione al Parlamento europeo e al Consiglio. La memoria dei crimini commessi dai regimi totalitari in Europa*, COM(2010) 783 definitivo, Bruxelles, 22 dicembre 2010.

⁶⁴⁸ Cfr. ivi, p. 10.

⁶⁴⁹ Cfr. ibidem.

⁶⁵⁰ Si veda CLAUS LEGGEWIE, HORST MEIER, *Why the EU's "harmonization machine" should stay away from history*, in "Eurozine" (online), 2012, p. 1, consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2012-08-14-leggewie-en.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

oppressi di smascherare la falsa ideologia sovietica⁶⁵¹. I nuovi musei di storia dell'Europa orientale sono infatti dominati dagli episodi dei crimini commessi dall'URSS e dai regimi comunisti, e dalla sofferenza delle popolazioni autoctone⁶⁵². A parte qualche rara eccezione, nessuno degli stati dell'ex blocco orientale ha iscritto l'Olocausto in uno spazio museografico, a testimonianza di come, per il momento, la riunificazione delle memorie a livello europeo sia lontana dall'essersi realizzata⁶⁵³.

Il Musée de l'Europe, abbiamo detto, sorvola sulle dinamiche di rottura evidenziando il presunto carattere di intesa e armonia che regna nell'Europa unita. Esso si propone come il luogo di memoria di cui l'Europa ha bisogno, ma sorvola sostanzialmente sulle increspature tra est e ovest e in generale sulle "vittime" prodotte dall'Europa, di qualsiasi conflitto e provenienza. Ciò è anche da ricollegare al fatto che la produzione dei musei dell'Europa è un fenomeno che riguarda solo una piccola parte del continente, l'Europa occidentale e più precisamente il suo zoccolo duro (Francia, Germania e Belgio), mentre all'est la recrudescenza del sentimento identitario ha prevalso rispetto allo spirito comunitario. Come giustamente osservato da Camille Mazé, «les lieux de naissance des musées de l'Europe sont donc loin d'être anodins, tant du point de vue des pays [...] que des villes (Berlin, Bruxelles, Paris puis Marseille, mais aussi Aix-la-Chapelle, Turin). Autant de lieux qui tentent de s'ériger en symboles de l'Europe, en berceaux de la « culture européenne », en capitales de la communauté européenne»⁶⁵⁴. Dal canto suo Leggewie aggiunge, pur giustificando in conclusione lo sforzo del museo dell'Europa, che

it is perfectly justified to capitalize, both pedagogically and politically, on the success of western Europe after 1950, which in the Brussels exhibition receives equal emphasis. Since that date, Europe has taken a course of development that

⁶⁵¹ Cfr. DROIT, *Le Goulag contre la Shoah...* cit., p. 107. Parallelamente sono emerse nuove memorie e studi storici legati alle rivendicazioni dei popoli espulsi durante o dopo la seconda guerra mondiale, com'è il caso dei tedeschi cacciati in massa dalla Prussia orientale e dai Sudeti verso la fine del conflitto. Leggewie afferma che dovrà passare del tempo prima che polacchi e tedeschi riescano a collaborare alla scrittura di una storia comune e alla realizzazione di manuali scolastici, com'è stato invece possibile per Francia e Germania. Cfr. LEGGEWIE, *Battlefield Europe...* cit. p. 5.

⁶⁵² Cfr. APOR, *Eurocommunism. Commemorating Communism...* cit., che analizza l'enfasi posta da questi musei (come il Terror Háza a Budapest, il memoriale alle vittime del comunismo a Sighetu Marmăției in Romania, il SocLand Memorial Museum a Varsavia) sul terrore e sulla violenza, anziché sull'indagine storica. Egli afferma infatti che (p. 236) «instead of providing historical explanations for the origins of the communist dictatorships, these exhibitions seek for general moralizing about the significance of human suffering».

⁶⁵³ Cfr. DROIT, *Le Goulag contre la Shoah...* cit., pp. 109-110 e p. 120.

⁶⁵⁴ CAMILLE MAZÉ, *Des musées de la nation aux musées de l'Europe. Vacillement, maintien ou renforcement d'un modèle ?*, in ROLLAND, MURASKAYA (a cura di), *Les musées de la nation...* cit., pp. 123-141, qui p. 133.

leads out of the cycle of totalitarianism and the ideological division of East and West. The eastern European view of this history, on the other hand, is marked by envy and sorrow, since during the Cold War the success and happiness of the West was relativized by the unhappiness and failure on the other side of the Iron Curtain. One can hardly claim that the eastern enlargement in 2004 has already mended this rift. Yet one need not also be afraid of building a European museum that addresses this success⁶⁵⁵.

In definitiva, il tentativo messo in atto dal museo dell'Europa è necessariamente parziale, e lo sforzo di presentare una storia-memoria globale, una sintesi, ha comportato un'inevitabile rinuncia all'approfondimento delle tematiche affrontate. Il percorso espositivo di *C'est notre histoire !* suggerisce l'esistenza di una grande narrazione memoriale, tendenzialmente normativa, che si colloca nel solco di una difficile coabitazione tra storia, memoria collettiva e memorie individuali, tra microscopico (i destini individuali) e macroscopico (la storia con la S maiuscola).

Note di chiusura: un museo celebrativo

I musei di storia sono ancora alla ricerca di una definizione e di una personalità chiare, e costituiscono delle vere e proprie casse di risonanza sulle questioni che gravano sulla società. Come abbiamo cercato di mostrare attraverso il caso del Musée de l'Europe,

ils peuvent être analysés à la lumière de plusieurs prismes : leur rapport à l'identité ; leur rapport au passé et à la mémoire ; leur rapport à la discipline historique ; leur rapport au présent et aux interrogations contemporaines : leur rapport au patrimoine et à la trace matérielle du passé⁶⁵⁶.

Nel momento in cui un museo si propone l'obiettivo di mettere in luce una memoria europea o una storia comune e renderla fruibile attraverso l'esperienza distintiva di una

⁶⁵⁵ LEGGEWIE, *Battlefield Europe*...cit., pp. 9-10.

⁶⁵⁶ JOLY, *Les musées d'histoire*...cit., p. 58.

visita⁶⁵⁷, riteniamo importante che l'informazione storica apporti le dovute correzioni alle deformazioni della memoria collettiva e rettifichi i suoi errori⁶⁵⁸.

A quasi vent'anni dalla nascita del museo dell'Europa il punto di vista dei suoi artefici resta il medesimo: l'Europa costituisce una civilizzazione a tutto tondo e offre un punto di vista privilegiato per osservare i fenomeni del mondo odierno. Se la mostra *C'est notre histoire !* ha il merito di costituire un tentativo pionieristico di presentare la storia europea principalmente dal punto di vista della sua integrazione istituzionale, essa lo fa privilegiando la dimensione memoriale dei grandi eventi e dei grandi uomini. Ciò comporta l'esclusione, complice lo sforzo di sintesi che essa compie, di una presentazione e di una riflessione su alcuni elementi chiave della storia europea ed extra-europea che hanno contribuito a forgiare la configurazione sovranazionale attuale; non vi compaiono in sostanza i cosiddetti "silenzii della storia", di cui si è occupato Michel de Certeau⁶⁵⁹.

Le proposte più interessanti e innovative nei riguardi dei nuovi musei di storia europei suggeriscono un approccio ancora tendenzialmente inesplorato, che fa della comparazione l'elemento cardine dell'allestimento. Sia Marie-Hélène Joly che François Marcot, per esempio, propongono una tipologia di museo che presenti al pubblico delle interpretazioni antagoniste o alternative di un medesimo evento storico, se non gli interrogativi e le problematiche che animano i dibattiti della disciplina: ciò contribuirebbero a fornire al visitatore un sostrato culturale vario e al contempo solido, offrendogli la possibilità di crearsi un'opinione personale⁶⁶⁰. L'aspirazione di Marcot è chiara:

nous rêvons d'un musée d'histoire dans lequel la scénographie serait fondée sur la confrontation historique ou qui du moins l'intégrerait fortement dans sa démarche. Pourquoi pas un musée d'histoire du nazisme mettant en scène les conceptions des « fonctionnalistes » et des « intentionnalistes » qui alimentent le débat des historiens sur la nature du régime et les mécanismes ayant conduit au génocide des juifs ?⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ Cfr. Museum of Europe, documento di programmazione...cit., 1^ sezione: *Introduction*...cit., p. 5.

⁶⁵⁸ Cfr. LE GOFF, *Histoire et mémoire*...cit., p. 194.

⁶⁵⁹ Tra gli esempi citati dallo storico, figurano il mondo dimenticato del contadino, la festa, la letteratura popolare. Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *L'opération historique*, in JACQUES LE GOFF, PIERRE NORA (a cura di), *Faire de l'histoire*, I, Paris, Gallimard, 1974, pp. 3-41, qui p. 27.

⁶⁶⁰ Cfr. JOLY, *Les musées d'histoire*...cit., p. 68 e MARCOT, *Musée d'histoire*...cit., p. 259.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

Sarebbe quindi necessario individuare i procedimenti museali più idonei a mettere in scena quella che è stata definita “storia della storiografia auto-riflessiva” - «self-reflective history of historiography»⁶⁶² - capace di far emergere gli approcci metodologici della disciplina e i rapporti che questi detengono con i diversi ambiti di studio e con le tipologie interpretative.

Tutto ciò implica che un museo di storia sia un’entità in evoluzione permanente, aperto a continue ricomposizioni e integrazioni. È per tale ragione che nella programmazione museale cresce l’importanza delle mostre, - e il fatto che il museo dell’Europa resti per il momento un produttore di esposizioni temporanee non è un caso fortuito -, le quali permettono probabilmente di affrontare con più coerenza un ambito, quello della storia e della civilizzazione, per definizione mutevole, e di effettuare degli affondi tematici sulla contemporaneità. Allo stesso tempo, quel residuo di stabilità e di permanenza che un museo di storia garantisce è proprio ciò che fa sì che il suo ruolo non si esaurisca, soprattutto nel momento in cui emerge la consapevolezza che esso non esce vincitore dal confronto con altri media di trasmissione della memoria, siano essi l’insegnamento scolastico, gli spettacoli, le commemorazioni e i monumenti, la letteratura, o la televisione⁶⁶³.

Nel museo dell’Europa l’assemblaggio delle diverse realtà nazionali, come abbiamo visto, rischia di essere solamente “procedurale” e non realmente “cosmopolitico”, non in grado, cioè, di produrre gli effetti di riconoscimento e di auto-coscienza previsti dal modello del “museo-specchio”, il museo in cui gli oggetti e la rappresentazione delle identità permettono una partecipazione con ricadute nell’ambito propriamente politico⁶⁶⁴. Il tentativo posto in opera dalla mostra *C’est notre histoire !* resta impigliato in quello che Thiesse ha definito il «cosmopolitismo del nazionale», ovvero una forma di cittadinanza, tendenzialmente d’élite (come nel caso della *République des lettres* settecentesca), ancora debitrice delle appartenenze nazionali⁶⁶⁵. Le difficoltà che l’Europa e i suoi promotori incontrano nell’integrare nella memoria collettiva la componente europea risiede anche nel

⁶⁶² KONRAD H. JARAUSCH, THOMAS LINDENBERGER, *Introduction. Contours of a Critical History of Contemporary Europe: A Transnational Agenda*, in ID. (a cura di), *Conflicted Memories. Europeanizing Contemporary Histories*, New York – Oxford, Berghahn Books, 2007, pp. 1-20, qui p. 10.

⁶⁶³ Cfr. JOLY, *Les musées d’histoire...cit.*, p. 85.

⁶⁶⁴ Cfr. GILLES SUZANNE, *L’espace du musée*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 35-48, qui pp. 46-47. L’autore si mostra comunque scettico nei riguardi delle capacità di tale “museo-cittadino” di generare effetti civici “catartici” sul visitatore.

⁶⁶⁵ Cfr. THIESSE, *La creazione delle identità...cit.*, pp. 56-58, dove la studiosa applica l’espressione al progetto patriottico dei fratelli Grimm all’inizio dell’Ottocento.

fatto che la questione della coscienza europea anima solo una frazione del mondo politico e intellettuale, ma non la popolazione nel suo complesso⁶⁶⁶.

Affermando che

de la même manière que les prises de conscience des identités nationales se sont faites notamment par l'intermédiaire des musées, c'est-à-dire d'une exposition des monuments du passé au regard de chaque personne susceptible de s'y intéresser, il est important que dans le cadre de l'Europe, au titre dirai-je, d'une contribution à la fabrication des Européens, on puisse également le faire, afin de favoriser cette sorte de conscience européenne dont on parle beaucoup, qu'on voit en pratique beaucoup moins...⁶⁶⁷.

il comitato scientifico del museo dell'Europa, come abbiamo già ribadito più volte, applica inoltre un modello "arcaico" di creazione dell'identità – una sorta di "invenzione delle tradizioni" - a una tipologia di comunità che è invece nuova e *sui generis*, e che esige oggi, e a maggior ragione negli anni a venire, l'elaborazione di forme originali di riconoscimento e di appartenenza. Questa necessità è ancora più urgente se si considera il fatto che, com'è noto, il favore di cui l'Europa gode oggi è in caduta libera.

Concludiamo con la proposta offerta in *La nostra Europa* da Edgar Morin e Mauro Ceruti, che ci sembra pertinente sia per quanto riguarda le modalità con cui affrontare la riflessione sull'Europa, sia come metodo più generale per scrutare gli abissi del concetto di identità. Nella loro teoria della complessità l'identità è sempre un'«*unitas multiplex*»⁶⁶⁸, e pertanto i fenomeni e il pensiero vanno collocati all'interno di un contesto dalle interazioni molteplici:

occorre ricercare la relazione di inseparabilità e di inter-retroazione tra un fenomeno e il suo contesto specifico, e tra un contesto specifico e i contesti più generali di cui esso fa parte. [...] Vi è la necessità di un pensiero che colga i legami, le interazioni e le implicazioni reciproche, che colleghi quel che è diviso e compartimentato, che rispetti ciò che è diverso riconoscendo al tempo stesso l'uno⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ Cfr. POMIAN, *Naissance et vicissitudes...*cit., p. 307.

⁶⁶⁷ Citato in CHARLÉTY, *L'invention du musée...*cit., p. 164.

⁶⁶⁸ MORIN, *Penser l'Europe...*cit., p. 24 e *passim*, poi ripreso da ID., MAURO CERUTI, *La nostra Europa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, p. 74.

⁶⁶⁹ Ivi, pp. 124-125. Rimandiamo in questo quadro anche a EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, 1999, tr. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

Tradurre tale concezione in termini museali non è evidentemente semplice e, come vedremo nelle pagine che seguono, esse si scontrano inevitabilmente con i limiti posti dalle questioni di scala.

Intervista a Krzysztof Pomian

Krzysztof Pomian (1934), storico e filosofo polacco, svolge gran parte della sua carriera in Francia, dove emigra nel 1973 in seguito alle sue prese di posizione contro il regime comunista, che gli costano il posto d'insegnante. Svolge buona parte della sua carriera presso il Centre national de la recherche scientifique (CNRS), insegna all'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) e in diverse università europee. Dal 2001 è direttore scientifico del Musée de l'Europe. Si interessa principalmente alla storia della cultura e della civilizzazione europea, alla storiografia dei musei e delle collezioni, e alle pratiche cognitive e letterarie nella cultura latina dal medioevo in poi. È consigliere di redazione della rivista "Le Débat" e di altri periodici di storia e filosofia.

Quest'intervista si è svolta a Parigi il 10 marzo 2014. Nel corso della conversazione non sono emerse informazioni inedite, nonostante il tempo accordatomi sia stato piuttosto ampio. Alcune risposte di Pomian sono piuttosto sintetiche e ciò mi ha talvolta obbligato a spostare il discorso su questioni diverse, impedendo un approfondimento degli ambiti di maggior interesse per la mia ricerca. Da quest'intervista ho ricavato l'impressione che l'ambito "Musée de l'Europe" non sia all'ordine del giorno per Pomian, che resta prima di tutto uno studioso e un accademico. Anche in conseguenza di ciò, si può evincere come la parte più interessante dell'incontro sia quella in cui Pomian fornisce la sua opinione sul "museo d'arte europeo", dove egli ribadisce a lungo e con forza un punto di vista a mio avviso discutibile. Secondo la sua opinione il "museo d'arte europeo" è esistito fin dagli albori dell'istituzione museale moderna, grazie alle diverse provenienze delle opere esposte: ritengo invece che non sia sufficiente la giustapposizione delle diverse nazionalità per definire l'entità "pittura europea" (cfr. supra, p. 176, nota 618).

Nel 2007 il Musée de l'Europe ha organizzato a Bruxelles la mostra *C'est notre histoire !: verrà riproposta in altre città europee?*

Non dipende più da noi. Per la mostra *Dieu(x), Modes d'emploi* ci eravamo mossi in tal senso: ci sono state diverse versioni della mostra - una a Madrid, una a Parigi, una a Varsavia - e poi i canadesi si sono appropriati del "concetto" dell'esposizione (dal momento che non era possibile trasportare gli oggetti; essi hanno mantenuto la scenografia così com'era stata concepita all'inizio, ma con oggetti presi sul posto). Per *C'est notre histoire !* è diverso. La mostra è stata riproposta solo in Polonia, dove una parte degli oggetti proveniva dalla mostra originaria, e una parte è stata trovata in loco. Ma si tratta di una grande mostra, che sia a Bruxelles che in Polonia si è dispiegata su circa 2500 m². Si è

trattato quindi di un processo complicato e costoso. Inizialmente diversi candidati si erano offerti di ripresentare la mostra, ma in un solo caso ciò ha funzionato, e questo perché le decisioni e i vincoli erano stati stabiliti prima della crisi: sei mesi dopo tutto era già cambiato, nessuno più voleva prendersi la responsabilità di quest'evento, ma alla fine la città polacca ha confermato la sua decisione. Poi è stata la volta di *L'Amerique, c'est aussi notre histoire !*, a Bruxelles, che per il momento non è ancora itinerante. Ora invece è iniziato il ciclo commemorativo legato alla prima guerra mondiale, e ci è subito sembrato chiaro che avremmo dovuto fare qualcosa a riguardo. Abbiamo organizzato la mostra *14-18, c'est notre histoire !* in collaborazione con il Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire di Bruxelles, che ci ha fornito gli spazi e molti oggetti (quindi il budget è molto meno elevato rispetto a *C'est notre histoire !*). Non c'era un motivo particolare per proporre una mostra che avesse come oggetto l'America, mentre per la mostra sulla prima guerra mondiale vi è ovviamente una ragione ben precisa: nel corso dei prossimi quattro anni sentiremo parlare continuamente di quest'evento storico e, come dico sempre scherzando, ci saranno più vittime delle commemorazioni che della guerra stessa! Ci teniamo molto a essere tra i primi a muoverci in tal senso; credo che la nostra mostra sia il primo grande evento di questo genere non solo in Belgio - dove è diventata "la" grande manifestazione ufficiale sulla prima guerra mondiale - ma in Europa. Tuttavia non so quale sarà il futuro di questa mostra.

Se prendiamo innanzitutto come riferimento la mostra *C'est notre histoire !* considera il Musée de l'Europe un museo di storia, di società o di civiltà?

A dire il vero è un genere di domanda che non ci poniamo. È chiaro che non si tratta di un museo d'arte, anche se dire ciò non è del tutto corretto, visto che abbiamo sempre utilizzato nelle nostre mostre opere d'arte, mescolandole con oggetti storici, e talvolta abbiamo commissionato a degli artisti delle opere appositamente per le nostre mostre. Non cerchiamo di definire la tipologia del nostro museo: si tratta di un museo di storia che presenta reperti storici, ma dove sta il confine tra un museo di storia, un museo di società e di civiltà? In genere in Francia si tende a dire che i musei di società sono musei di piccola taglia, una sorta di ecomusei, dove viene presentata la vita locale. In definitiva possiamo dire che il Musée de l'Europe è un museo di storia.

Le ho posto questa domanda perché, se si legge per esempio il progetto scientifico MuCEM, vi si trova un grande dibattito sul significato da attribuire ai termini di

“civiltà”, “società”, etc. Il Musée de l’Europe è tutt’altra cosa rispetto al MuCEM, ma questo genere di dibattiti è molto attuale.

Bisogna chiarire alcune cose. In primo luogo non abbiamo una collezione. A dire il vero abbiamo accumulato un certo numero di oggetti dopo quindici anni di attività, ma non abbiamo un’esposizione permanente. Forse un giorno l’avremo, ma in ogni caso per il momento non c’è nulla di simile all’orizzonte. Per ora e per il prossimo futuro lavoreremo in questo modo, organizzando mostre. Ma non c’è paragone tra noi e il MuCEM.

Il Musée de l’Europe, così come si sta evolvendo oggi, si adatta ancora al programma stabilito all’inizio, ossia a ciò che si può leggere nel suo articolo *Pour un musée de l’Europe. Visite commentée d’une exposition en projet?* Qui compare l’idea di un’esposizione tripartita, con un vasto nucleo centrale di carattere storico. Perché e come è cambiato il programma originario?

L’idea di partenza era quella di creare un museo permanente in uno degli edifici del Parlamento europeo: la mostra *C’est notre histoire !* è stata concepita inizialmente come una parte dell’esposizione permanente. Questo progetto non è più valido, non creeremo un museo all’interno del Parlamento europeo. Attualmente è in corso questo nuovo progetto riguardante una Casa della storia europea, di cui per ora non posso dire granché, se non che non mi sembra molto convincente. Vedremo di cosa si tratta.

C’è l’idea di fondere il Museo dell’Europa e la Casa della storia europea?

No. Se n’è parlato, ma per ora è escluso, o meglio è stato fatto di tutto per impedirlo. In quanto Musée de l’Europe abbiamo un programma per i prossimi anni e cercheremo di realizzarlo, adattandoci alle circostanze. Ad esempio è da molto tempo che vorrei organizzare la mostra *L’Europe est une femme* sulla storia delle donne in Europa: se troviamo finanziamenti da alcune grandi case di moda la mostra verrà realizzata. Questo tema potrebbe dare vita a una grande esposizione di stampo sia storico che artistico. Abbiamo un altro progetto legato al cinema...Ce ne sono molti, sugli ebrei e l’Europa, sull’Islam e l’Europa, etc...ne abbiamo per dieci o quindici anni!

La *Conceptual basis* redatta per la House of European History sembra poco più di un catalogo di fatti storici europei, una lista, una specie di compendio scolastico, troppo vago a causa dell’ampiezza cronologica.

È ciò che è stato presentato come progetto scientifico, ma francamente non so a che punto è il gruppo di lavoro della HEH e confesso che non me ne sto interessando.

Il sito di Tour & Taxis può diventare uno spazio permanente per il Musée de l'Europe?

Non si tratta di un luogo permanente, ma è uno spazio che possiamo sempre sfruttare perché abbiamo, credo, un contratto in corso. Tuttavia è un luogo che ha molti difetti: è piuttosto fuori dal centro città, in un quartiere che forse un giorno sarà più frequentato, ma per ora è marginale. È una zona di Bruxelles che un tempo era molto animata, poi si è spenta, e oggi ha ripreso a svilupparsi. Vedremo cosa ne sarà: per il momento, in termini di posizione, non è ciò che si può trovare di meglio in città. In secondo luogo, non è possibile assicurare nei locali del Tour & Taxis delle condizioni museali ottimali, come per esempio i livelli di temperatura richiesti per gli oggetti: in alcuni casi, per le esposizioni, abbiamo dovuto noleggiare delle teche climatizzate in grado di garantire un microclima adatto. Ciò è fattibile ma costoso. Quando abbiamo organizzato *L'Amérique, c'est aussi notre histoire !*, creata insieme al museo franco-americano di Blérancourt, tale problema si è posto in una scala importante. Dunque, è sì possibile organizzare delle mostre al Tour & Taxis, ma dipende dalla tipologia. Ancora non sappiamo dove verranno realizzate le prossime mostre, cercheremo delle collaborazioni, a seconda di quello che intendiamo proporre.

Quando si parla di cultura europea si fa spesso un uso un po' vago dei termini "memoria", storia" e "identità". La visione storica proposta dal Musée de l'Europe ha lo scopo di creare una memoria, un'identificazione affettiva da parte del pubblico? Qual è l'obiettivo profondo del museo e delle sue mostre?

Nel nostro caso (dato che non so affatto come procederà la Casa della storia europea) cerchiamo sempre di essere molto ligi sul piano storico. I nostri comitati scientifici successivi, che variano a seconda del tema proposto - un comitato ha preparato la mostra del 2007, un altro quella sull'America, e un comitato ad hoc, ancora diverso, è stato creato per l'ultima mostra sulla prima guerra mondiale (composto da specialisti belgi, dal momento che la mostra è volutamente belgo-centrica) - puntano a una precisione storica assoluta. Non ci permetteremmo mai di giocare con inesattezze e approssimazioni. Dall'altro lato una mostra non è un manuale di storia: una mostra deve parlare idealmente a tutti i sensi, e in ogni caso deve saper comunicare con le emozioni, creare una sorta di esperienza, un sentimento di identificazione. Non abbiamo mai nascosto la nostra intenzione, che è sempre stata quella di contribuire alla nascita di un patriottismo europeo. Un patriottismo europeo, però, non nel senso proposto da Jünger Habermas, che mi

sembra vuoto e incapace di generare un coinvolgimento emotivo, ma un patriottismo in grado di creare di un'identificazione con il passato, con tutto ciò che esso ha sia di glorioso che di abietto. Il passato europeo è così com'è e bisogna accettarlo in tutta la sua complessità.

Ritorniamo per un momento a *C'est notre histoire !*: com'è stato gestito, a livello progettuale e narrativo, il rapporto tra l'Europa e l'Unione europea? Come si è riusciti a dare il giusto peso ai diversi elementi e a evitare una sovrapposizioni tra queste due entità? Non c'è il rischio di confonderle?

Naturalmente c'è una sovrapposizione tra le due cose. Abbiamo sempre tenuto nella massima considerazione - e le mie origini polacche hanno contribuito a ciò - la parte d'Europa che non faceva parte dell'UE fino al 2004. Non l'abbiamo mai dimenticata, abbiamo sempre cercato di mostrare l'una e l'altra, al punto che tra i progetti che non sono mai stati realizzati c'era anche quello di ricostruire a livello espositivo una cortina di ferro, per mostrare con precisione la divisione dell'Europa. Abbiamo sempre saputo che Europa e Unione europea sono due cose distinte, lo sono ancora oggi, e a un livello ancora più forte nel periodo compreso tra il Trattato di Roma e il 1989.

Nell'articolo intitolato *Naissance et vicissitudes du patrimoine européen* lei sostiene che il patrimonio di oggi è diverso da quello di due secoli fa a causa della democratizzazione e della scoperta della cultura popolare. Ciò significa che l'unico museo dell'Europa realizzabile dev'essere composto da oggetti di uso comune (al di là delle opere d'arte che compaiono regolarmente nelle mostre)? Perché non proporre un museo di belle arti europee? Trovo pertinente porsi questa domanda dal momento che la questione di un museo d'arte europea potrebbe generare un interessante dibattito sui criteri della "bellezza europea". Se nell'epoca dello statonazione il fulcro della creazione dell'identità nazionale è il museo d'arte (basti pensare al Louvre), perché esso non ha ricoperto lo stesso ruolo a livello europeo?

Innanzitutto va ricordato che il museo d'arte europea già esiste. Il Museo del Prado, per esempio, non è un museo d'arte spagnola, è spagnolo ed europeo: per il periodo XVI-XVIII secolo vi si trova tutta l'arte europea con, in più, l'arte spagnola. Esistono diversi musei d'arte che possono essere considerati europei. Non parliamo poi del Louvre, pur con le sue debolezze (l'assenza dell'arte nordica, la scarsa rappresentanza dei tedeschi, il torto nei riguardi dei veneziani, soprattutto per quanto riguarda il XVIII secolo). Con tutte queste riserve - ma ogni museo ha i suoi difetti - un museo d'arte europea esiste già. Il

museo d'arte, quando appare, è europeo, anche se non si definisce tale. I musei d'arte antica, siano essi il Pio Clementino a Roma o altri, nascono come musei europei perché l'arte antica era all'epoca l'arte europea per eccellenza. La stessa cosa vale per i musei d'arte moderna post-Raffaello: l'arte italiana era considerata l'arte europea per eccellenza. Quando il Louvre viene creato nel 1793 è un museo d'arte europea, tant'è vero che al suo interno non c'è pittura francese, che si trova a Versailles. È solo nel XIX secolo, in piena epoca nazionale, che cominciano a essere creati dei musei d'arte nazionali e l'arte inizia a subire un fenomeno di nazionalizzazione. Si tratta di un processo tardivo, poi nuovamente messo in discussione dai movimenti d'avanguardia, soprattutto a partire dalla seconda metà del XIX secolo: il simbolismo è stato un movimento europeo, così come l'art nouveau. Le avanguardie antecedenti alla prima guerra mondiale sono tutte fondamentalmente europee. In questo senso il problema non riguarda tanto il museo d'arte, ma il museo di storia, che ha dovuto porsi la questione del quadro nazionale. Per l'arte tutto era già risolto in partenza.

Mi riferivo piuttosto al museo come istituzione, al di là del suo contenuto. I grandi musei sono nati come istituzioni nazionali.

Sì, erano “nazionali” di nome, ma nella realtà lo erano molto meno. La National Gallery è “nazionale” non a causa del suo contenuto. Inizialmente essa non accoglieva l'arte inglese: il primo inglese a entrare alla National Gallery è stato Turner, nel momento in cui il museo si è reso conto di avere a che fare con un grande artista. Ma in fondo la pittura inglese non vi ha trovato posto, ed è per questo che è stata creata la Tate. La National Gallery è “national” perché è frutto di un atto del Parlamento, e il British Museum è “British” per la stessa ragione: il consiglio di amministrazione è nominato dal Parlamento, il museo è sottoposto alle commissioni parlamentari, e pertanto appartiene alla nazione. Ma solo per questo il museo è “nazionale”, non per il suo contenuto. La raccolta iniziale della National Gallery, la collezione Angerstein, era una raccolta di dipinti prevalentemente italiani. Dunque l'arte è stata per molto tempo europea e i tentativi di nazionalizzazione del XIX secolo, e i regimi totalitari poi, non hanno saputo invertire questa tendenza. I veri musei nazionali, nel senso del contenuto, erano i musei di storia: nel XIX secolo abbiamo dapprima i musei militari, i musei dinastici, di città e i musei di storia nazionale. I musei dinastici non sono numerosi: ci fu il museo di Napoleone, smantellato nel 1815, mentre il Museo Hohenzollern è scomparso dopo la seconda guerra mondiale. A Berlino sussistono alcuni musei militari, ma sono stati notevolmente ristrutturati. Dunque i musei nazionali

per eccellenza furono i musei di storia. In Italia i “musei del Risorgimento” hanno avuto questa funzione.

In alcuni musei troviamo sempre più spesso un’associazione tra gli oggetti di uso quotidiano e le opere d’arte: ciò ha a che fare con la dissoluzione della separazione tra le tradizionali categorie della cultura e dell’arte d’élite e la cultura popolare e con il desiderio di creare un legame sempre più stretto tra diverse forme d’arte e di creazione?

Non è questo il problema che ci siamo posti. Abbiamo sempre pensato che l’arte è indicativa dello stato della società e delle condizioni storiche, e che un’opera d’arte permette, attraverso una sorta di scorciatoia, di comunicare qualcosa in modo molto più immediato e diverso rispetto alla parola scritta. Il nostro sguardo sull’arte è sempre stato posto in funzione di una mostra storica, ma al contempo essa dev’essere capace di suscitare un’emozione. Per esempio in *C’est notre histoire !* ci siamo chiesti come mostrare l’atmosfera dell’Europa alla fine della guerra. Abbiamo presentato tre opere a questo scopo: un’opera creata dall’artista canadese Dominique Blain che, in forma artistica, ha presentato la distruzione di un equilibrio e la perdita di vite umane durante il secondo conflitto mondiale. È un’opera che abbiamo commissionato noi, e che l’artista ha realizzato assecondando le informazioni che le abbiamo fornito. È un’opera molto efficace, che abbiamo acquistato e che mostra anche, pertanto, come si inizia a formare una collezione. Le altre due esistevano già. Una delle opere è stata realizzata da Dado, pittore nato nella ex Jugoslavia, ma che ha vissuto a Parigi. Ha dipinto un quadro intitolato *L’architecte*, esposto presso il Museo nazionale d’arte moderna di Parigi, da cui l’abbiamo avuto in prestito. Si tratta di un lavoro sorprendente: quando l’ho visto per la prima volta molto tempo fa mi è rimasto impresso nella memoria e l’ho voluto per la nostra mostra. Infine abbiamo esposto il modello di un lavoro dello scultore francese ebreo Zadkine (dal momento che non potevamo trasferire il monumento originale). Si intitola *La ville détruite*, ed è una scultura realizzata per Varsavia nel 1945. Il potere comunista non l’ha accettata e l’ha esiliata nella città di Rotterdam, dove ha trovato posto come monumento in bronzo. Il modello che abbiamo recuperato è di circa un metro e si trova nel Museo Zadkine di Parigi. Abbiamo deciso di esporre queste opere perché sono intense e struggenti, e al contempo perché comunicano un effetto istantaneo, raccontano con immediatezza qualcosa su cui, per contro, si potrebbe discutere per ore. Dunque è questo il

ruolo dell'opera d'arte nelle nostre mostre. Anche nell'ultima esposizione sulla prima guerra mondiale facciamo uso di opere d'arte, ma meno rispetto alle altre.

Dunque per creare una mostra la prima cosa da fare è stabilire una narrazione, a cui in un secondo momento vengono associati degli oggetti, o può capitare di prendere come punto di partenza un oggetto?

Non iniziamo dagli oggetti. Innanzitutto non abbiamo una collezione che ci permette di farlo, e poi credo che sia una politica sbagliata. Nulla vieta, se si hanno degli oggetti interessanti nelle riserve, di esporli, ma fondamentalmente una mostra dovrebbe essere una narrazione costruita e poi tradotta in una serie di oggetti e scenografie. Ciò è estremamente importante, non è sufficiente esporre gli oggetti: ciò che proponiamo è un teatro in cui gli oggetti rappresentano gli attori. Si tratta di un palcoscenico, che richiede registi e scenografi con idee originali. È un lavoro artistico, un'invenzione, e pertanto la mostra diventa anch'essa a suo modo un'opera d'arte concepita nel suo complesso, in cui ciascun elemento è inserito allo scopo di trasmettere un messaggio e generare un'emozione (le due cose vanno insieme).

Esistono rapporti tra il Musée de l'Europe e le istituzioni europee? Se sì, come sono?

La risposta è semplice: non ci sono rapporti. In un'occasione abbiamo beneficiato di fondi europei, quando abbiamo vinto l'appalto della Commissione per una mostra per celebrare il cinquantesimo anniversario del Trattato di Roma. Il finanziamento che abbiamo ottenuto è stato importante, anche se rappresentava solo il 20% del budget totale, ma era il massimo che potevamo accordarci. È stata l'unica volta che abbiamo avuto un rapporto istituzionale e finanziario con un organo europeo. Abbiamo vinto la gara perché avevamo iniziato a lavorare su questo progetto sette anni prima: quando hanno lanciato il bando eravamo già preparati.

Sa dirmi qualcosa sul Réseau des musées de l'Europe? Il Musée de l'Europe intrattiene relazioni con questo network?

A un certo punto, in effetti, diversi musei, come la Maison Robert Schuman, la Maison Jean Monnet, il MuCEM (che all'epoca non esisteva ancora) - una decina circa - si sono associati. Per un certo periodo i rappresentanti di questi musei si sono incontrati due volte l'anno, ma poi credo che la rete si sia sfaldata da sé, al punto che non penso esista ancora. Non è mai stata sciolta ufficialmente ma si è dissipata naturalmente.

Esiste una politica specifica del museo in relazione alle nuove tecnologie (supporti audiovisivi, etc.)?

Ovviamente siamo molto attenti a questi aspetti. I miei colleghi seguono regolarmente le rassegne sul tema (a Parigi, una volta all'anno, si svolge un salone in cui vengono esposte le nuove tecniche). Per quanto possiamo, e nei limiti finanziari, facciamo uso di questi nuovi supporti.

Intervista a Isabelle Benoit

Isabelle Benoit (1970), di nazionalità francese, dopo gli studi in scienze politiche si specializza in storia e civilizzazione presso l'Istituto universitario europeo di Firenze, con una tesi di dottorato sulle politiche di memoria impiegate nei musei di storia dal dopoguerra in Francia e in Germania. Dall'inizio degli anni Duemila si occupa dell'ideazione di percorsi museali, fornisce consulenze in ambito espositivo e, prevalentemente in Svizzera, ricopre ruoli manageriali nella progettazione e nella programmazione in ambito culturale. Dal 2006 è responsabile della ricerca internazionale e dello sviluppo del Musée de l'Europe/Tempora.

Tale intervista è stata condotta in forma scritta tramite questionario, che ho ricevuto nel mese di aprile 2015 (nell'incontro avvenuto circa un anno prima a Bruxelles, la studiosa, pur non avendo tempo a disposizione per un'intervista, mi aveva comunque consentito di accedere alla biblioteca di Tempora e di svolgervi alcune ricerche bibliografiche). Le risposte fornite alle mie domande sono state puntuali e, sebbene ripresentino in parte quanto già enunciato da Pomian, mi sembra abbiano il merito di fornire una visione d'insieme chiara delle linee direttrici adottate dal Musée de l'Europe e dei suoi obiettivi programmatici.

Quali sono le principali differenze tra il primo progetto scientifico del Musée de l'Europe e le mostre effettivamente realizzate negli ultimi anni?

Non c'è nessuna differenza maggiore per quanto riguarda la programmazione. Sono piuttosto l'esperienza e la pratica che hanno segnato l'evoluzione dei progetti.

Il Musée de l'Europe ha, o ha avuto, un'esistenza autonoma, o la società Tempora è completamente subentrata all'associazione?

L'accordo tra il museo e Tempora è ancora valido e rimane sempre lo stesso, nel senso che Tempora realizza i progetti del Museo dell'Europa il quale, non essendo sovvenzionato in modo strutturale, non può avere personale. È questa collaborazione che ha permesso di mettere in atto, in una decina d'anni, numerosi progetti di rilievo, anziché limitarsi alla concettualizzazione e alla riflessione.

Le esposizioni di Tempora mirano ancora a contribuire alla costruzione di un'identità europea? Se sì, qual è il suo punto di vista sull'Europa e in base a cosa vengono scelti i temi da trattare nelle mostre?

La nostra opinione è che, al di là della costruzione europea che ha avuto luogo negli ultimi cinquant'anni, l'Europa costituisce una civilizzazione a tutto tondo e offre un'infinità di argomenti interessanti, sia dal punto di vista storico che per quanto riguarda il suo rapporto con le altre civiltà. Scegliamo i temi in base alla programmazione iniziale e anche in base al loro interesse nella realtà contemporanea. Ad esempio l'ultima grande mostra che abbiamo organizzato, *14 -18, c'est notre histoire !*, si inserisce nel quadro delle commemorazioni della prima guerra mondiale. Questo è un momento fondante per la cultura europea del XX e del XXI secolo. L'altro aspetto che guida le nostre scelte riguarda l'interesse dei temi per il grande pubblico.

Che figure professionali e accademiche vengono consultate per formulare i progetti concettuali e culturali delle mostre?

La concettualizzazione iniziale è stata sviluppata dai membri del comitato scientifico che sono menzionati nel progetto del Musée de l'Europe (Documento in undici sezioni, sezione 11, p. 6). Il progetto è stato sottoposto per due volte a una commissione di intellettuali europei di altissimo livello (sezione 11, p. 8) e a una commissione internazionale di direttori di musei (sezione 11, p. 10). Il progetto iniziale funge dunque da base per il lavoro del museo. Per i nuovi temi e gli argomenti specifici (come ad esempio *Dieu(x), Modes d'emploi*) costituiamo dei comitati scientifici *ad hoc*. La direzione di questi comitati è assicurata da Krzysztof Pomian e/o da Elie Barnavi, a seconda degli argomenti.

Il museo dell'Europa ha definitivamente rinunciato alla possibilità di diventare una struttura permanente?

Il Musée de l'Europe resta un'associazione senza scopo di lucro di diritto belga che garantisce la sostenibilità delle proprie attività sin dal suo inizio. Tuttavia, la creazione di un luogo permanente di presentazione a Bruxelles non è all'ordine del giorno. L'esperienza ha dimostrato che l'arricchimento delle mostre nel corso del loro adattamento a diversi paesi e contesti è senza dubbio più interessante rispetto alla "fissazione" di un discorso in un luogo permanente. In fin dei conti, ciò corrisponde maggiormente all'idea del progetto europeo. Riteniamo che il Musée de l'Europe debba mantenere una coerenza tra la sua forma e il suo oggetto: una civilizzazione incontestabile, ma policentrica e in continua evoluzione.

Nelle mostre del Musée de l'Europe come riuscite a bilanciare la complessità della storia europea con gli obiettivi di divulgazione?

Cerchiamo di privilegiare un approccio “grande pubblico”; ciò significa favorire una trattazione intellettuale degli argomenti sotto forma di grandi sintesi e dare spazio a un messaggio chiaro per ogni mostra e per ogni spazio, piuttosto che moltiplicare i dettagli. Inoltre curiamo la scelta dei media (oggetti, interattività, audiovisivo, arti decorative, arte contemporanea, etc.) per ogni tema.

Qual è il rapporto del Musée de l'Europe con la House of European History? Perché i due musei hanno rinunciato a unirsi?

Il Musée de l'Europe non ha alcun rapporto particolare con la Casa della storia europea. Tempora, in qualità di società di concezione, progettazione e realizzazione di mostre, è abilitata a rispondere ai bandi pubblicati dalla Casa della storia europea, allo stesso titolo di qualsiasi altra società di questo genere in Europa. I due progetti non si sono uniti perché la loro nascita, gli obiettivi e i promotori sono diversi.

Può dirmi qualcosa circa il Réseau des musées de l'Europe? Che rapporti intrattiene il Musée de l'Europe con gli altri musei della rete?

Attualmente il Musée de l'Europe/Tempora mantiene relazioni occasionali con la rete nell'ambito delle mostre, ad esempio per la ricerca di oggetti. Ma, più in generale, questo network ha avuto il merito di creare, intorno agli anni Duemila, una comunità di interesse in Europa tra personalità che dirigono importanti musei europei. Se la sua attività oggi è ridotta, resta il fatto che questa rete ha fatto germinare uno spirito europeo sotto forma di mostre, che includono una dimensione europea che prima non esisteva.

Per creare un'esposizione viene innanzitutto stabilita una narrazione, a cui è associata una serie di oggetti e di immagini che il museo colleziona in un secondo tempo, o è possibile realizzare una mostra a partire dagli oggetti?

Lavoriamo prima di tutto su un discorso, e solo in un secondo tempo con gli oggetti e altri media messi a disposizione dalla museografia contemporanea. Ma, se si presenta la situazione di valorizzare una collezione per farne scaturire una storia, possiamo farlo senza opposizione di principio, a condizione che il risultato sia accessibile e intellegibile per il grande pubblico.

Qual è la politica del museo in relazione alle nuove tecnologie?

Utilizziamo le nuove tecnologie solo quando permettono di valorizzare i contenuti e di trasmettere delle conoscenze in modo appropriato; e solo laddove consentono di accedere a nuove estetiche in grado di far “sognare” il pubblico (come il sistema di *mapping*).

3.4 Il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)

3.4.1 Origini e sviluppo di un progetto di riconversione

I musei etnologici, folklorici e regionali sono gli eredi di una visione che affonda le sue radici nelle esposizioni universali ottocentesche e nella volontà di fornire alla nazione delle testimonianze vive che potessero legittimare il proprio status e il proprio valore. Essi si sono sviluppati in un'epoca in cui la nuova società industrializzata e urbana aveva iniziato a prendere il sopravvento sul mondo artigianale e rurale tradizionale. In nome di una cultura popolare putativa – attraverso il quale il nazionalismo si manifesta⁶⁷⁰ - tali musei aspiravano a porsi come i custodi di memorie in via di sparizione, l'incarnazione dell'evoluzione sociale e tecnica di una regione o di una comunità⁶⁷¹, nonché come i luoghi di conservazione del mito delle origini di un popolo.

In Francia, paese che rappresenta il fulcro di questa sezione del nostro studio, fu a partire dalla confisca delle collezioni reali, ecclesiastiche e signorili che vennero tracciati i contorni del patrimonio della giovane Repubblica sorta dalla Rivoluzione. Il processo di appropriazione delle vestigia antiche, delle curiosità, delle testimonianze degli usi e costumi della tradizione, «ne reviendrait-il pas» si chiede il museologo Fabrice Grognet, «à se rapprocher des traces disparues de ce qu'avait dû être «l'homme pré-celtique» ?»⁶⁷². È proprio durante la rivoluzione, infatti, che emerge l'idea di far risalire le origini del popolo francese ai Galli, nel momento in cui lo stato-nazione era in via di formazione e si trovava a dover far convergere in un'unica identità collettiva i diversi particolarismi regionali, al fine di legittimare il proprio potere⁶⁷³. Nel 1799 venne fondata la *Société des Observateurs de l'Homme*, con lo scopo di condurre uno studio sulle diverse fisionomie degli uomini (che in quest'epoca generò noti fenomeni di stigmatizzazione dell'"altro"); sei anni dopo nacque l'*Académie celtique*, presieduta da Alexandre

⁶⁷⁰ Cfr. GELLNER, *Nations and Nationalism...* cit. p. 57: «nationalism usually conquers in the name of a putative folk culture. Its symbolism is drawn from the healthy, pristine, vigorous life of the peasants, of the Volk [...]».

⁶⁷¹ Si veda il saggio redatto da Marc Bloch nel 1930 sui musei rurali, nel quale vengono cantate le lodi dei musei all'aria aperta del nord Europa, capaci, secondo l'autore, di fornire importanti delucidazioni in ambito storico, archeologico, tecnico, sociale e folklorico allo studioso interessato ai fenomeni di civilizzazione. Cfr. MARC BLOCH, *Musées ruraux, musées techniques*, in "Annales d'histoire économique et sociale" 2 (1939), n. 6, pp. 248-251.

⁶⁷² FABRICE GROGNET, *La réinvention du musée de l'Homme au regard des métamorphoses passées du Trocadéro*, in MAZE, POULARD, VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie...* cit., pp. 37-70, qui p. 40.

⁶⁷³ Cfr. *Ibidem*.

Lenoir⁶⁷⁴, la prima organizzazione preposta allo studio degli usi e costumi dei Francesi, e all'individuazione delle loro origini: «*ils aînés des Celtes*», affermò il letterato Lavallée nella sessione inaugurale, «*nul peuple étranger ne vint nous déposséder de leur héritage, et par l'usurpation de notre territoire ne jeta de l'obscurité sur notre filiation. [...] ne sommes-nous pas encore, aujourd'hui ces mêmes Gaulois dont les aïeux suivirent ces illustres voyageurs ?*»⁶⁷⁵. Lo scopo dell'Accademia voleva essere dunque «1°. de reproduire l'histoire des Celtes, de rechercher leurs monumens [*sic*], de les examiner, de les discuter, de les expliquer ; 2°. d'étudier et de publier les étymologies de toutes les langues d'Europe»⁶⁷⁶.

Sebbene la Francia fosse l'unico paese europeo a non avere ancora, alla metà del XIX secolo, un museo nazionale dedicato alla cultura popolare e al folklore⁶⁷⁷, nel 1878 essa aveva già recuperato parte del suo ritardo, grazie all'inaugurazione del primo museo etnografico parigino, il Musée d'Ethnographie del Trocadéro - fondato da Ernest Hamy con il nome di Muséum ethnographique des missions scientifiques - e della grande Esposizione universale⁶⁷⁸.

Il Museo presentava oggetti provenienti dai diversi continenti, organizzati, in linea con le tendenze epistemologiche dell'epoca, secondo criteri volti a mettere in evidenza il progresso lineare dell'umanità. Ma fu soprattutto con la fondazione a Parigi del Musée

⁶⁷⁴ Per ciò che riguarda Lenoir e l'operazione per cui è maggiormente conosciuto, la realizzazione del *Musées des monuments français*, rimandiamo a DOMINIQUE POULOT, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation...*cit., pp. 497-531 e a HASKELL, *Le immagini della storia...*cit., pp. 209-222.

⁶⁷⁵ JOSEPH LAVALLÉE, *Discours préliminaire*, in *Mémoires de l'Académie celtique, ou recherches sur les antiquités celtiques, gauloises et françaises*, I, Paris, Académie celtique, 1807, pp. 1-20, qui p. 3.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 4.

⁶⁷⁷ La Francia aveva accumulato tale ritardo poiché a partire dalla rivoluzione francese il ruolo di rappresentazione della nazione fu affidato al Louvre, secondo una visione che faceva di tale museo sì un'istituzione nazionale, ma con valore universale, valida per ogni uomo civilizzato. Favorendo tale orientamento universalista, la Francia, a differenza di altri paesi, avrebbe impiegato più tempo a formulare l'approccio che attribuisce alla specificità e all'eccezionalità del proprio patrimonio autoctono (alla propria "etnicità") il valore della nazione agli occhi del mondo. Cfr. DOMINIQUE POULOT, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997. Si veda inoltre, per il concetto di "museo nazionale", KRZYSZTOF POMIAN, *Musée, nation, musée national*, in "Le Débat" 3 (1991), n. 65, pp. 163-164, dove lo storico afferma: «l'appellation de « musée national » est attribuée ainsi aux établissements qui appartiennent à deux espèces différentes. Les uns donnent à voir la nation en tant qu'elle participe à l'universel, à ce qui est supposé être valable sinon pour tout homme, du moins pour tout homme civilisé. Les autres donnent à voir la spécificité et l'exceptionnalité de la nation et de son parcours dans le temps. Les premiers insistent sur ce qu'une nation a en commun avec d'autres. Les secondes, sur ce qui l'en différencie. Les premiers privilégient donc les productions de la nature, y compris celles des sauvages, ainsi que les œuvres d'art, les uns et les autres créées ou recueillies par les nationaux ou sur le territoire national. Les seconds s'intéressent principalement à toutes les traces de l'histoire nationale».

⁶⁷⁸ Cfr. MARC GAILLARD, *Paris, les expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, Presses Franciliennes, 2005.

national des arts et traditions populaires (MNATP), nel 1937, che venne dato alla luce il primo vero compendio ragionato della società francese rurale e artigianale, fornendo alla dimensione repubblicana del patrimonio la sua piena manifestazione visibile⁶⁷⁹.

Il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) di Marsiglia, inaugurato nel giugno del 2013 nel quadro degli eventi che vedono questa città, assieme alla Provenza, Capitale europea della cultura (Marseille-Provence 2013) è nato sulle ceneri del MNATP, istituzione che a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso entrò in una crisi profonda, come nel caso di molti suoi omologhi europei. La volontà di infondere nuova linfa vitale al museo agonizzante venne presa in seguito alla decisione di “internazionalizzarne” la sostanza.

La crisi dei musei di etnologia, per ciò che riguarda la Francia, è ascrivibile al generale “ritiro” dell’etnologia esotica a seguito della decolonizzazione e quindi al peso dell’eredità coloniale⁶⁸⁰, così come alla presa di distanza, a esso legata, da una visione essenzialista del concetto di identità nazionale. Al modello museale che tende a fissare le culture in entità permanenti, uniche e pure, sono quindi subentrati, come abbiamo già visto nei capitoli precedenti, i concetti di interculturalità e ibridazione, che hanno obbligato diverse tipologie di musei a riconvertirsi⁶⁸¹.

Uno dei primi eventi rimasti negli annali della storia francese per il suo approccio innovativo nei riguardi del passato coloniale fu l’esposizione d’arte contemporanea intitolata *Magiciens de la terre*, tenutasi nel 1989 al Centre Georges Pompidou e poi diventata itinerante. Essa ha acquisito lo statuto di modello di riferimento nella presentazione di un’arte post-coloniale, nella promozione delle manifestazioni artistiche del continente africano e nelle relazioni culturali tra nord e sud del mondo. Mostra ampiamente citata, criticata e dibattuta, è considerata dal critico Roberto Pinto, che a essa ha dedicato una sezione del suo volume sulla “genealogia” dell’internazionalità del panorama espositivo, una delle prime grandi mostre in cui il termine “internazionale” designa qualcosa di più rispetto all’“occidentale”, diversamente da quanto avveniva

⁶⁷⁹ Per una panoramica della storia dei rapporti tra etnografia e musei in Francia rimandiamo a *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

⁶⁸⁰ Cfr. LISA KARLSSON BLOM, MIKELA LUNDAHL, *Haunted museums. Ethnography, coloniality and sore points*, in “Eurozine” (online), 2012, consultabile all’indirizzo <http://www.eurozine.com/articles/2012-12-18-blom-en.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁶⁸¹ Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., p. 180.

generalmente nelle grandi esposizioni tradizionali⁶⁸². *Magiciens de la terre*, sostiene lo studioso,

può essere considerata la prima grande mostra promossa da un importante museo occidentale – il Centre Georges Pompidou, cuore pulsante delle istituzioni europee – in cui opere di artisti provenienti dai cinque continenti sono state poste a confronto su un piano relativamente omogeneo, all'interno del medesimo spazio⁶⁸³.

Inserita nel complesso di eventi organizzati per celebrare il duecentesimo anniversario della Rivoluzione, la mostra intendeva presentare un nuovo volto della Francia, non più nazionale e mono-culturale, bensì post-coloniale, aperto e desideroso di sovvertire le gerarchie estetiche tradizionali.

Con le rapide mutazioni del mondo moderno, i nuovi paradigmi museali sono inoltre stati investiti dagli imperativi provenienti della globalizzazione: «proprio come, all'epoca della Rivoluzione, la trasformazione delle piccole raccolte erudite da amatori in smisurate collezioni pubbliche aveva cambiato il nostro rapporto con le collezioni di opere d'arte», sostiene Jean Clair con intenti contestatori,

oggi è la scomparsa delle nazioni a cambiare la natura del museo che lo conserva. Le opere, ancora sottoposte alla forza centripeta di attrazione e di coesione della vecchia comunità nazionale, sono ormai attratte dalle forze centrifughe di una globalizzazione alla quale si attribuisce ancora, ma stavolta fallacemente, la qualifica di “universale”⁶⁸⁴.

La nascita di istituzioni come il MuCEM si situa all'interno di un generale riposizionamento dei musei etnologici e antropologici francesi, volto a modernizzare la visione del paese all'alba del nuovo millennio. Si tratta insomma, all'interno di questi

⁶⁸² Cfr. ROBERTO PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmediabooks, 2012, p. 69, dove lo studioso recupera il pensiero del critico d'arte Pierre Gaudibert, espresso nel catalogo della mostra. È interessante accennare brevemente ai riferimenti di Pinto al ruolo degli eventi artistici internazionali nella ricerca di legittimità culturale e politica da parte di paesi extra-europei nel panorama mondiale. Nel 1987, anno in cui la Turchia presenta la domanda di ingresso nella CEE, prende avvio la Biennale di Istanbul, mentre nel 1995 nasce la Biennale di Johannesburg, un anno dopo l'ascesa al potere di Nelson Mandela.

⁶⁸³ Ivi, p. 63.

⁶⁸⁴ CLAIR, *La crisi dei musei...cit.*, p. 76.

musei dov'è il "popolo" a farla da padrone, e non l'arte⁶⁸⁵, di esplicitare il significato profondo della "francesità" nel mondo contemporaneo – e di sottrarla alla vecchia patina di imperialismo a cui è stata legata per lungo tempo -, dal momento che ognuno di questi musei contribuisce, secondo lo studioso statunitense della cultura francese Herman Lebovics, «to the shaping of a new local, national, European and global story about France for both the French and the world to see»⁶⁸⁶.

Le istituzioni a cui ci riferiamo fanno parte di quella che possiamo considerare, per l'intensità e il rapido avvicendamento, come un'ondata semi-rivoluzionaria di rinnovamento del panorama museale francese. Essa ha avuto luogo nei primi anni del XXI secolo e ha visto come ultima tappa provvisoria la fondazione del Musée des Confluences di Lione, dopo l'apertura del MuCEM, del Musée du Quai Branly (voluto da Jacques Chirac) nel 2006⁶⁸⁷, la creazione della Cité nationale de l'histoire de l'immigration nel 2007, la riqualificazione del Musée de l'Homme (riaperto nel 2015), il progetto di Sarkozy, poi abbandonato, di dare vita a una Maison de l'histoire de France⁶⁸⁸.

⁶⁸⁵ Come vedremo, la distinzione tra arte e etnologia all'interno di un museo non è più oggi così radicale (il Musée du Quai Branly ne è un esempio).

⁶⁸⁶ HERMAN LEBOVICS, *The future of the nation foretold in its museums*, in "French Cultural Studies" 25 (2014), n. 3-4, pp. 290-298, qui p. 291. Secondo l'autore questi musei sollevano importanti questioni relative alla nazione: «taken together – for they are, after all, projects of the leaders of the political class – they ask: is it possible, or even desirable, today to tell a single and teleological national narrative – the *roman national* of the patriot-historian of the Third Republic? What did immigrants contribute to the making of today's nation? What is the relationship of postcolonial France with its one-time colonial empire? How did biological and cultural evolution combine to make human societies? And now, with the opening of the MUCEM, how did, and how do, French vernacular cultures relate to those of Europe and the Mediterranean world?».

⁶⁸⁷ Esso accoglie le collezioni extra-europee del Musée de l'Homme e le collezioni del Musée national des Arts Africains et Océaniens, chiuso nel 2003.

⁶⁸⁸ Per ciò che riguarda i musei d'arte ricordiamo l'apertura del Centre Pompidou-Metz nel 2010 e del Louvre-Lens nel 2012 (l'iniziativa del Louvre Abu Dhabi meriterebbe un discorso a parte). Si veda LUCA BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums between Theory and Practice*, in FRANCESCA LANZ, ELENA MONTANARI (a cura di), *Advancing Museum Practices*, Torino, Allemandi & C., 2014, pp. 148-160, qui pp. 153-155, secondo il quale, nonostante la volontà diffusa di "svecchiare" i grandi musei nazionali, i nuovi musei del mondo occidentale non possono tuttavia essere separati dal loro "punto di origine": «in a way or another, every historical museum in the Western world originated from colonial beginnings that were both internal and external to the nations that were colonised: conquests, despoliations, acquisitions poisoned by strongly unbalanced power relationships, and so on. In general, contemporary museums, particularly those dedicated to 'other' cultures, suffer from that 'original sin' of having been historically created and grown up in the shadow of the colonial theories and practices developed by European states (as illustrated by the Musée Napoleon, or the thefts of works of art which took place in early nineteenth century Europe and during the Second World War), as well as by the non-European countries that were conquered and colonised *manu militari*». I musei post-coloniali dovrebbero quindi riservare uno spazio al mantenimento dei display originali, per fornire una testimonianza del passato e dell'ideologia imperialistica a esso connessa; si tratterebbe insomma di creare un museo della storia dell'ideologia coloniale all'interno di musei post-coloniali, come in parte fatto dal Musée de l'histoire de l'immigration, che ha deciso di restaurare e conservare l'architettura e le decorazioni di stampo coloniale, e dal Musée royal de l'Afrique centrale di Tervuren (nei pressi di Bruxelles), attualmente in rinnovamento. Per un approccio più approfondito alla

Secondo Lebovics la Francia, attraverso questi grandi progetti culturali, sarebbe riuscita a rinunciare a una politica identitaria prettamente nazionale, in via di dissoluzione già negli anni Cinquanta e Sessanta con la fine dell'imperialismo, per abbracciare, se non una visione pluralistica dello spirito nazionale, perlomeno un atteggiamento di apertura disposto ad accettare l'esistenza di una molteplicità di forme di "francesità"⁶⁸⁹. Tuttavia il processo di rinnovamento di tali istituzioni si è ancora a dinamiche politiche rigorosamente legate alla dimensione nazionale⁶⁹⁰ e all'immagine della Francia sulla scena internazionale. Ciò è riscontrabile anche nella gestazione del MuCEM che, come vedremo tra poco, è stato oggetto di un processo di elaborazione lungo e fitto di ingerenze politiche. Ma torniamo al MNATP e andiamo con ordine.

Il MNATP fu concepito e poi diretto fino al 1967 da Georges Henri Rivière, braccio destro di Paul Rivet al Musée d'Ethnographie del Trocadéro. Esso affonda le sue radici nell'apertura, nel 1884, della sala consacrata alla Francia all'interno di questo museo e venne accolto, insieme al Musée de l'Homme di Rivet e al Musée des Monuments français, nel nuovo Palais de Chaillot⁶⁹¹, che sostituì il precedente in occasione dell'Exposition internationale des Arts et Techniques dans le vie moderne del 1937⁶⁹². Fu in tale occasione che Paul Valéry compose l'epigrafe che compare sulla facciata del nuovo edificio: «Il dépend de celui qui passe / que je sois tombe ou trésor / que je parle ou me taise / ceci ne tient qu'à toi / ami n'entre pas sans désir», a indicare il senso positivo e "animato" del museo, nonché l'importanza dell'apporto vivificante dello spettatore e delle sue emozioni⁶⁹³. Sebbene entrambi musei di etnologia, Rivière decise di differenziare l'istituzione a lui affidata rispetto al Musée de l'Homme (collegato istituzionalmente al Muséum national d'histoire naturelle), facendolo dipendere dalla sezione di belle arti del Ministero dell'Istruzione (antesignano del Ministero degli affari culturali creato nel 1959 e

questione rimandiamo a DOMINIC THOMAS (a cura di), *Museums in Postcolonial Europe*, Abingdon – New York, Routledge, 2010.

⁶⁸⁹ Cfr. LEBOVICS, *The future of the nation...* cit., p. 295.

⁶⁹⁰ Basti ricordare, a titolo di esempio, che la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, totalmente trascurata dal governo Sarkozy, è stata al contrario ampiamente sostenuta e valorizzata dal governo socialista assunto al potere nel 2012 (che l'ha ribattezzata Musée de l'histoire de l'immigration). Per una panoramica di questo museo rimandiamo a ANNE MONJARET, MÉLANIE ROUSTAN, *La repatrimonialisation du Palais de la porte dorée : du musée des Colonies à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration*, in MAZÉ, POULARD, VENTURA, *Les musées d'ethnologie...* cit., pp. 101-126.

⁶⁹¹ L'associazione dei tre musei era volta a simboleggiare l'unità degli aspetti etnologici, antropologici e artistici dello studio dell'uomo. Cfr. DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony...* cit., p. 234.

⁶⁹² Cfr. GROGNET, *La réinvention du musée de l'Homme...* cit., pp. 37-38.

⁶⁹³ Cfr. DUCCI, «*Mouseion*»... cit., p. 311.

affidato ad André Malraux)⁶⁹⁴. Il posizionamento del museo nel campo delle belle arti, se teniamo per valida la datata e duratura rivalità tra l'approccio estetico e l'approccio semantico alle opere e agli oggetti, avrebbe probabilmente contribuito al suo declino (ma la crisi concomitante del Musée de l'Homme contraddice questa tesi), a causa dello scarso interesse manifestato per i suoi oggetti d'uso comune da parte della Direction des Musées de France, organo preposto alla sua tutela⁶⁹⁵.

A ogni modo, fu attraverso l'ingresso in Francia, tra le due guerre, della nozione antropologica di cultura, che il patrimonio popolare e rurale ricevette un'attenzione inedita, e ciò grazie anche a diversi movimenti politici e ad alcuni intellettuali della cosiddetta "scuola dei ruralisti" (come Vidal de la Blanche e Demangeon), che fornirono nuovi modelli di interpretazione storica e di inchiesta⁶⁹⁶. Nel 1925 nacque inoltre l'Institut d'ethnologie di Parigi (guidato da personalità come Rivet, Lévy Bruhl e Mauss) e nel 1929 la Société du folklore français, mentre nelle aree provinciali si moltiplicarono gli studi sul campo sulla cultura popolare. Il lavoro svolto dall'Office International des Musées che, insediatosi nel 1927 a Parigi (come l'Institut de Coopération Internationale dal quale dipendeva), era impegnato nello scambio di conoscenze tra i vari musei europei, fu inoltre determinante nello sviluppo delle grandi campagne di raccolte di stampe etnologico⁶⁹⁷.

La storia della fondazione del MNATP è ben documentata⁶⁹⁸, così come quella della filosofia museologica di Rivière⁶⁹⁹. Basti qui ricordare che il rinnovamento dell'approccio

⁶⁹⁴ Non a caso Rivière, per il gusto estetico che egli seppe infondere ai suoi allestimenti, venne definito dal suo omologo più anziano, Rivet, il "mago" in grado di animare le collezioni, e ricordato dall'etnologo Chiva, nell'anno della sua morte, come l'esteta della bellezza funzionale e delle "forme pure". Cfr. NINA GORGUS, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la MSH, 2003, p. 18 e ISAC CHIVA, *Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France*, in "Terrain" 5 (1985), pp. 76-83, qui p. 76. Tuttavia fu estranea a Rivière ogni volontà di creare effetti scenografici o di spettacolarizzazione, poiché il valore di un allestimento doveva nascere, a suo avviso, dall'oggetto e non dagli elementi "decorativi", come riportato in ANDRÉ DESVALLÉES, *Le défi muséologique*, in Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989, pp. 345-367, qui p. 362.

⁶⁹⁵ Cfr. CLAIR, *La crisi dei musei...* cit., p. 81.

⁶⁹⁶ Cfr. POULOT, *Musée et muséologie...* cit., p. 83.

⁶⁹⁷ Cfr. DUCCI, «Mouseion»...cit., p. 305.

⁶⁹⁸ Cfr. MARTINE SEGALIN, *Vie d'un musée. 1937-2005*, Paris, Stock, 2005.

⁶⁹⁹ Oltre ai contributi già citati di GORGUS e CHIVA, si veda Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989; ANDRÉ DESVALLÉES, *L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte*, in JACQUELINE CHRISTOPHE, DENIS-MICHEL BOËLL, RÉGIS MEYRAN (a cura di), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la MSH, 2009, pp. 277-293. Nello stesso volume si veda anche JACQUELINE CHRISTOPHE, *Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et Traditions Populaires*, pp. 217-229, dove viene messo in luce il ruolo del dipartimento delle ATP nella propaganda di Pétain a partire dal 1940. Per un'"idea visiva" più chiara dei percorsi museali di Rivière rimandiamo a "PhoCEM", la banca dati delle collezioni fotografiche del MuCEM, consultabile all'indirizzo

di Rivière si basò essenzialmente su un nuovo accento posto sulla ricerca scientifica delle collezioni e sul tentativo, che si dispiegò a partire dagli anni Sessanta, di ricostruire il contesto specifico degli oggetti, attraverso l'invenzione di "unità ecologiche" - "unità" prelevate dall'ambiente d'origine e ricostituite all'interno del museo - e di vetrine tematiche (poiché gli oggetti erano considerati "testimoni" di un particolare ambiente, sociale e tecnico). Agli allestimenti venne attribuita una nuova vocazione pedagogico-educativa. Furono costituite inoltre delle vere e proprie squadre di "enquêteurs" per battere le campagne alla ricerca di oggetti. Il museo diventò quindi un "museo-laboratorio" - concetto coniato da Rivière nel 1966 -, contemporaneamente luogo di conservazione, di ricerca e di documentazione. Nei decenni successivi il cosiddetto "Louvre del popolo" propose un allestimento basato sull'alternanza di spazi riservati al grande pubblico e di spazi "di ricerca" per gli specialisti: la Galleria di studio aprì nel 1972, mentre la Galleria culturale fu inaugurata nel 1975, presentando un programma centrato sulla vita sociale delle campagne e sull'artigianato francese.

Fu grazie anche alla fondazione del MNATP e del Musée de l'Homme che l'etnologia in Francia si sviluppò come disciplina a sé stante. Negli anni Trenta il museo diventò la "colonna vertebrale" dell'etnologia⁷⁰⁰ (secondo una logica che ricorda da vicino le dinamiche che videro sorgere insieme, grazie alla scuola di Vienna, l'istituzionalizzazione della storia dell'arte come disciplina e nuove esperienze museali), adottando un approccio orientato a una forte scientificità, posta al servizio del paradigma dominante del progresso. Esso affonda le sue radici nelle gerarchie stabilite dalle scienze naturali del XVIII secolo: il progetto di fondo della disciplina etnologica si focalizzava, infatti, sulla produzione di un inventario enciclopedico del mondo, che richiedeva un'attività di raccolta e di descrizione dei dati, la loro classificazione per mezzo di tipologie definite, e infine l'enunciazione di leggi o generalità. Il fine: fornire una visione esaustiva della cultura studiata⁷⁰¹. All'interno di tale quadro epistemologico vennero assorbiti anche i gabinetti di storia naturale, che a loro volta avevano integrato, fino a farli sparire quasi completamente intorno alla metà del XVIII secolo, i cinque e seicenteschi gabinetti di curiosità che, in quanto "microcosmi", compendi in miniatura delle meraviglie dell'universo, non erano

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=GALERIE%20CULTURELLE (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷⁰⁰ Cfr. BENOÎT DE L'ESTOILE, *L'anthropologie après les musées ?*, in "Ethnologie française" 38 (2008), n. 4, pp. 665-670, qui p. 668.

⁷⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 665-666.

retti da principi di classificazione né da gerarchie, ma al contrario dal gioco delle analogie e delle corrispondenze⁷⁰².

Il cambiamento di rotta che la disciplina etnologica ha subito nel corso degli ultimi decenni del XX secolo contribuisce a spiegare la crisi che ha investito i musei etnologici nello stesso frangente. Il modello di studio che si è imposto è quello dell'interazione e dell'interlocuzione, di conseguenza «on passe du paradigme naturaliste [...] au paradigme du traducteur, qui s'efforce de faire comprendre aux membres du monde auquel il appartient les façons de faire dont il a fait l'apprentissage en s'insérant dans un autre monde»⁷⁰³. Come riportato da David Freedberg, è anche mediante il riconoscimento «dell'inevitabile dicotomia politica tra l'osservatore e l'osservato»⁷⁰⁴ - della messa in discussione dell'osservatore nell'approccio etnologico, la quale contribuisce a una critica approfondita dell'etnocentrismo - che la disciplina ha saputo rinnovarsi dopo essere entrata in crisi. La nozione foucaultiana di potere, la decostruzione derridiana e le teorie sul postmoderno, seguite dall'*interpretative turn* promosso dai lavori di Clifford Geertz, hanno contribuito a rafforzare la consapevolezza della non oggettività e non fissità della scrittura antropologica⁷⁰⁵.

Oltre al ridimensionamento della disciplina che ne è alla base, la crisi del MNATP, sviluppatasi gradualmente, è imputabile a molteplici fattori. Ne ricordiamo brevemente i principali: il calo di affluenza e di interesse da parte del pubblico sia nei riguardi delle collezioni del museo (definito dalla stampa “il regno della cuffia e dell'aratro”, nello stesso anno, il 1991, in cui venne dichiarato ufficialmente in crisi durante un convegno dal titolo *Musées et société*⁷⁰⁶) sia della loro presentazione (centrata sulla cosiddetta museografia del “filo di Nylon”, consistente in oggetti sospesi al fine di rendere meglio l'idea della loro funzione o del loro utilizzo, e illuminati solo dai faretti delle vetrine, altrimenti collocate in uno spazio scuro), entrambe ritenute obsolete⁷⁰⁷; il fallimento del progetto pedagogico e la presa di distanza della ricerca scientifica rispetto alle collezioni, ritenute sempre meno interessanti come oggetto di studio, ovvero la mancanza di obiettivi

⁷⁰² Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Collection-microcosme et la culture de la curiosité*, in GIANCARLO GARFAGNINI (a cura di), *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura* (Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 26-30 giugno 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 535-557, qui pp. 539-541.

⁷⁰³ DE L'ESTOILE, *L'anthropologie après les musées ?...cit.*, p. 666.

⁷⁰⁴ FREEDBERG, *Antropologia e storia dell' arte...cit.*, p. 6.

⁷⁰⁵ Cfr. *ibidem*.

⁷⁰⁶ Cfr. ELIANE BARROSO, EMILIA VAILLANT (a cura di), *Musées et sociétés* (Actes du colloque Mulhouse Ungersheim, juin 1991), Paris, Direction des musées de France, 1993.

⁷⁰⁷ Cfr. GORGUS, *Le magicien des vitrines...cit.*, p. 188.

comuni del museo e del laboratorio di ricerca; la crisi istituzionale che investì la definizione dei ruoli e delle funzioni dei curatori e dei ricercatori⁷⁰⁸; il grande successo della nuova tipologia degli ecomusei, che seguivano il principio della salvaguardia del patrimonio *in situ* delle culture locali e regionali, così come l'infatuazione dei parigini e dei turisti per i nuovi musei della città (il Musée d'Orsay, il Beaubourg, il nuovo Louvre con la piramide di Pei)⁷⁰⁹; l'inappropriatezza della *location*, in seguito al trasferimento del MNATP, nel 1972, ai margini della città, nel bois de Boulogne.

Tutto ciò si è gradualmente tradotto nella consapevolezza che «tant aux yeux de ses tutelles administratives que pour le public en général, le musée n'incarnait en aucune manière l'identité française et son « génie », comme on eut dit autrefois. On ne pouvait plus davantage prétendre [...] que les présentations reflétaient des faits sociologiques vivantes»⁷¹⁰, come afferma Martine Segalen, direttrice del MNATP dal 1986 al 1996. Negli anni Novanta, racconta la studiosa, i disaccordi sulla funzione e sulle sorti del MNATP si moltiplicarono: alcuni vedevano nel museo una testimonianza della storia di una società scomparsa, di cui valeva la pena valorizzare il “tesoro” costituito dalle collezioni; altri raccomandarono che esso si rivolgesse alle dinamiche sociali del mondo contemporaneo e alle molteplici culture della Francia, comprese quelle migratorie⁷¹¹. Come vedremo, verrà privilegiata la seconda pista. Su decisione del ministero della Cultura e della Comunicazione il MNATP è stato definitivamente chiuso nel 2005, e nel 2010 ha avuto inizio il suo smontaggio. Le collezioni sono state trasferite a Marsiglia, per essere reinvestite in un progetto il cui quadro geografico di riferimento – l'Europa e il Mediterraneo - non ha più nulla a che vedere con il precedente.

Camille Mazé ha ricostruito nei dettagli il lungo avvicendamento progettuale e istituzionale del MuCEM dalla fine degli anni Novanta, concentrandosi sugli aspetti propriamente politici delle sue tormentate vicissitudini⁷¹². La studiosa ha diviso la

⁷⁰⁸ Cfr. SEGALEN, *Vie d'un musée...*cit., p. 253 e pp. 257-259.

⁷⁰⁹ Cfr. *ivi*, pp. 248-250 e p. 254.

⁷¹⁰ ID., *L'impossible musée des cultures de la France. Le cas du musée national des Arts et Traditions populaires*, in MAZÉ, POULARD, VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie...*cit., pp. 155-175, qui p. 169.

⁷¹¹ ID., *Vie d'un musée...*cit., p. 264. Per il dibattito e le proposte di rinnovamento delle ATP che si moltiplicarono negli anni Novanta rimandiamo al breve apparato bibliografico in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., p. 146.

⁷¹² È importante ricordare che nell'introduzione al recente volume consacrato ai musei etnologici francesi, in cui compare il contributo di Mazé, i curatori mettono in discussione il paradigma costruttivista all'interno del quale viene generalmente collocato lo sviluppo di tali musei. Il fatto che essi siano stati definiti come mezzi privilegiati di rappresentazione della nazione e delle identità, che detengono un potere attivo ed efficace nella creazione della “comunità immaginata” nazionale, è messo in dubbio a vantaggio di un

gestazione del cantiere museale in due fasi, definite MuCEM 1 (1996-2009) e MuCEM 2 (dal 2009 in poi). Nella presente sezione, e in particolar modo nella parte riguardante le scelte museologiche, ripercorreremo tali tappe, integrandole con i contributi e le infomazioni più recenti, con lo studio dei due progetti scientifici - Mazé cita solo il primo - e con quanto si è concretizzato con la vera e propria apertura del museo.

È il 1996 quando venne posto alla testa del MNATP- CEF (Centre d'ethnologie française) Michel Colardelle, *conservateur du patrimoine* e specialista di archeologia medievale, la cui carriera aveva preso il via nel 1968 presso il Musée Dauphinois di Grenoble⁷¹³. Il direttore concepì un progetto di museo della civilizzazione europea fondato sui depositi del MNATP e sulle collezioni europee del Musée de l'Homme, provenienti in gran parte dai padiglioni nazionali delle esposizioni universali di Parigi e arricchitesi lungo tutto il Novecento grazie ai doni offerti da vari paesi e collezionisti, nonché agli acquisti effettuati dal museo e alle missioni di acquisizione sul campo⁷¹⁴. Insieme all'etnologo Isac Chiva, Colardelle stabilì che la nuova istituzione sarebbe diventata un museo al contempo della Francia e dell'Europa, al fine di sfuggire al modello tradizionale di museo identitario ripiegato su stesso, quale si era sviluppato, soprattutto nella forma di ecomuseo, negli anni Settanta e Ottanta. L'operazione di riconversione acquisì legittimità nello spazio pubblico anche in ragione del ritorno di una parte della comunità scientifica sulla questione dei legami tra il MNATP e il regime di Vichy⁷¹⁵.

La decisione di fondare il museo a Marsiglia intervenne a seguito del rifiuto di accogliere la nuova istituzione da parte della città di Parigi, come di altri centri francesi, e venne confermata dal governo nel 2000. La delocalizzazione costituisce un gesto forte, dal momento che il MuCEM rappresenta il primo museo nazionale a essere iscritto nelle leggi

approccio che vede nei musei delle istituzioni a se stanti, legate alle dinamiche del cambiamento, sia esso politico-istituzionale o sociale. Cfr. CAMILLE MAZE, FREDERIC POULARD, CHRISTELLE VENTURA, *Introduction. Démantèlements, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel*, in ID. (a cura di), *Les Musées d'ethnologie...cit.*, pp. 9-30.

⁷¹³ Ricordiamo che negli anni Settanta il Musée dauphinois attuò delle scelte museografiche molto diverse rispetto a quelle di Rivière il quale, con le sue vetrine affioranti dal buio, promosse un modello che tendeva a mantenere lo spettatore a una certa distanza dalle collezioni. Il museo di Grenoble inventò al contrario delle scenografie immersive, delle vere e proprie *period room*.

⁷¹⁴ Cfr. DENIS-MICHEL BOËLL, MARIE ROBERT, DOMINIQUE VILA, *Trésors du quotidien. L'Europe au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, pp. 17-23.

⁷¹⁵ Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...cit.*, pp. 182-183. Con l'avvento del regime di Vichy, il folklore e le tradizioni regionali diventarono uno strumento politico nelle mani del maresciallo Pétain e della sua "rivoluzione nazionale". Ciò generò un acceso dibattito, ancora in corso, sulla compromissione di alcuni etnologi con il regime collaborazionista. Si veda, per una breve excursus della vicenda, CHRISTIAN BROMBERGER, *Introduction. L'ethnologie de la France, du Front populaire à la Libération : entre continuités et ruptures*, in CHRISTOPHE, BOËLL, MEYRAN (a cura di), *Du folklore à l'ethnologie...cit.*, pp. 1-10.

di decentralizzazione della nuova politica di pianificazione territoriale e a essere collocato al di fuori del territorio parigino⁷¹⁶.

È grazie all'ingresso sulla scena della città provenzale che il progetto museale venne riorientato verso una maggiore inclusione dello spazio mediterraneo. La delocalizzazione comportò anche l'arricchimento della collezione, che ora poteva beneficiare di alcuni pezzi provenienti dal Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie e dal Musée des Arts décoratifs. Come afferma Mazé,

c'est en grande partie l'ancrage territorial qui détermine ici le projet scientifique et culturel et la vision construite de l'Europe, expliquant ainsi pourquoi le MuCEM est le seul projet de « musée de l'Europe » à plaider pour une vision euro-méditerranéenne de l'Europe. Il peut ainsi être considéré avant tout, comme un « musée de l'Europe » national et local, français et sis à Marseille, dont le PSC⁷¹⁷ initial est largement déterminé par le lieu d'implantation, pourtant obtenu de manière conjoncturelle⁷¹⁸.

Fu prevista inoltre una politica di acquisizione che proseguisse la tradizione delle “enquêtes-collectes” che si erano succedute lungo tutti i decenni precedenti; nello spirito dei fautori del nuovo museo esse avrebbero dovuto coprire gli ambiti contemporanei dei “fatti di società” e le modalità della loro circolazione nell'area euromediterranea, dalle pratiche dei giovani nell'ambiente urbano alla cura e alla percezione sociale dell'AIDS (la campagna effettuata su questo tema permetterà di raccogliere oltre quindici mila oggetti, e testimonianza di un approccio genuinamente innovativo riguardo alla realtà sociale), dall'utilizzo di veli e copricapelli agli aspetti della devozione condivisi dai diversi monoteismi, dall'arte del graffito alla musica rock⁷¹⁹.

⁷¹⁶ Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., p. 186.

⁷¹⁷ “Projet Scientifique et Culturel”.

⁷¹⁸ MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., p. 185.

⁷¹⁹ Nonostante il MNATP desse la priorità alle tracce materiali della società rurale in via di sparizione, fu proprio grazie a questo museo che si sviluppò in Francia una politica di acquisizione di oggetti sulle società contemporanee, a opera generalmente di storici, geografici e linguisti. Cfr. DENIS CHEVALLIER, *Collecter, exposer le contemporain au MuCEM*, in “Ethnologie française” 38 (2008), n. 4, pp. 631-637 e FLORENCE PIZZORNI, *Le contemporain du MNATP au MuCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation*, in JACQUES BATESTI (a cura di), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, 2012, pp. 32-44. Ricordiamo inoltre che, nonostante la raccolta di collezioni *ad hoc* attuata nel decennio antecedente all'apertura del MuCEM, esse costituiscono appena il 10% dell'insieme di oggetti da esso conservati, che ammonta a circa un milione di pezzi.

Il MuCEM è stato integrato nel progetto di riqualificazione urbana denominato *Euroméditerranée*⁷²⁰, un'operazione di interesse nazionale (OIN) nata nel 1995 da un'iniziativa congiunta dello stato francese e degli enti locali, con l'obiettivo di ridinamizzare la città e la sua area metropolitana facendone un epicentro economico, culturale e sociale. Retti da una struttura giuridica definita "Établissement Public d'Aménagement", gli attori pubblici coinvolti – stato, città, "comunità urbana", provincia e regione – hanno stabilito dei protocolli finanziari che vedono il sostegno di attori privati. Dal 1995 al 2012 l'Unione europea ha stanziato fondi strutturali per il valore di circa 50 milioni di euro, destinati principalmente alla creazione di organismi pubblici come il MuCEM, ma anche all'accoglienza di nuove imprese e all'apertura della città all'internazionale. Per il secondo periodo di intervento (Euromed 2), che copre l'intervallo 2012-2020, l'operazione prevede una seconda *tranche* di fondi pari a 3,5 miliardi di euro, portando a oltre 7 miliardi di euro la quota totale di investimenti nel programma.

In quanto "grand équipement culturel" (GEC), *Euroméditerranée* è stato concepito come motore, più che come conseguenza, di uno sviluppo urbano oramai "glocal", al fine di rispondere, in linea con i più moderni GEC, a una nuova progettazione metropolitana creativa, facendosi forte, cioè, del tessuto artistico, culturale e associativo del territorio. Esso si è appropriato altresì della tendenza sempre più diffusa a situare queste grandi opere nei quartieri popolari, o in aree in cui "l'effetto Bilbao" può essere più intenso (territori colpiti dalla disindustrializzazione, per esempio)⁷²¹. Il museo Guggenheim della città basca è per l'appunto menzionato in molta letteratura specifica, nonché nel primo progetto scientifico del MuCEM - come modello di successo, esempio emblematico di come un museo, arricchendo la città di un simbolo culturale forte, possa trasformarne il paesaggio e infondere prestigio⁷²².

⁷²⁰ Cfr. il sito dedicato all'operazione, <http://www.euromediterranee.fr/> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷²¹ Cfr. GÉRALDINE DJAMENT-TRAN, SANDRA GUINAND, *La diffusion des grands équipements culturels, vecteur de métropolisation des quartiers populaires ?*, in "Belgeo" (online) 1 (2014), consultabile all'indirizzo <http://belgeo.revues.org/12737> (ultima consultazione 23/09/2015). Si veda, per ciò che riguarda le politiche urbane di alcune città portuarie che si ritrovano ad affrontare analoghe problematiche di declino commerciale, J. PEDRO LORENTE, *Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities - Liverpool, Marseilles, Bilbao*, in DIANA CRANE, NOBUKO KAWASHIMA, KEN'ICHI KAWASAKI (a cura di), *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, Abingdon - New York, Routledge, 2002, pp. 93-104. L'"effetto Bilbao" ha come antecedente diretto l'"effetto Beaubourg" che, a suo tempo, venne invece ampiamente criticato, fino a essere definito una sorta di rituale di morte della cultura causato da fenomeni di massa. Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

⁷²² Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, p. 77.

Grazie all'operazione di riqualificazione dell'area popolare del porto vecchio e dei quartieri che lo circondano, *Euroméditerranée* è talvolta considerato come GEC riuscito, soprattutto per quanto riguarda i suoi effetti di metropolizzazione e le ricadute in termini di turismo, ma è stato interpretato al contempo come testa di ponte della gentificazione e della metropolizzazione selettiva, le quali tendono a delocalizzare i problemi socio-spaziali verso altre aree della città⁷²³. Va inoltre sottolineato come i processi di rinnovamento attivati dai GEC e dalle strategie governative urbane e regionali che associano sviluppo economico, cultura e *entertainment*, di cui l'istituzione museale è oramai parte integrante, si servano sempre più di approcci basati sugli "audience studies" e sul marketing⁷²⁴, il quale può essere considerato come uno dei pochi mezzi rimasti nelle mani delle autorità politiche per attirare capitali⁷²⁵. «L'identità del singolo museo», sostiene Hooper-Greenhill, «è messa in grande risalto per competere meglio sul mercato», al punto tale da produrre una sempre più frequente inclusione dei musei nei pacchetti vacanze⁷²⁶. Nell'epoca del consumo della cultura di massa, l'utilizzo e l'interpretazione del patrimonio – preso in senso lato – assumono palesemente valore anche in funzione delle pratiche commerciali del sapere e del tempo libero⁷²⁷. Comunque sia, con i suoi 480 ettari di intervento, che si estendono dalla stazione Saint-Charles ai quartieri popolari del centro città, fino agli stabilimenti industriali lungo i dock, *Euroméditerranée* è considerato il più vasto programma di rinnovamento urbano d'Europa.

Il MuCEM è stato concepito come uno dei capisaldi della *Cité de la Méditerranée* - programma di *Euroméditerranée* che prevede la trasformazione del fronte mare per un raggio di circa tre chilometri (dal Fort Saint Jean a Arenc)⁷²⁸ - e intende presentarsi come uno dei fulcri emblematici del nuovo volto urbano della città. Realizzato dagli architetti Rudy Ricciotti e Roland Carta sul "môle J4", una vasta area ai margini del porto commerciale della Joliette, il nuovo edificio contemporaneo, la cui costruzione, tra ritardi

⁷²³ Cfr. DJAMENT-TRAN, GUINAND, *La diffusion des grands équipements culturels...*cit.

⁷²⁴ Cfr. GENDREAU, *Of Ideas and Objects...*cit., p. 133.

⁷²⁵ Cfr. CLAIRE BULLEN, *Marseille, ville méditerranéenne ? Enjeux de pouvoir dans la construction des identités urbaines*, in "Rives méditerranéennes" 2 (2012), n. 42, pp. 157-171, qui p. 159.

⁷²⁶ HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere...*cit., pp. 243-244.

⁷²⁷ Per una critica accesa alle dinamiche, soprattutto interne ai musei, che spingono verso una loro mercificazione, si veda PAUL WERNER, *Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura*, 2006, tr. it. Monza, Johan & Levi, 2009.

⁷²⁸ Il programma include una "Villa méditerranéenne" (grande struttura comprendente bar, negozi, auditorium, sale espositive e per conferenze, uffici e aree residenziali), hotel, ristoranti, esercizi commerciali. Cfr., per un approccio urbanistico all'operazione, MARIA ELENA BUSLACCHI, *Vista dal mare. La riqualificazione del waterfront di Marsiglia, tra edifici-icona e Mediterraneo*, in "Territorio della Ricerca su Insediamenti e Ambiente" 6 (2013), n. 2, pp. 47-60.

e indugi, è iniziata nel novembre 2009, occupa uno spazio simbolico all'ingresso della città dal mare, tra il porto vecchio e il Panier, il più antico quartiere della città e area di occupazione storica della colonia greca di Massalia nel VII secolo a. C. Ricoperto da una struttura reticolare di cemento ispirata al *mašrabiyya*, termine arabo che designa le grate di legno utilizzate per la ventilazione negli edifici tradizionali islamici, il “cubo minerale” che si erige sul mare, la “qasba verticale”⁷²⁹, che a distanza ricorda la pietra nera della Kaaba alla Mecca⁷³⁰, ricopre una superficie di circa 15.000 metri quadrati⁷³¹. Essi includono ampi spazi di accoglienza, un auditorium, una libreria e dei ristoranti, nonché un vasto giardino “delle migrazioni”, percorso naturalistico e didattico sull'integrazione delle specie vegetali nel paesaggio mediterraneo.



Figura 25. Il MuCEM di Ricciotti, molo J4

⁷²⁹ Cfr. MARYLINE CRIVELLO, *L'invention d'un musée d'un nouveau genre ? Le MuCEM-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in “Sociétés & Représentations” 1 (2014), n. 37, pp. 194-201, qui p.198, dove l'autrice recupera l'espressione utilizzata da Ricciotti stesso.

⁷³⁰ Cfr. LÉBOVICS, *The future of the nation...* cit., p. 295.

⁷³¹ Si rimanda, per una breve panoramica degli aspetti architettonici del museo, a RUDY RICCIOTTI (entretien avec), « *C'est le soleil qui dicte la construction* », in “Le Monde”, 4 juin 2013.



Figura 26. Il MuCEM e parte del Fort Saint Jean

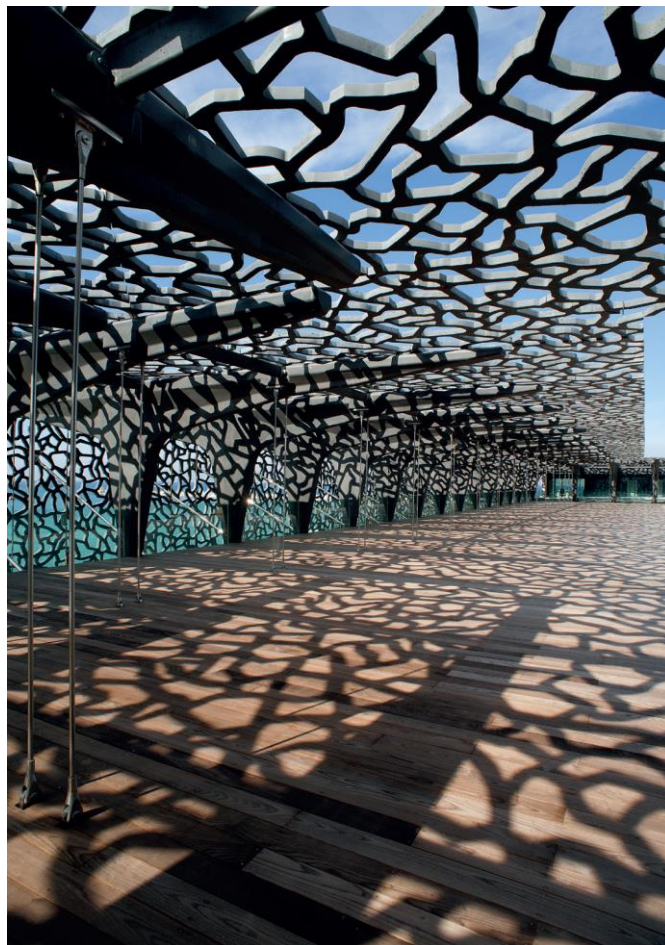


Figura 27. La struttura reticolare del MuCEM

Il molo è collegato attraverso una passerella al Fort Saint Jean, fortificazione seicentesca che, al pari del Fort Saint Nicolas, proteggeva l'ingresso nel porto vecchio. Trasformato anch'esso in sito espositivo, il Fort Saint Jean è stato sottoposto a un'operazione di restauro e di riqualificazione che l'ha restituito ai marsigliesi (altrimenti impossibilitati a visitarlo) e che ha contribuito a fare del sito un vasto percorso aperto sul mare. Assieme all'edificio di Ricciotti e al Centre de conservation et de ressources situato nel quartiere della Belle-de-mai, il forte è entrato a fare parte a pieno titolo del nuovo museo.

Al termine della sua realizzazione, il MuCEM avrà avuto un costo di 190,95 milioni di euro, di cui 113,4 per la realizzazione del nuovo edificio e della sua struttura museografica, 46,87 per il restauro, la riqualificazione e gli allestimenti del Fort Saint Jean, e 30,68 per il "Centre de conservation et de ressources" realizzato grazie a un partenariato pubblico-privato⁷³².

È grazie alla rete di conoscenze e all'attività militante nel partito socialista (funzionale alla congiuntura politica dei primi anni Duemila, che vedeva alla testa del ministero delle Cultura personalità socialiste favorevoli al suo progetto museografico) che Colardelle, assieme alla sua équipe, riuscì inizialmente a ottenere dalle autorità pubbliche un appoggio pressoché unanime alla sua proposta scientifica e culturale⁷³³. Quest'ultima venne consegnata al ministro della cultura nel luglio 2001 e, in seguito all'approvazione del membro dell'esecutivo, data alle stampe nel 2002. Come si può già dedurre da questi primi accenni, il MuCEM, a differenza del Musée de l'Europe e nonostante la sua vocazione all'internazionale, è nato e si è sviluppato da una serie di dinamiche, figure e congiunture politiche prettamente nazionali e legate alle specificità della storia museale francese.

Per assicurarsi una quota di legittimità anche a livello locale, il "MuCEM in nuce" ha lanciato dal 2003 al 2010, all'interno del Fort Saint Jean, quindici piccole mostre di prefigurazione dai contenuti legati, il più delle volte, alla dimensione territoriale e mediterranea. In esse infatti la componente europea è spesso assente, com'è il caso

⁷³² Cfr. ADELINÉ DESCAMPS, *Le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, enfin !*, in "Meridienmag.fr" (online), 3 juin 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.meridienmag.fr/Actualites/Le-musee-des-Civilisations-de-l-Europe-et-de-la-Mediterranee-enfin-1229.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷³³ Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., pp. 185-186. Analizzeremo il contenuto culturale di questo progetto nella prossima sezione.

dell'esposizione intitolata *Parlez-moi d'Alger. Marseille-Alger au miroir des mémoires*⁷³⁴, intesa a mostrare le relazioni tra le due rive del Mediterraneo, in uno spirito di riconciliazione e di valorizzazione delle comunità di origine algerina residenti nella città. Questa sorta di rivalutazione della realtà autoctona ha contribuito a rendere il MuCEM, agli occhi delle autorità locali, un progetto "gauchiste", anti-colonizzazione, provocando delle tensioni politiche che nuoceranno al compimento del disegno originario della proposta museale⁷³⁵. Ricordiamo infatti che già dalla metà degli anni Novanta Marsiglia è governata da amministrazioni di destra, nonostante il quarantennio precedente abbia visto ininterrottamente al potere i socialisti. Il colore politico del sindaco Jean-Claude Gaudin, rieletto nel 2001, nel 2008 e nel 2014, può aver svolto un ruolo specifico nelle dinamiche decisionali interne al museo, come nella nuova configurazione che esso ha assunto intorno al 2009⁷³⁶. Marsiglia è inoltre terra d'elezione del partito del Front National, che negli anni Novanta vi ha realizzato uno dei suoi migliori risultati elettorali, riattivando ed "etnicizzando", assieme ad altri partiti, il discorso neo-conservatore sulle "classi pericolose" e costruendo l'immagine dell'immigrato come minaccia per l'occupazione e per la sicurezza⁷³⁷.

In questa fase del processo sono emerse inoltre alcune avvisaglie di come il gioco di rimandi tra il locale e il globale, o meglio la causa tripartita del locale, del nazionale e del sovranazionale che il museo marsigliese deve affrontare, sia complesso da gestire. Le istituzioni come il MuCEM sono infatti testimoni dello sviluppo della nuova esigenza del «making of geography» al di là del «making of history», e svolgono un ruolo determinante, di causa o di effetto a seconda dei casi, nella creazione di nuovi centri e periferie⁷³⁸. L'affermazione di Marc Augé secondo cui «si aujourd'hui les minorités "font problème", les cultures "font problème", les sectes, la ville, les banlieues, les paysans, les

⁷³⁴ Cfr. il catalogo della mostra, *Parlez-moi d'Alger. Marseille-Alger au miroir des mémoires*, Paris Réunion des musées nationaux, 2003.

⁷³⁵ Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., pp. 190-192.

⁷³⁶ Per fornire un'immagine del clima politico della città ci sembra utile riportare una citazione che circola nel web, pronunciata nel 2003 dal vicesindaco con delega all'urbanismo Claude Valette: «on a besoin de gens qui créent de la richesse. Il faut nous débarrasser de la moitié des habitants de la ville. Le cœur de la ville mérite autre chose». Essa è comparsa originariamente in un'intervista in "Le Figaro" del 18 novembre 2003, ed è poi stata ripresa, tra gli altri, nel prologo di ALÈSSI DELL'UMBRIA, *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Marseille, Agone, 2006.

⁷³⁷ Cfr. NICOLAS MAISETTI, *Marseille, capitale politique de la France : trois enseignements à retenir du premier tour*, in "Slate.fr" (online), 27 mars 2014, consultabile all'indirizzo <http://www.slate.fr/france/85081/premier-tour-marseille-analyse> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷³⁸ Cfr. KEVIN ROBINS, *Tradition and Translation. National Culture in its Global Context*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...* cit., pp. 15-32, qui pp. 16-17.

émigrés “font problème”, c’est qu’à travers eux se laissent deviner les complexités du nouvel espace-temps»⁷³⁹ può essere efficacemente impiegata nel nostro contesto, segnato dallo spaesamento creato dalla ridefinizione globale delle coordinate spazio-temporali, a livello micro come macroscopico. Inoltre, come osservato giustamente da Anne Hertzog, studiosa della geografia delle collezioni nell’ambito dei fenomeni di mondializzazione e della rappresentazione delle diverse realtà geografiche all’interno dei musei, i concetti di “circolazione” e di “mobilità del patrimonio” sono diventati un nuovo paradigma di riferimento nella realtà globale di oggi. La geografia ritrova centralità all’interno dei musei: alla mobilità degli oggetti fa da *pendant* la mobilità delle pratiche, delle rappresentazioni e degli intermediari coinvolti in tali istituzioni (così come nei centri di ricerca e nelle organizzazioni internazionali). Tra le questioni generate dall’approccio geografico applicato ai dispositivi museali figurano anche i quesiti, molto attuali, sull’influenza della mobilità nella rappresentazione degli oggetti (con i conseguenti effetti di appropriazione e ri-semantizzazione) e sull’“appartenenza” di tali oggetti (una volta in movimento essi restano nazionali o diventano internazionali?)⁷⁴⁰, i quali aprono fertili frontiere di ricerca.

In questa fase definita da Mazé “MuCEM 1”, oltre al malcontento e alle incomprensioni suscitate dalle mostre di prefigurazione, vi è chi considera che il sito attribuito al museo potrebbe accogliere attività più remunerative sul piano economico, come la Coppa America che Marsiglia vorrebbe ospitare sul molo J4. Dal 2003 al 2008 il progetto del nuovo museo stagna, a causa di diverse esitazioni⁷⁴¹ e dei problemi finanziari occorsi nel 2006 in seguito a un blocco degli stanziamenti statali. L’apertura, prevista per il 2008, viene rinviata, mentre il rallentamento del trasferimento delle collezioni provoca una dilatazione delle spese del personale.

Ma con l’arrivo al potere di Nicolas Sarkozy alla presidenza della Repubblica nel 2007 il progetto museale, nel giro di un paio d’anni, cambia decisamente rotta. Secondo Mazé, se si osservano le testimonianze degli attori politici nazionali, si può cogliere facilmente come il museo assuma in modo sempre più evidente le vesti di uno strumento

⁷³⁹ Citato in RAYMOND DE LA ROCHA-MILLE, *Un regard d’ailleurs sur la muséologie communautaire*, in “Publics et Musées” 17-18 (2000), pp. 157-174, qui p. 160.

⁷⁴⁰ Cfr. ANNE HERTZOG, intervento al seminario “Le patrimoine à l’épreuve de l’histoire transnationale”, École Normale Supérieure, Parigi, 7 marzo 2013.

⁷⁴¹ Cfr. THIERRY FABRE (entretien avec), *Genèse et devenir du MuCEM, futur musée - cité culturelle EuroMed de Marseille*, in “LeJMED.fr” (online), 10 novembre 2012, consultabile all’indirizzo <http://aummy.fr/WordPress/?p=2158> (ultima consultazione 23/09/2015).

eminentemente politico. Tuttavia i fondi pubblici continuano a diminuire e il comitato direttivo si trova costretto a limitare l'impegno per le mostre temporanee⁷⁴². Il progetto stenta a decollare, nonostante il MuCEM riceva ora una nuova luce grazie all'Unione per il Mediterraneo⁷⁴³ lanciata da Sarkozy nel 2008 nel quadro della presidenza francese dell'UE, e diventi un elemento essenziale nella candidatura di Marsiglia a Capitale della cultura 2013, depositata ufficialmente nel novembre 2007. Nel febbraio del 2009 Sophie Flouquet fa il punto della situazione sul "Journal des Arts", prendendo atto delle difficoltà e delle trasformazioni in atto. «En quelques jours, courant janvier», afferma la storica dell'architettura,

les responsables politiques auront été nombreux à se porter au chevet du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem). Le coma aura été long : cinq années au cours desquelles le projet de décentralisation du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) de Paris à Marseille aura été maintenu sous assistance respiratoire grâce à la foi de son directeur, Michel Colardelle. Au total, il aura ainsi fallu dix ans et cinq ministres de la Culture pour lancer ce projet de réinvention du « musée ethnographique du bois de Boulogne. »⁷⁴⁴.

L'autrice sottolinea come Sarkozy avesse evocato, in un discorso recente, un «musée des arts et civilisation de la Méditerranée» eclissando la componente europea del progetto; riporta inoltre come il ministro della cultura Christine Albanel avesse comunicato in gennaio una rivalutazione dell'utilizzo del Fort Saint Jean, da consacrare ad attività più remunerative e, cosa più importante, la nomina di un amministratore dalle competenze pluridisciplinari alla testa di un nuovo organismo di prefigurazione, lasciando intendere che non si trattava del direttore Colardelle⁷⁴⁵.

Il 29 maggio 2009 Flouquet ritorna sulla questione, riportando l'informazione della nomina a direttore del MuCEM di Bruno Suzzarelli, ex funzionario del ministero della Cultura, annunciata il 19 maggio attraverso un semplice comunicato stampa da parte dello

⁷⁴² Cfr. MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...*cit., p. 193.

⁷⁴³ L'Unione per il Mediterraneo è un'organizzazione internazionale intergovernativa destinata a dare nuovo slancio al cosiddetto Processo di Barcellona, partenariato lanciato nel 1995 dall'Unione europea tra i paesi rivieraschi del Mediterraneo per rafforzare la cooperazione in vari ambiti, quali la sicurezza, l'ambiente, l'energia, lo sviluppo industriale e l'ambito sociale e culturale.

⁷⁴⁴ SOPHIE FLOUQUET, *MUCEM : course contre la montre*, in "Le Journal des Arts" (online) 297 (2009), consultabile all'indirizzo http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/63454/mucem--course-contre-la-montre.php (ultima consultazione 22/09/2015).

⁷⁴⁵ Cfr. ibidem.

stesso ministero. In filigrana, sostiene la studiosa, la comparsa della nuova figura «peut être interprétée comme une mise à l'écart de l'actuel directeur du Mucem, Michel Colardelle», precisando come da luglio 2007 i servizi del ministero non esitassero a lanciare discredito sulla validità del progetto scientifico e culturale di Colardelle, e riportando le parole di Alain Bourdy, presidente dell'Association des amis du Mucem, secondo cui sarebbe in corso presso le autorità ministeriali una lobby anti-MuCEM e anti-Colardelle⁷⁴⁶. All'interno del comunicato, il ministro Albanel conferma la doppia missione scientifica e culturale del museo, inscrivendolo esplicitamente nel quadro dell'Unione per il Mediterraneo: il museo «constituera un lieu culturel ouvert et multidisciplinaire, explorant les liens qui unissent l'Europe aux pays méditerranéens. Il jouera également le rôle de tête de réseau sur les questions d'anthropologie, grâce à une politique active de prêts et de dépôts de ses collections»⁷⁴⁷.

Arriviamo quindi alla fase che Mazé definisce “MuCEM 2” che, come si può evincere dai fatti riportati, è debitrice di una massiccia penetrazione politica nel quadro dell'operazione globale - dovuta al cambio di guardia nell'esecutivo francese - e deve oramai rispondere a dettami provenienti dai più alti vertici statali. Colardelle, «conservateur du patrimoine, a été remplacé par un administrateur, un haut fonctionnaire de l'État» e l'organismo di prefigurazione «a aussi pour mission de redéfinir le projet scientifique et culturel, qui se voit réorienté sur la dimension méditerranéenne»⁷⁴⁸. Colardelle, avvisato dall'Eliseo attraverso una semplice telefonata del suo trasferimento a un altro impiego⁷⁴⁹, non figura a oggi in alcuna pagina del sito web dedicato al museo, nemmeno in quella in cui vengono tracciate le tappe storiche del suo sviluppo, dal 2000 al 2013⁷⁵⁰.

Risulta pertinente a questo proposito l'osservazione fatta a suo tempo da James Clifford in riferimento ai contenuti museali, secondo cui quando viene posta la domanda “chi sta parlando e a nome di chi?”, la risposta «is inevitably contingent and political: a matter of

⁷⁴⁶ Cfr. ID., *Le Mucem change de cap*, in “Le Journal des Arts” (online) 304 (2009), consultabile all'indirizzo http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/65388/le-mucem-change-de-cap.php (ultima consultazione 22/09/2015).

⁷⁴⁷ Ministère de la Culture et de la Communication, *Projet du MUCEM à Marseille : Christine Albanel annonce la mise en place d'une mission de préfiguration*, 19 mai 2009, consultabile all'indirizzo <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/albanel/comucem.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷⁴⁸ MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., pp. 195. Dopo aver rifiutato un posto in seno al cantiere delle collezioni delle ATP, Colardelle, attualmente in pensione, ha svolto gli ultimi anni della sua carriera lavorativa come direttore regionale degli affari culturali nella Guyana francese.

⁷⁴⁹ Cfr. LÉBOVICS, *The future of the nation...* cit., p. 294.

⁷⁵⁰ Si veda la pagina <http://www.mucem.org/fr/le-mucem/un-musee-pour-leurope-et-la-mediterranee/lhistoire-du-musee-des-civilisations-de-leurope-et> (ultima consultazione 23/09/2015).

mobilized power, of negotiation, of representation constrained by specific audiences»⁷⁵¹. Una delle questioni alla base del cambio di guardia del MuCEM risiederebbe infatti nel carattere ideologico “scomodo” della proposta scientifica e culturale di Colardelle, nella sua volontà di unire Europa e Mediterraneo nello stesso spazio di civilizzazione. Al contrario, nella sua nuova veste, il MuCEM «se fait le reflet des préoccupations et préférences actuelles de l'État français concernant deux de ses grands chantiers : « l'Union pour la Méditerranée » et « l'identité nationale »»⁷⁵².

Prova ne è la “politica storica” condotta da Sarkozy non appena giunto al potere, e definita “sarkozismo storico” da uno dei suoi più acuti detrattori, lo studioso Nicolas Offenstadt⁷⁵³. La strumentalizzazione identitaria condotta dal presidente francese, per la quale è stata ripresa l'espressione di “romanzo nazionale” resa popolare da Pierre Nora⁷⁵⁴, si è concretizzata nell'istituzione di un Ministero *ad hoc* (“dell'Immigrazione, dell'Integrazione, dell'Identità nazionale e dello sviluppo solidale”) e in una serie di discorsi pubblici sulla realtà nazionale di stampo sostanzialmente essenzialista. Sarkozy si è fatto il promotore ideologico di un nuovo nazionalismo, di cui ha recuperato alcuni ingredienti classici: i grandi uomini e i padri della patria, la dimensione gloriosa, un percorso storico lineare di coerenza e progresso⁷⁵⁵. Il discorso unitario alla base di tale approccio disdegna la pluralità dei punti di vista giacché, secondo l'ex presidente della Repubblica, «il n'y a qu'une seule histoire de France et non pas deux, parce qu'il n'y a qu'une seule France»⁷⁵⁶.

Ma soprattutto, ed è ciò che qui ci interessa maggiormente, tale visione si è incarnata nel progetto di realizzare un nuovo museo, la Maison de l'histoire de France. Posto sotto la tutela del Ministero appena creato, esso è stato definitivamente abbandonato a seguito del

⁷⁵¹ CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation...* cit., p. 208.

⁷⁵² MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM...* cit., p. 197.

⁷⁵³ Cfr. SEVERINE NIKEL, NICOLAS OFFENSTADT, *A bas le roman national ! Entretien avec Nicolas Offenstadt*, in “Les Collections de l'Histoire” 44 (2009), pp. 68-70, qui p. 70.

⁷⁵⁴ Tale espressione identifica il discorso patriottico, messo in atto dagli storici del XIX secolo, che magnificava il processo di costruzione della nazione e tesseva le lodi della sua grandezza, edulcorandone gli aspetti più conflittuali e naturalizzandone l'esistenza e il destino.

⁷⁵⁵ Cfr. NIKEL, OFFENSTADT, *A bas le roman...* cit., p. 70. Rimandiamo inoltre a LAURENCE DE COCK, FANNY MADELINE, NICOLAS OFFENSTADT, SOPHIE WAHNICH (a cura di), *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'histoire de France*, Marseille, Agone, 2008.

⁷⁵⁶ Discorso di Poitiers, 26 gennaio 2007, citato in AÏCHA AKALAY, CECILIA BOUKRÉDÉRA, VIVIANE CLERMONT, JUSTINE CORBILLON, HUGO LEENHARDT, LAURA OROSEMANE, RAPHAËL PASQUIER, ADRIEN PÉCOUT, MARIE TELLING, RUOLIN YANG, *Nicolas Sarkozy face à l'histoire*, in “L'Histoire” 375 (2012), pp. 8-16, qui p. 11. Si veda inoltre NICOLAS BANCEL, HERMAN LEBOVICS, *Building the history museum to stop history: Nicolas Sarkozy's new presidential museum of French history*, in “French Cultural Studies” 22 (2011), n. 4, pp. 271-288.

cambio di guardia avvenuto nel 2012 ai vertici dello stato. Apriamo una breve parentesi su quest'iniziativa⁷⁵⁷, che bene illustra quella sorta di ritorno al nazionale a cui accenna Nora nel momento in cui osserva il moltiplicarsi, negli ultimi anni, degli studi consacrati alla memoria nazionale e ai suoi luoghi di incarnazione.

La Maison de l'histoire de France

Lanciato il 13 gennaio 2009 dal presidente della Repubblica davanti al mondo della cultura, il progetto viene descritto come mezzo volto a permettere ai cittadini di approfondire la conoscenza delle origini della Francia e del suo popolo, in una parola la sua identità⁷⁵⁸. Posta sotto la direzione di Frédéric Mitterrand, ministro della cultura - che analogamente iscrive l'idea del nuovo museo nel proposito di ovviare alla minaccia della perdita di memoria del proprio paese⁷⁵⁹ -, la Maison si è dotata all'inizio del 2011 di un comitato scientifico ed è nata ufficialmente il 1° gennaio 2012. Le due principali figure di riferimento nella concezione del progetto, Hervé Lemoine et Jean-François Hébert, non sono storici di professione, ma hanno entrambi ricoperto ruoli in ambito culturale presso il Ministero della Difesa. Alcuni degli intellettuali più vicini al presidente della Repubblica, e suoi potenziali ispiratori, come Max Gallo (a cui si deve la formula di "DNA nazionale"), Eric Zemmour e Alain Minc, promuovono a loro volta una visione identitaria discutibile, che li rende figure controverse sulla scena pubblica francese.

Tra i detrattori del progetto figurano invece Pierre Nora, che parla dell'origine "impura e politica"⁷⁶⁰ del progetto, e Roger Chartier. Tra gli altri storici che abbiamo incontrato nel corso della nostra disamina, Laurent Gervereau e Elie Barnavi riservano un'accoglienza tiepida al progetto, accompagnata dall'osservazione della necessità di accogliere nel nuovo

⁷⁵⁷ Per uno studio dettagliato delle diverse fasi del progetto e una sua analisi critica rimandiamo a ISABELLE BACKOUCHE, VINCENT DUCLERT, «*Maison de l'histoire de France* ». *Enquête critique*, Paris, Fondation Jean Jaurès, 2012.

⁷⁵⁸ Cfr. AKALAY, BOUKRÉDÉRA, CLERMONT, CORBILLON, LEENHARDT, OROSEMANE, PASQUIER, PÉCOUT, TELLING, YANG, *Nicolas Sarkozy...cit.*, p. 11.

⁷⁵⁹ Cfr. FRÉDÉRIC MITTERRAND (entretien avec), *Le fait est que ce pays perd la mémoire. Il faut remédier à cela*, in "Le Monde", 18 décembre 2010.

⁷⁶⁰ Si veda PIERRE NORA, *Lettre ouverte à Frédéric Mitterrand sur la Maison de l'histoire de France*, in "Le Monde", 11 novembre 2010.

museo una visione multipla, comparatista e aperta all'Europa⁷⁶¹; Jean-Pierre Rioux, divenuto nel 2011 presidente del comitato scientifico del nuovo museo, esprimendo fiducia quanto alla possibilità di rendere la nuova istituzione uno spazio di autentico confronto, chiama in causa Valéry affermando che «on n'entrera pas ici sans désir»⁷⁶².

Secondo alcuni osservatori la proposta - che prevede la creazione, presso la sede degli Archivi nazionali, di una "galleria dei tempi" - costituirebbe solamente l'incarnazione della volontà del presidente di lasciare un segno tangibile e monumentale come i suoi predecessori (Georges Pompidou è alla radice della fondazione del centro culturale che porta il suo nome, Valéry Giscard d'Estaing del Musée d'Orsay, François Mitterrand dell'omonima biblioteca, Jacques Chirac del Musée du Quai Branly); ciò nonostante essa ha suscitato vive polemiche nella comunità degli storici francesi, analoghe a quelle scatenatesi a suo tempo in Germania in merito alla fondazione, nel 1987, del Deutsches Historisches Museum. Tuttavia, se è vero che anche in questo paese diversi storici si erano espressi contro una strumentalizzazione della storia e la promozione di una visione affermativa e neo-conservatrice della nazione, la comunità scientifica tedesca della seconda parte degli anni Ottanta era perlopiù immersa nella cosiddetta *Historikerstreit*, la *querelle* storica sul passato nazista e sulla Shoah⁷⁶³.

Diverso è anche il discorso proveniente dai vertici del potere, che nel caso francese fa esplicitamente ricorso a una *grandeur* nazionale e a semplificazioni storiche e sociologiche grossolane. Prova ne è una delle grandi polemiche emerse durante il quinquennio di Sarkozy, suscitata dal discorso sull'Africa che egli tenne nel 2007 all'università di Dakar - «le drame de l'Afrique», affermò, «c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire» e in questo immaginario «il n'y a de place ni pour l'aventure humaine ni pour l'idée de progrès»⁷⁶⁴ - così come la carica emotiva, a tratti compassionevole, che egli

⁷⁶¹ Ciò non ha impedito a Gervereau di lanciare nel 2011 una petizione indirizzata al ministro della cultura dal titolo *Pas d'instrumentalisation de l'histoire, pas de mépris des professionnels !*. Cfr. BACKOUCHE, DUCLERT, « *Maison de l'histoire de France* »...cit., pp. 22-23.

⁷⁶² Si veda NIEL BERMOND, *Un musée, pour quoi faire ?*, in "Les Collections de l'Histoire" 44 (2009), pp. 90-92, qui p. 92.

⁷⁶³ Cfr. HANS OTTOMEYER, *The German Prejudice against History*, in *Europa, e musei...*cit., pp. 77-85, qui pp. 80-81. Si veda anche l'articolo di FRÉDÉRIC LEMÂÎTRE, *Lancé par Helmut Kohl, le Musée d'histoire allemande est un modèle qui a surmonté les polémiques*, in "Le Monde", 18 décembre 2010.

⁷⁶⁴ Citato in AKALAY, BOUKRÉDÉRA, CLERMONT, CORBILLON, LEENHARDT, OROSEMANE, PASQUIER, PÉCOUT, TELLING, YANG, *Nicolas Sarkozy...*cit. p. 15. In risposta a queste affermazioni, una ventina di storici africani ha pubblicato l'imponente volume *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*, Paris, Philippe Ray, 2008.

regolarmente infonde ai suoi discorsi, in cui la memoria prevale sulla ricerca e lo studio⁷⁶⁵. Il ministro succeduto a Mitterrand nel 2012, Aurélie Filippetti, definendo la Maison de l'Histoire de France un museo criticabile ideologicamente, ha seppellito definitivamente il progetto e con esso la *querelle* che aveva suscitato⁷⁶⁶.

Resta tuttavia da capire se l'ipotetico ritorno di Sarkozy ai vertici politici nazionali, reso possibile dal successo registrato dal suo partito alle elezioni dipartimentali del 2015, gli permetterà di riportare alla ribalta il progetto museale e con esso il conservatorismo che immancabilmente riappare nei suoi discorsi pubblici, quella concezione identitaria basata sul "noi contro gli altri": «nous sommes un pays aux racines chrétiennes, qui appartient à une civilisation, la civilisation européenne. Nous voulons garder notre mode de vie. Celui qui nous rejoint doit s'assimiler, adopter notre mode de vie, notre culture»⁷⁶⁷. Chiaramente in questo genere di affermazioni il termine "cultura" è utilizzato secondo un'accezione superata, che ricorda una delle definizioni date dal sociologo Wallerstein e che gli stesso invita ad abbandonare: la cultura sarebbe un insieme di caratteristiche interne a un gruppo messe deliberatamente in opposizione ad altre appartenenti allo stesso gruppo; quest'insieme risulterebbe "superiore" e "ideale", ma anche, naturalmente, una copertura ideologica per giustificare gli interessi della classe dominante⁷⁶⁸. Nella visione di Sarkozy il francese *de souche*, bianco e di origini cristiane, è non troppo velatamente opposto al francese appartenente a un'altra fede religiosa e le cui origini si situano al di fuori dello spazio europeo.

MuCEM o "MuCM"?

Come ricorda Thierry Fabre, consigliere di Colardelle e oggi responsabile delle relazioni internazionali e dello sviluppo culturale del MuCEM, nonostante il fatto che al momento della posa della prima pietra in presenza del ministro della cultura Mitterrand la vocazione

⁷⁶⁵ Cfr. AKALAY, BOUKRÉDÉRA, CLERMONT, CORBILLON, LEENHARDT, OROSEMANE, PASQUIER, PÉCOUT, TELLING, YANG, *Nicolas Sarkozy...*cit., p. 16, dove viene fornito l'esempio della proposta di Sarkozy, presa in solitaria, di rendere ogni alunno di quarta elementare un "padrino" di uno dei bambini francesi vittime dell'Olocausto. La proposta, mai messa in atto, è stata ampiamente criticata, anche dalla storica Annette Wieviorka che ha denunciato la "storia lacrimevole" promossa da Sarkozy.

⁷⁶⁶ Cfr. FLORENCE EVIN, *La Maison de l'histoire de France enterrée*, in "Le Monde", 26-27 août 2012.

⁷⁶⁷ Citato in KARIN FINKENZELLER, *Sarkozy braconne sur les terres du FN*, in "Courrier international" 1273 (2015), p. 15.

⁷⁶⁸ Cfr. IMMANUEL WALLERSTEIN, *La cultura come terreno di scontro ideologico del sistema-mondo moderno*, in FEATHERSTONE (a cura di), *Cultura globale...*cit., pp. 93-119, qui p. 94.

euro-mediterranea del museo fosse stata chiaramente ribadita⁷⁶⁹, l'iniziativa ha perso poco a poco l'originaria vocazione europeista. Il MuCEM, come afferma lo stesso Fabre, «est un grand projet pour la Méditerranée. C'est un musée ouvert, qui s'engage « dans une politique de l'esprit qui ne vise pas à des fins européennes à organiser le reste du monde » (Paul Valéry), et qui dessine un horizon pour les deux rives de la Méditerranée»⁷⁷⁰.

Il cambio di rotta nella costruzione e nella definizione dello spazio geografico di riferimento è rilevante a livello politico, sociale e simbolico. Concetto camaleontico e malleabile come quello di "Europa", il Mediterraneo è una creazione geografica e culturale del XIX secolo, e la trasformazione di Marsiglia in una "capitale del Mediterraneo" è un fenomeno coevo, riconducibile alle mire di Napoleone III e delle banche francesi ed europee di "haussmannizzare" la città, come avvenuto a Parigi⁷⁷¹. Fallito questo tentativo, resta il fatto che il Mediterraneo è stato mobilitato negli ultimi decenni in quanto concetto spazio-culturale di cui è possibile misurare l'utilità politica, e ciò ben oltre la dimensione locale. Come ricorda l'antropologa Claire Bullen, in Francia, così come nell'UE, il nuovo interesse per il Mediterraneo emerse negli anni Novanta (il processo di Barcellona ne è una dimostrazione) al fine di elaborare una risposta alle presunte minacce provenienti dalle sue rive meridionali e per meglio definire l'identità europea. Per quanto riguarda specificatamente la Francia, la rinnovata attenzione per l'area mediterranea si inserì nella volontà di ristabilire l'equilibrio dei poteri all'interno di un'Unione europea che, con i successivi allargamenti, aveva gradualmente spostato il proprio baricentro verso est e verso nord⁷⁷².

Euroméditerranée è stato concepito in questo macro quadro, assieme alla volontà politica di cambiare la cattiva reputazione di Marsiglia, che detiene record nazionali in materia di povertà. Nonostante l'OCSE (Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico) abbia rilevato come la città e tutta l'agglomerazione Aix-Marsiglia abbiano registrato tra il 2010 e il 2012 uno sviluppo economico e occupazionale più intenso rispetto alla media nazionale, esso ha altresì sottolineato come le disuguaglianze,

⁷⁶⁹ Cfr. FABRE, *Genèse et devenir du MuCEM...* cit.

⁷⁷⁰ Ivi.

⁷⁷¹ Cfr. SOPHIE BIASS, JEAN-LOUIS FABIANI, *Marseille, a City Beyond Distinction?*, in "Nottingham French Studies" 50 (2011), n. 1, pp. 83-94, qui pp. 87-88.

⁷⁷² Cfr. BULLEN, *Marseille, ville méditerranéenne ?...* cit., pp. 160-162. Ricordiamo che il regionalismo mediterraneo venne promosso in ambito artistico e culturale per la prima volta nel 1955, con il lancio della prima Biennale del Mediterraneo ad Alessandria d'Egitto, nel quadro delle ambizioni internazionali della politica di Nasser. Cfr. ANTHONY GARDNER, CHARLES GREEN, *Biennials of the South on the edges of the global*, in "Third Text" 27 (2013), n. 4, pp. 442-455.

l'esclusione e i problemi socio-economici dei quartieri nord restino importanti⁷⁷³. La città deve inoltre ancora risolvere il noto problema della criminalità: la regione di Marsiglia si situa al secondo posto a livello nazionale (dopo la Corsica) in materia di delinquenza, e nel capoluogo, nel 2012, si è concentrato un terzo dei regolamenti di conti di tutta la Francia⁷⁷⁴.

Nel progetto Marseille-Provence 2013 l'identità specificamente mediterranea della città è evocata incessantemente⁷⁷⁵. A livello sociale e sociologico è importante sottolineare il fatto che, privilegiando lo spazio mediterraneo a scapito di quello europeo nel discorso locale, viene messa indirettamente in evidenza una certa identità "ufficiale" della città provenzale, proiettando al contempo una determinata visione dei suoi abitanti "ideali", e definendo le diverse identità sociali come "desiderabili" o "problematiche"⁷⁷⁶. Tuttavia il concetto di "Mediterraneo", continua Bullen, oscilla costantemente, a seconda di coloro che se ne appropriano, in una retorica che fa di volta in volta di Marsiglia un centro mediterraneo per la sua posizione geografica, economica e sociale; per il suo cosmopolitismo; in opposizione alle culture d'Europa; per il suo carattere interculturale; per la forte presenza di migranti dal nord Africa. Per diverse autorità locali, tuttavia, le vere questioni della città si giocano sul terreno della metropolizzazione dell'agglomerazione urbana più che su una politica di "mediterraneizzazione"⁷⁷⁷ e sull'arrivo di investimenti privati grazie alle superfici commerciali messe a disposizione da *Euroméditerranée*, più che sul profilo culturale della città⁷⁷⁸.

Questa "esitazione identitaria" nei riguardi della posizione che la città è tenuta a occupare nello spazio mediterraneo ed europeo, si riflette, come avremo modo di vedere, nelle mutazioni che il progetto culturale del nuovo museo marsigliese ha subito dopo il 2009,

⁷⁷³ Si veda, per i dati riportati, JEAN-FRANÇOIS ROSNOBLET, *L'OCDE vante le dynamisme économique de Marseille*, in "Capital" (online), 6 décembre 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.capital.fr/a-la-une/actualites/l-ocde-vante-le-dynamisme-economique-de-marseille-894080> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁷⁷⁴ Cfr. per una presentazione schematica della situazione socio-economica e urbana della città, e dei suoi disequilibri interni, LAUREN ANDRES, *Marseille Versus Marseille Provence: Local and Regional Challenges of 2013*, 2011, First Research Seminar Mega-Events & Regional Development: Theories & Methodologies, Maastricht University, 7 September 2011, consultabile all'indirizzo <http://www.maastrichtuniversity.nl/web/file?uuid=3d95b3a9-a92e-40e3-a6c8-e5c457947962&owner=45761e4f-e692-4cc6-843a-bfba06446f91> (ultima consultazione 29/09/2015).

⁷⁷⁵ Cfr. il sito MP2013, e soprattutto il prologo di Bernard Latarjet, direttore dell'associazione a capo del progetto: <http://www.mp2013.fr/presentation-2/marseille-provence-2013-cest-quoi/prologue/> (ultima consultazione 18/01/2015).

⁷⁷⁶ Cfr. BULLEN, *Marseille, ville méditerranéenne ?...cit.*, p. 159.

⁷⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 165.

⁷⁷⁸ Si vedano le citazioni delle autorità locali della città riportate in SOPHIE FLOUQUET, *Marseille. La culture pour horizon*, in "Beaux Arts magazine" 343 (2013), pp. 68-75, qui pp. 71-72.

quando sia nella retorica che nei fatti l'istituzione ha perso quasi completamente ogni riferimento all'Europa.

3.4.2 Le funzioni di un museo di società del XXI secolo

Il programma museale del MuCEM è stato al centro di una lunga gestazione, dispiegatasi nel corso di una quindicina d'anni. In questa sezione ripercorreremo tale evoluzione, dando particolare risalto alla prima proposta scientifica e culturale, in cui sono ampiamente delineate le scelte concettuali che avrebbero dovuto guidare la realizzazione del museo, e dove compare un interessante dibattito del comitato esecutivo (composto da eminenti figure del panorama museale europeo).

È in occasione del convegno di Torino del 2001 intitolato *Europa e musei* - nel quale prese vita l'impegno a formare un Réseau des musées de l'Europe - che Michel Colardelle intervenne assieme a Denis Chevallier (membro dell'équipe preposta alla transizione dal MNATP al nuovo museo e attuale responsabile di uno dei dipartimenti del MuCEM) sul significato e sulle modalità di elaborazione della nuova istituzione, recuperando alcuni elementi discussi durante il convegno *Réinventer un musée : le MNATP-CEF* tenutosi nel 1997⁷⁷⁹. L'intervento torinese rappresenta una sorta di anticipazione del programma museografico del 2002, e fa emergere con chiarezza gli aspetti principali attorno ai quali si intendeva edificare il nuovo museo.

Innanzitutto la disciplina posta al centro del programma è l'antropologia, intesa come ambito federatore delle diverse branche di studi che esaminano l'uomo in società (etnologia, storia, archeologia, sociologia, etc.); essa diventa il punto cardine da cui sviluppare una prospettiva di ricerca comparativa tra le culture e le società dell'Europa e del Mediterraneo. L'obiettivo principale del nuovo complesso museale, che vuole gettare

⁷⁷⁹ Si veda MICHEL COLARDELLE, COLETTE FOISSET, ÉDOUARD LAUBRIE (a cura di), *Réinventer un musée : le MNATP-CEF* (Actes du colloque, 25-26 mars 1997, Paris), Paris, Éditions de l'École du Louvre, 1999, e MICHEL COLARDELLE, *Que faire des Arts et Traditions populaires ? Pour un musée des Civilisations de la France et de l'Europe*, in "Le Débat" 2 (1998), n. 99, pp. 113-118. In quest'articolo viene sottolineata l'importanza dell'apertura di tale museo per l'Europa, la quale ha bisogno «d'autres fondements que ceux, matérialistes, de la monnaie unique et de la communauté d'intérêts économiques», secondo una linea approvata da diversi studiosi, tra cui Lévi-Strauss e Isaac Chiva. Il nuovo museo, continua Colardelle, «ne sera pas un lieu de magnification chauvine d'une culture européenne supérieure et conquérante. Ce sera au contraire un outil de prise de conscience des conditions qui ont donné à l'Europe ses formes sociales et culturelles, de ce qui l'unit au plus profond de son organisation, de ses pratiques, de sa conscience et de ses mythes, et un lieu de réflexion sur les raisons de ses errements, colonialisme, génocide». Si noti tuttavia come la scelta iniziale del nome del museo faccia ancora riferimento alla dimensione nazionale, poi espunta.

una nuova luce sulle collezioni a disposizione, attualizzando i principi museografici di Rivière, consiste nel concorrere alla realizzazione di una cittadinanza attiva nell'area euromediterranea. Nella convinzione degli autori, infatti,

nous manquons aujourd'hui en Europe d'institutions capables par les moyens de la muséographie la plus moderne d'aider à faire prendre conscience à chacun en quoi il est un acteur dans la production permanente de ces cultures vivantes qui constituent ces civilisations de l'Europe et de la Méditerranée et que, soit dit en passant, nous avons trop l'habitude de traiter comme une réalité du passé. Bien sûr il existe un nombre impressionnant de musées, ceux que nous qualifions de "musées de société", en particulier les écomusées qui prônent une telle démarche citoyenne. [...] Mais il n'existe pas d'institution dont la vocation serait de faire entrevoir aux citoyens à l'échelle de ce vaste espace, Europe et Méditerranée, les fondements (les linéaments pourrait-on dire) historiques, sociologiques, culturels de leurs différences et de leurs ressemblances⁷⁸⁰.

Chiaramente, il nuovo museo etnologico "europeizzato" vuole evitare in tutti i modi la trappola di un'interpretazione omogenea e univoca dell'Europa. I principi che dovrebbero guidare l'operazione museografica⁷⁸¹ sono di conseguenza molto ambiziosi. L'approccio di fondo intende essere pluridisciplinare e fondato sull'incontro con l'alterità. Viene sottolineata l'importanza di presentare la pluralità dei punti di vista e delle interpretazioni su un medesimo soggetto o fatto sociale, secondo i più moderni orientamenti che abbiamo visto proposti per i musei di storia. Il confronto e il metodo comparativo risultano cruciali sia per i temi trattati - le grandi questioni sociali - che per le metodologie messe in atto, come si può desumere dalle chiavi di lettura proposte per la loro trattazione: "similitudini e parentele" per identificare i tratti culturali comuni; effetti di identificazione e di differenziazione dei processi sociali, e rivendicazioni a essi connessi; spazi di circolazione (di cultura, saperi e oggetti), incontri, scontri e sincretismi. La museografia basata sull'alterità dovrebbe permettere di far convergere verso un punto comune le culture rappresentate dagli oggetti e le singole esperienze mobilitate dal visitatore. Ogni oggetto, infine, dovrebbe essere valorizzato tramite una puntuale contestualizzazione storica, sociale e culturale, e supportato da dispositivi multimediali.

⁷⁸⁰ MICHEL COLARDELLE, DENIS CHEVALLIER, *Un musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Pourquoi et comment ?*, in *Europa e musei...cit.*, pp. 137-142, qui pp. 138-139.

⁷⁸¹ Per le linee metodologiche che ci accingiamo a elencare si veda ivi, pp. 139-142.

Come abbiamo già accennato, tra i due progetti scientifici e culturali, realizzati il primo sotto la guida di Colardelle, e il secondo – definitivo, ma molto più schematico – elaborato dalla nuova direzione del museo in seguito al rimpasto dell’organigramma e pubblicato nel 2012, si verifica un radicale cambio di rotta. Tale mutamento testimonia la complessità delle dinamiche che soggiacciono alla creazione di un nuovo museo, e l’importanza dei fattori esterni e interni, istituzionali e politici, nell’elaborazione della sua struttura definitiva. Ci concentreremo qui di seguito sull’esame dei propositi elaborati nella pubblicazione del 2002, più ricca di spunti e di ipotesi di lavoro, che ci consentirà anche di comprendere le potenzialità insite nella creazione di un museo di società, siano esse messe in pratica o disattese.

Il Programma Scientifico e Culturale del 2002

Preceduto da tre citazioni emblematiche - rispettivamente di Edgar Morin, Goethe e Valéry - che sottolineano il carattere pluriculturale dello spazio euromediterraneo e la centralità del mare come fulcro di scambi e di incroci di civiltà, il programma del 2002 è il frutto degli scambi prodottisi in seno al comitato scientifico e al gruppo di collaboratori di Colardelle. Tra i membri di questa vasta équipe figuravano i già citati Denis Chevallier, Isac Chiva e Thierry Fabre, oltre ai quali possiamo ricordare Zeev Gourarier (attuale direttore scientifico e culturale del MuCEM) e Christian Bromberger (etnologo e co-presidente del consiglio scientifico).

Il carattere innovativo del programma è ribadito a più riprese: il nuovo museo sarà un’istituzione atta a conservare, collezionare, studiare ed esibire i segni della cultura francese, europea e mediterranea, specialmente per il mondo contemporaneo: «quel meilleur moyen de réfléchir et de faire réfléchir à l’idée d’Europe, dont chacun s’accorde à reconnaître que sa lente émergence souffre d’un abyssal déficit culturel [...] ?»⁷⁸². Il processo di revisione del vecchio museo si trova quindi inscritto sotto l’egida del paradigma della “diversità culturale”, concetto, come abbiamo visto precedentemente, molto in voga nelle politiche pubbliche contemporanee in ambito culturale⁷⁸³. Il MuCEM

⁷⁸² COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...* cit., p. 7.

⁷⁸³ A questo proposito è utile menzionare il parallelo esistente tra l’apporto di Claude Lévi-Strauss ai musei parigini di antropologia – egli fu dapprima, tra il 1949 e il 1950, vice-direttore del Musée de l’Homme, e in seguito concepì, su richiesta di Rivière, un piano per la strutturazione della Galleria culturale del MNATP

è definito un museo di antropologia o di società, a seconda che lo si osservi dalla prospettiva della disciplina o dell'oggetto⁷⁸⁴.

Ma cosa significa “museo di società”? Ripercorriamo brevemente le modalità con cui tale espressione è emersa nel corso degli anni. È durante il decennio 1980-1990 che si assistette in Francia al trionfo dei cosiddetti *musées de patrimoine*, ecomusei che mettevano al centro del proprio dispositivo espositivo attività rurali, artigianali o industriali. Essi vanno situati all'interno di quella *extension patrimoniale* verificatasi a partire dagli anni Settanta, soprattutto a seguito della Risoluzione di Santiago del Cile del 1972 – esito della Tavola rotonda sul ruolo dei musei in America latina organizzata dall'Unesco –, considerata il manifesto delle nuove tendenze museali in atto: essa articolava i principi fondamentali del movimento dei cosiddetti “musei integrati”, conosciuti in Francia per l'appunto con il nome di ecomusei⁷⁸⁵.

La dilatazione del concetto di patrimonio favorì l'elaborazione di un patrimonio sempre più completo, contro l'elitismo culturale. È importante ribadire che in questo decennio i politici quanto i cittadini dividevano

l'« évidence » selon laquelle *a priori* tout devait être considéré comme élément du patrimoine (la formule se rencontre chez différents ministres ou responsables européens depuis une quinzaine d'années). [...] du jardin ouvrier à la salle de répétition d'un groupe de musique amplifiée qui entre au musée, les cultures de tous les groupes sociaux sont susceptibles de faire figure de patrimoines, en un kaléidoscope d'identités⁷⁸⁶.

aperta nel 1975, ispirando il programma di raccolta di testimonianze sul contemporaneo che diede vita alle celebri vetrine delle unità ecologiche – e il suo ruolo di promotore della salvaguardia della differenza delle culture, minacciate dalla monotonia e uniformità del mondo moderno. *Race e Histoire*, saggio contro il razzismo e le teorie di Gobineau, apparso nel 1952 nel quadro delle pubblicazioni dell'Unesco, refuta categoricamente l'idea di una presunta superiorità della civilizzazione occidentale. Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, UNESCO, 1952.

⁷⁸⁴ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...* cit., p. 17.

⁷⁸⁵ Cfr. HUGUES DE VARINE, *Autour de la table ronde de Santiago*, in “Publics et Musées” 17-18 (2000), pp. 180-183.

⁷⁸⁶ POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 20. Poulot sottolinea tuttavia il carattere eccessivo di questa tendenza, la quale (p. 3) «manque le fait que le patrimoine n'a pas pour but de redoubler la réalité, à la manière de la « carte dilatée » de Borgès qui coïncide avec le territoire qu'elle est censée représenter. [...] L'échec d'un patrimoine qui serait maîtrise utopique du temps, en le reproduisant à l'identique, est évident. Le patrimoine n'est pas le passé, puisqu'il a pour but d'attester l'identité et d'affirmer des valeurs, de célébrer des sentiments, le cas échéant contre la vérité historique». Egli sottolinea inoltre (p. 157) come il rifiuto del fenomeno di “patrimonialisation” o la sua contestazione vengano immediatamente stigmatizzati, talvolta con troppa disinvoltura, attraverso il ricorso al termine “vandalismo” nel dibattito pubblico.

Tale estensione contribuì fortemente a portare in primo piano il culto per la memoria, per il territorio, per le commemorazioni. Per questa nuova tipologia di musei venne percepita l'esigenza di individuare un attributo in grado di inglobarne le diverse manifestazioni e peculiarità. La definizione di "musei di società" sembrava rispondere a tale necessità e da quel momento venne utilizzata «pour rassembler les musées qui partagent le même objectif : étudier l'évolution de la société dans ses composantes sociales et historiques, et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés»⁷⁸⁷. Claude Lévi-Strauss vide in tale espressione uno strumento che rimandava in primo luogo alla diversa natura e qualità dei materiali presentati. A suo avviso la priorità dei musei di società, a differenza delle ATP, risiedeva nell'identificazione di problematiche, piuttosto che nel valore degli oggetti:

un musée de société est un musée où la priorité appartient, par la force des choses, à des photographies, à des textes, où des objets sans intérêt intrinsèque ne servent plus que d'illustration. Le centre de gravité se trouve ailleurs. La formule du musée de société, c'est beaucoup plus une formule d'atelier de réflexion où l'on s'attaque à des problèmes, où l'on essaie de construire des expositions autour de ces problèmes, mais pas de façon définitive. Sinon, essaierait-on d'appliquer l'idéologie du musée des arts et traditions populaires au musée de société, on en viendrait à déverser les quatre kilos d'ordures (que, tout un chacun, nous fabriquons chaque jour) dans un musée au lieu de les envoyer dans une usine d'incinération⁷⁸⁸.

L'apogeo di questi musei, decretato nel 1991 nello stesso convegno – *Musées et sociétés* – in cui vennero sanciti la crisi inarrestabile del MNATP e il suo superamento da parte dei nuovi dispositivi museali regionali e provinciali⁷⁸⁹, ricchi di tematiche (come l'ecologia e

⁷⁸⁷ EMILIA VAILLANT, *Les musées de société en France. Chronologie et définition*, in BARROSO, VAILLANT (a cura di), *Musées et sociétés...* cit., pp. 16-38, qui p. 37. L'allargamento della nozione di patrimonio e l'ondata di nuovi musei che essa ha generato ha provocato talvolta reazioni ostili da parte di intellettuali e storici dell'arte. Édouard Pommier, ad esempio, ha visto in tale proliferazione uno snaturamento del concetto di museo, e uno strumento con cui sollecitare un'azione culturale non necessaria da parte dello stato. Cfr. ÉDOUARD POMMIER, *Prolifération du musée*, in "Le Débat" 3 (1991), n. 65, pp. 140-144.

⁷⁸⁸ ISAC CHIVA, CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Isac Chiva : entretien avec Claude Lévi-Strauss*, in "Le Débat" 3 (1992), n. 70, pp. 156-163, qui p. 157. A p. 159, alla domanda di Chiva riguardante la sua opinione sulle funzioni del museo di società, Lévi-Strauss risponde: «apprendre aux gens qui ne le savent pas, et particulièrement aux enfants et aux adolescents, comment mieux se situer dans la société où ils vivent».

⁷⁸⁹ Cfr. JACQUES SALLOIS, *Avant-propos*, in BARROSO, VAILLANT (a cura di), *Musées et sociétés...* cit., pp. 14-15, qui p. 14.

la memoria) e di strutture interdisciplinari assenti nel vecchio museo, contribuì a rinnovare la disciplina museale in ambito etnografico.

I musei di società partecipano oggi a pieno titolo a un nuovo militatismo sociale e politico, tanto che, come afferma l'etnologo e membro dell'équipe del MuCEM Denis Chevallier, «dans un musée de société, on ne collecte pas tant pour protéger, garder une trace, une mémoire, « patrimonialiser », que pour mieux comprendre et faire comprendre le monde»⁷⁹⁰. In un'ottica parzialmente affine, la museologa Anne Watremez sostiene che in linea generale, nei musei antropologici, l'oggetto funge molto più frequentemente da documento che da "patrimonio" e di conseguenza «ce qui est important dès lors est que la temporalité du patrimoine (reconstruire le savoir permettant de donner à un objet son statut patrimonial) tend à être remplacée par la temporalité de la mémoire (assurer une continuité de la transmission de savoirs dans le temps à l'intérieur d'un groupe social)»⁷⁹¹.

Il MuCEM viene investito di un ruolo di ponte e di passaggio tra Oriente e Occidente, tra Europa e Mediterraneo - tanto che in un primo momento era stato proposto per il museo il nome di Musée des Passages (PACEM)⁷⁹² - e intende coprire, al pari del museo dell'Europa, un lungo arco di tempo, fino a "patrimonialiser" il mondo contemporaneo, come fatto dal Musée Dauphinois di Grenoble e da alcuni musei del Québec. Questi ultimi, tra le altre cose, avevano saputo mettere insieme «sans complexe, œuvres patrimoniales et documents, objets-témoins et scénographies ou multimédia»⁷⁹³. Tutto ciò nella necessità di dar prova dell'adesione della nuova istituzione al paradigma anti-culturalista e per rimuovere la patina di conservatorismo nostalgico che una certa ideologia aveva applicato al folklore e all'etnografia tradizionali⁷⁹⁴. I musei, e soprattutto i musei di etnologia, sono infatti diventati, come sostiene Mauro Peressini, curatore del Canadian Museum of History, luoghi privilegiati per la riflessione autocritica che l'antropologia ha iniziato a sviluppare dagli anni Ottanta, così come spazi di sperimentazione per i nuovi approcci esplorati da tale disciplina⁷⁹⁵.

⁷⁹⁰ CHEVALLIER, *Introduction. Les musées de société...*cit., pp. 13-15. A p. 17 Chevallier parla del museo come "luogo civico", per "fare" i cittadini.

⁷⁹¹ ANNE WATREMEZ, *Le rôle des musées de société dans la construction de traces patrimoniales et/ou mémorielles au XXI^e siècle*, in LINDA IDJÉRAOUI-RAVEZ, NICOLAS PÉLISSIER (a cura di), *Quand les traces communiquent... Culture, patrimoine, médiatisation de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 135-146, qui p. 140.

⁷⁹² Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., p. 32.

⁷⁹³ Ivi, p. 17.

⁷⁹⁴ Cfr. ivi, pp. 16-17.

⁷⁹⁵ Cfr. PERESSINI, *Anthropologie et musées...*cit., p. 4.

L'espressione "arti e tradizioni popolari" venne presto abbandonata, poiché la nuova istituzione intendeva incarnare il passaggio da un'"etnologia nazionale" a una rappresentazione "nazionale dell'etnologia", desiderosa di forzare le frontiere statali per assumere una vocazione internazionale⁷⁹⁶. L'abbandono della nozione di "tradizione" a favore del termine "civilizzazione" non è irrilevante, nel momento in cui, come afferma Zeev Gourarier all'interno del programma museografico, il primo concetto rimanda al mito dell'immutabilità, mentre, come già dimostrato dalla scuola delle Annales, i costumi e le pratiche evolvono: non è mai esistita una civilizzazione tradizionale a cui la nozione di tradizione possa fare per l'appunto riferimento⁷⁹⁷.

La riflessione che il MuCEM vuole condurre sulla propria disciplina di riferimento si inserisce in un contesto già segnato da intense discussioni: come abbiamo visto, il XX secolo, soprattutto dalla seconda metà in poi, aveva già rimesso in causa la priorità data dai musei agli oggetti e alla loro raccolta⁷⁹⁸, a favore del ruolo culturale, sociale e di mediazione di queste istituzioni, emerso anche in relazione allo sviluppo della nozione di "grande pubblico" a partire dagli anni Sessanta⁷⁹⁹. Ciò ha condotto all'instaurarsi, all'interno dei musei, di una relazione originale tra la produzione scientifica e i nuovi interessi legati alla comunicazione e alla fruizione, così come, specificatamente nei musei di società e di civilizzazione, alla raccolta di testimonianze e allo studio del contemporaneo. La dimensione interdisciplinare si è sviluppata quindi nel momento in cui

⁷⁹⁶ Cfr. ISAC CHIVA, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...* cit., pp. 99-100, qui p. 99.

⁷⁹⁷ Cfr. ZEEV GOURARIER, intervento, *ivi*, pp. 131-133, qui p. 132. Per contro Lévi-Straus, nella già citata intervista del 1992, sostiene che la definizione di "arti e tradizioni popolari" sia per il museo, che non ha ancora subito la riconversione, ancora valida, poiché ne descrive correttamente il contenuto. Cfr. CHIVA, LÉVI-STRAUSS, *Qu'est-ce qu'un musée des arts...* cit., pp. 156-157.

⁷⁹⁸ Ricordiamo, attraverso Poulot, che già nel 1905 l'antropologo Franz Boas lasciò l'*American Museum of Natural History*, convinto dell'impossibilità di rappresentare adeguatamente una cultura attraverso gli oggetti materiali. Cfr. POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 184.

⁷⁹⁹ Cfr. MAZÉ, *Le musée comme lieu...* cit., pp. 78. Ricordiamo che l'apertura dei musei al pubblico è uno dei principali criteri che differenziano il museo moderno rispetto ai gabinetti di meraviglie (*Wunderkammer*), alle collezioni private e ai tesori religiosi che costituiscono gli antesignani dell'istituzione museale odierna. Va comunque sottolineato che la nozione di pubblico, all'epoca dei primi musei moderni, era ben diversa da quella di oggi: si veda KRZYSZTOF POMIAN, *De la collection particulière au musée de l'art*, in PER BJURSTROM (a cura di), *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century* (Papers Given at a Symposium in National Museum Stockholm, June 26, 1992, in Cooperation With the Royal Academy of Letters, History and Antiquities), Stockholm, National Museum, 1993, pp. 9-27: lo storico, riprendendo le parole dell'abate Dubos, afferma che il pubblico era rappresentato dall'insieme di persone (p. 9) «qui ont acquis des lumières, soit par la lecture soit par le commerce du monde. Elles sont les seules qui puissent marquer le rang des poèmes et des tableaux, quoiqu'il se rencontre dans les ouvrages excellents des beautés capables de se faire sentir au peuple du plus bas étage». Cfr. anche, per una panoramica più ampia del fenomeno sociale legato ai musei, KENNETH HUDSON, *A Social History of Museums. What the Visitors Thought*, London, Macmillan, 1975, il quale dedica due distinti capitoli alle questioni dell'«entry as a privilege» e dell'«entry as a right».

l'etnologia e l'antropologia hanno perso il monopolio dello studio delle culture⁸⁰⁰. La situazione europea, da questo punto di vista, è segnata da un certo ritardo rispetto a ciò che viene elaborato a livello museale in ambito anglo-americano, e di cui il volume *Museum for the Global Village* di MacDonald e Alsford, consacrato al Canadian Museum of Civilization è un ottimo esempio. Pubblicato nel 1989, il testo affronta con grande preveggenza molte delle problematiche museologiche che tutt'oggi affliggono diversi musei europei, come le questioni dello statuto degli oggetti, dell'introduzione nelle sale di dispositivi informatici e interattivi, della partecipazione, della democratizzazione e dell'*audience development*⁸⁰¹. È infatti dagli anni Ottanta, come sostiene Poulot, che l'ambito del patrimonio iniziò a essere collocato nella sfera dei diritti umani, nel momento in cui ogni cittadino si ritrovava investito della possibilità di scegliere la propria paternità culturale: ciò segnò «l'irruption du peuple comme acteur de son patrimoine, appelé à se connaître et à se libérer», il rifiuto dell'eccessivo credito dato a un passato elevato a riferimento assoluto⁸⁰² e di conseguenza il nuovo potere di intervento e di comunicazione accordato al fruitore.

La moltiplicazione degli studi e delle pubblicazioni antropologiche, sociologiche e storiche che sulla scia di Habermas – che situa il museo, assieme alla stampa, ai circoli e ai salotti letterari nel campo culturale e sociale della sfera pubblica che si crea durante il XVIII secolo⁸⁰³ - hanno contribuito e contribuiscono allo sviluppo dei rinnovamenti teorici che mettono al centro il museo e le sue problematiche, sono una testimonianza dei nuovi legami che sempre più spesso si instaurano tra ricerca accademica e pratica museografica. In definitiva, e come avvenuto anche altrove - ad esempio a Berlino con la nascita del Museum Europäischer Kulturen -, la ristrutturazione dei musei etnografici nazionali genera un vivo dibattito in seno alla disciplina museale che a sua volta ha provocato positive ricadute nelle pratiche espositive. Da ciò emerge anche, come forse si è già avuto modo di comprendere, come il MuCEM e l'istituzione tedesca appena menzionata, a

⁸⁰⁰ Cfr. MAZÉ, *Le musée comme lieu...* cit., pp. 78-81.

⁸⁰¹ Cfr. GEORGE F. MACDONALD, STEPHEN ALSFORD, *A Museum for the Global Village: The Canadian Museum of Civilization*, Ottawa, Canadian Museum of Civilization, 1989. Va segnalato tuttavia che la concezione del museo come spazio civico, come museo-laboratorio, luogo di confronto culturale e di espressione della comunità, è molto antica e si è riaffacciata già, nel Novecento, nel periodo tra le due guerre mondiali. È questa la fase in cui, superata definitivamente la pratica museale di fattura settecentesca, nacque la nuova disciplina della museologia, come rilevato da MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, MARIA DÉsirÉE VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Milano, Lybra Immagine, 1998, p. 138 e da DUCCI, «*Mouseion*»... cit., p. 298 e p. 306.

⁸⁰² POULOT, *Une histoire du patrimoine...* cit., p. 179.

⁸⁰³ Cfr. HABERMAS, *Storia e critica...* cit., p. 48.

differenza del Musée de l'Europe, non siano sorti primariamente in risposta alla ricerca di una storia europea condivisa, ma a una crisi occorsa in relazione alle modalità con cui l'etnografia si è tradizionalmente associata alle ideologie nazionali⁸⁰⁴.

Parallelamente ai rinnovamenti teorici, oggetti ritenuti senza valore sono diventati "museificabili"⁸⁰⁵ e le esposizioni hanno iniziato ad affrontare ambiti nuovi e controversi «comme l'Holocauste ou la famine, la guerre, l'identité sexuelle, l'heritage marxiste ou le colonialisme et la constitution des collections museales, pour ne mentionner que ceux-là»⁸⁰⁶. La definizione di museo che il progetto diretto da Colardelle veicola va esattamente in questa direzione: il museo «est une institution sociale, et sa création un acte d'une portée symbolique forte, fondateur du lien social dans un état démocratique»⁸⁰⁷.

In linea con questa visione, il primo programma del MuCEM afferma con forza il rifiuto della distinzione tra cultura "alta" e cultura popolare. Tale obiettivo rispecchia una tendenza già in voga nella definizione di cultura impostasi dagli anni Sessanta, di matrice antropologica, nella quale la distanza tra i prodotti dell'élite intellettuale e le pratiche delle classi sociali meno abbienti iniziò a ridursi⁸⁰⁸. La distinzione tra le due tipologie di cultura non ha più oggi alcun fondamento teorico, in ragione dell'oramai consolidata convinzione che i diversi "strati" di cultura siano in realtà un incrocio complesso di tendenze che attraversano tutto il corpo sociale. Nelle società moderne e post-moderne di oggi

la césure entre un génie collectif populaire et une culture officielle venant des pouvoirs, États ou monde économique, est dépassée, si toutefois elle a jamais réellement existé. L'industrie culturelle prévaut; mais, si elle contribue à former les valeurs et le goût, elle est également dépendante, pour des raisons économiques, des formes qui surgissent spontanément dans la ville, et

⁸⁰⁴ Cfr. KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...cit.*, p. 29.

⁸⁰⁵ Questa tendenza non è tuttavia condivisa unanimemente. Cfr. l'intervista più volte citata di CHIVA, LÉVI-STRAUSS, *Qu'est-ce qu'un musée des arts...cit.* Lévi-Strauss sottolinea l'importanza del valore estetico di ciò che viene esposto (p. 162): «si différents que puissent être les critères dans les musées des beaux-arts et ceux des arts et traditions populaires, il faut se décider à reconnaître que si tout mérite d'être étudié, tout ne mérite pas d'être admiré ou montré, ni peut-être même conservé. [...] Même si le propos peut paraître blasphématoire, la question doit être posée de savoir ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. Quand on est membre d'une culture et qu'on accepte pêle-mêle toutes ses productions, on s'enferme dans une contradiction. Car les jugements qu'on s'interdit de porter font partie de la culture au même titre que les autres productions».

⁸⁰⁶ PERESSINI, *Anthropologie et musées...cit.*, p. 4.

⁸⁰⁷ COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 18-19.

⁸⁰⁸ Cfr. SCIOLLA, *Sociologia dei processi...cit.* pp. 109-110.

particulièrement dans ses marges, dont on ne soulignera jamais assez le rôle innovant tout au long de l'histoire⁸⁰⁹.

Se la scelta effettuata dal MNATP di dare voce a coloro che provenivano dal mondo rurale e contadino e di valorizzare la cultura popolare proveniva comunque dalla cultura dominante, il MuCEM di Colardelle intende condurre un'etnografia sistematica dei luoghi del potere, capovolgendo quindi il ruolo tradizionale del museo. In aggiunta, all'ibridazione delle distinzioni tradizionali tra cultura popolare e cultura d'élite che contraddistingue il mondo contemporaneo, si sovrappongono le culture di nuovi gruppi sociali (giovani, omosessuali, minoranze, etc.), che il museo si incarica di rappresentare, poiché esso deve essere «un lieu critique, voire de contestation des idées simples, des idées reçues, des idées à la mode, celles que diffusent notamment les pouvoirs»⁸¹⁰.

Il nuovo museo dovrebbe quindi dare la possibilità alle “identità ferite” di trovare all'interno dei suoi spazi un luogo di memoria in grado di mantenere vivo il ricordo del proprio patrimonio e delle proprie tradizioni. Per tale ragione il termine “civilizzazione” impiegato nel nome del museo, anche se originariamente connotato da un valore legato alla cultura d'élite e alla “superiorità” dei popoli colonizzatori rispetto ai “selvaggi”, viene mantenuto, perché ritenuto ormai in grado di comprendere tutti i fenomeni di società a tutti i suoi livelli⁸¹¹.

A tal proposito, e in riferimento alla scissione operata al Trocadéro tra un'istituzione votata alla rappresentazione dell'esotico (il Musée de l'Homme) e un museo dedicato all'arcaico (il MNATP), Élise Dubuc ha notato come al giorno d'oggi sia il “culturale” il concetto preposto alla ridefinizione dell'arcaico. Il “culturale”, connotato diversamente e quindi in grado di “defolklorizzare” l'arcaico, comprende quell'alterità interna attualmente identificabile con gli antichi fatti di civilizzazione europea e non più con la ruralità e le classi popolari come avveniva al MNATP⁸¹². L'alterità del XIX secolo, che oltre al folklore comprendeva l'esotico, l'esogeno, il lontano (rappresentato dal Musée de l'homme), aveva a sua volta scalzato il passato, «l'autre classique» del Rinascimento, in

⁸⁰⁹ MICHEL COLARDELLE, *La vocation démocratique d'un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in “Diversité : ville école intégration” 148 (2007), pp. 61-68, qui p. 65.

⁸¹⁰ ID. (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. pp. 21-22 e pp. 42-43.

⁸¹¹ Cfr. *ivi*, p. 22 e p. 30.

⁸¹² Cfr. ÉLISE DUBUC, *Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet*, in GONSETH, HAINARD, KAEHR (a cura di), *Le musée cannibale...cit.*, pp. 31-58, qui p. 36.

una «rotation qui affecta l'axe de l'alterité», per dirla con Jean-Louis Déotte⁸¹³, e che avrebbe compiuto un altro movimento circolare per recuperare un nuovo “antico”.

Contrariamente a questa visione, Jean Clair propone una concezione del “culturale” impregnata di pessimismo. Nella sua denuncia senza filtri dell'universo museale odierno, soggetto alle spinte mercantilistiche del mondo globalizzato, l'ingresso nella scena del “culturale” avrebbe provocato la fine dell'aura della cultura. Quest'ultima aveva il merito di mantenere un legame vitale e dinamico con la sfera del culto, mentre tutto ciò che è “culturale”, e con esso i principi dominanti del *politically correct*, sarebbe una mera operazione di facciata, senza contenuto:

la cultura è una, il culturale è plurale. La cultura è una qualità, un'identità, che unisce e che innalza. Il culturale disperde, sparpaglia, degrada [...]: *i beni culturali, le attività culturali, gli attori culturali* [...]. La cultura, fedele alla sua origine, era il culto, la fondazione del tempio e, letteralmente, la nascita della “con-templazione”, la delimitazione di un luogo sacro nello spazio e la fedeltà a questo luogo. [...] L'impotenza delle istituzioni museali a perpetuare un legame sociale in altro modo che non con questi rituali raffazzonati a beneficio dei “nuovi pubblici” e delle “minoranze attive [...] documentano questo declino che va dal culto alla cultura e dalla cultura al culturale⁸¹⁴.

Questo genere di riflessioni rinvia ancora una volta alla questione della cultura europea affrontata nelle prime parti di questa tesi, che anche Citot, filosofo che abbiamo già incontrato, invita a non confondere con il “culturale”. Sebbene in una prospettiva diversa rispetto a quella di Clair, il “culturale” è nuovamente permeato da un'accezione negativa: esso è visto come equazione tra cultura e tradizione - nella quale la cultura europea corrisponderebbe a un'entità stabile e limitata, oppure all'insieme delle culture nazionali (si tratterebbe in ogni caso della dimensione antropologica della cultura come appartenenza) - laddove la Cultura con la C maiuscola è la vita dello spirito, una questione morale che implica il movimento di elevazione dal sensibile all'intellegibile, dal

⁸¹³ DÉOTTE, *Le musée...* cit., p. 352.

⁸¹⁴ CLAIR, *La crisi dei musei...* cit., pp. 32-33. Questa sorta di passaggio dal paradigma del sacro al paradigma antropologico si ricollega anche all'importanza della dimensione del “culturale” nell'ambito delle politiche governative, vale a dire delle “cultural policies”. Esse sono definite in TONY BENNETT, *Useful Culture*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...* cit., pp. 380-393, qui pp. 382-383 come «the governmental utilization of culture for specific ends» e hanno una certa produttività, ma una portata limitata, poiché in tale sfera (p. 390) «cultural change [...] emerges as a largely technical matter [...] in the sense [...] that it results from tinkering with practical arrangements rather than from an epic struggle for consciousness».

particolare all'universale⁸¹⁵. La dimensione antropologica/sociologica della cultura rivendicata dal MuCEM non è quindi unanimemente appoggiata.

Anne Watremez, dal canto suo, analizzando diversi modelli museali consacrati alla civilizzazione, ha individuato quattro maniere di pensare la civilizzazione all'interno di queste istituzioni: la prima tendenza privilegia le qualità formali dell'oggetto, la loro estetica, rispetto alla contestualizzazione e alla resa del loro significato (come avviene nel Musée du Quai Branly, di cui avremo modo di riparlare⁸¹⁶); la seconda tende ad andare oltre il valore dell'oggetto per affrontare una tematica specifica del mondo contemporaneo; la terza dà voce ai nativi delle diverse comunità, privilegiando le loro testimonianze; l'ultima, infine, mette in atto una riflessione e un'auto-riflessione sul museo, sulla capacità dell'istituzione di portare uno sguardo critico nei riguardi della propria storia e di quella degli oggetti e della disciplina che lo costituiscono⁸¹⁷. Anche se in misura diversa, queste diverse tendenze si ritrovano tutte riunite negli intenti dei primi creatori del MuCEM. La funzione autocritica del museo, l'ultima identificata da Watremez - sorta di "macrocompito", di cornice di riferimento degli altri obiettivi - dovrebbe essere affidata al centro di ricerca associato al museo, un laboratorio incaricato di produrre una riflessione sui processi memoriali e di *patrimonialisation* che lo caratterizzano, e quindi di elaborare «*recherches historiques sur l'idéologie ayant soutenu la constitution des collections, questionnement sur la signification de la quête de mémoire, ou inversement du refus de mémoire dans notre société, et enfin, réflexion sur le rôle du musée en la matière, en terme de médiation, de transmission. [...] un musée-citoyen*»⁸¹⁸.

Il MuCEM si vuole così, nelle parole di Cécile Dumoulin, attuale responsabile del dipartimento del pubblico, luogo adibito a una "nuova agorà"⁸¹⁹ al servizio del cittadino, quasi a voler contrastare, ci verrebbe da dire, quei disequilibri nella fruizione e quegli obblighi culturali collettivi rilevati a suo tempo dal celebre studio sociologico di Bourdieu

⁸¹⁵ Cfr. CITOT, *L'idée d'une Europe de la culture...*cit., p. 218.

⁸¹⁶ Anticipiamo il fatto che, in quanto museo di "arts premiers", in cui sono esposti oggetti etnografici provenienti da tutti i continenti (esclusa l'Europa), il Musée du Quai Branly si trova a dover affrontare l'annoso problema sui rapporti tra arte ed etnografia: cfr. BELTING, *Towards an Anthropology of the Image...*cit., p. 42, secondo cui tale problema riguarda «the debate whether ethnographic art needs an art museum or an ethnographic documentation».

⁸¹⁷ Cfr. WATREMEZ, *Le rôle des musées de société...*cit., p. 138.

⁸¹⁸ COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., pp. 33-34.

⁸¹⁹ Cfr. CÉCILE DUMOULIN, *La politique des publics au MuCEM : une agorà du XXIe siècle*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...*cit., p. 153.

e Darbel sul pubblico dei musei d'arte⁸²⁰. In aggiunta, secondo Colardelle, esso deve diventare un museo “fuori le mura”, un polo di produzione di mostre esterne o itineranti, in grado di andare incontro a nuove tipologie di pubblico, in un'ottica partecipativa⁸²¹. Questa tendenza, già anticipata dagli ecomusei proprio grazie all'impulso di Rivière⁸²², e oramai ampiamente diffusa nei progetti museali di nuova generazione, rientra in linea teorica, come già affermato da Robert Sullivan all'inizio degli anni Novanta, nel cambiamento di paradigma verificatosi nelle diverse scienze umane e naturali, secondo cui la comprensione delle leggi non è più verticale e oggettiva, ma orizzontale e partecipativa; essa non è più appannaggio del solo esperto ma ha a che fare con l'identità umana intera, e va intesa come processo di sviluppo che richiede conoscenza pluridisciplinari⁸²³. Il nuovo paradigma corrisponde inoltre agli ideali di interconnessione degli spazi culturali con la quotidianità delle realtà sociali, promossa dalle nuove esigenze della comunicazione globalizzata. Secondo le parole di Basso Peresseut, infatti,

within the current global communication context, the museum aspires to go ‘out of itself’ so as to stage the metropolitan and regional spaces with fragments and splinters of its no longer operating historical typology. The ‘sprawling’ museum interweaves a map by strategic points, bringing the ‘art of exhibiting’ in again as an ongoing and fruitful search for a close relationship between artefacts and humanised contexts, that leads us to new connections between theory and practice in museums, and thus to their institutional and architectural metamorphosis⁸²⁴.

La museografia del “processo”, a differenza della museografia degli oggetti - che punta all'acquisizione e alla conservazione di artefatti -, si concentra, secondo de la Rocha-

⁸²⁰ Cfr. PIERRE BOURDIEU, ALAIN DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969.

⁸²¹ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, p. 44 e p. 56. Si veda, per quanto riguarda il nuovo paradigma partecipativo, SERGE CHAUMIER, *Musées, encore un effort pour être participatifs !*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 117-126, dove vengono individuate tre grandi fasi nella storia dello sviluppo delle istituzioni culturali: una fase governata dal paradigma della “diffusione”, in cui domina la volontà dei produttori di sapere di istruire ed educare un pubblico considerato incolto; una fase, avviata negli anni Settanta, nella quale prevale il paradigma della comunicazione e dell'espressione, nel quale si scopre che i fenomeni di appropriazione esigono un'interpretazione e una mediazione da parte dei vari attori coinvolti nell'azione culturale; infine, una fase in cui la produzione di senso vede nel pubblico il nuovo vero protagonista, in un'ottica partecipativa che diventa centrale a partire dagli anni Duemila. L'ideale democratico, a cui questo nuovo paradigma si ricollega, si associa a sua volta all'ascesa del riconoscimento delle soggettività come condizione necessaria alla comprensione di realtà complesse.

⁸²² Si veda, tra gli altri, DESVALLÉES, *Le défi muséologique...cit.*, p. 360.

⁸²³ Cfr. ROBERT SULLIVAN, *Trouble in Paradigms*, in “Museum News” 71 (1992), n. 1, pp. 40-44.

⁸²⁴ BASSO PERESSEUT, *Contemporary Museums...cit.*, p. 159.

Mille, sull'attuazione di metodologie di gestione e di interpretazione volte a promuovere fenomeni di integrazione tra la popolazione: la museologia deve contribuire al processo di presa di coscienza dell'alterità⁸²⁵. Il progetto di democratizzazione culturale promosso in Francia a partire da Malraux⁸²⁶, che si è esteso ben oltre il campo museale e il territorio francese, ha dato esiti insufficienti se non fallimentari, ha ribadito Colardelle, e occorre quindi andare incontro alle esigenze di coloro che sono sprovvisti di un "passaporto culturale": il museo deve ricoprire un ruolo specifico nella riduzione delle disuguaglianze, facendo ricorso anche a meccanismi di "discriminazione positiva"⁸²⁷.

Il cambiamento di paradigma che ha riconosciuto all'istituzione museale un ruolo di "produzione di esperienze" a scapito della tradizionale "produzione di valore"⁸²⁸, è qui pienamente riconosciuto e assunto a forza motrice, assieme alla tendenza a mettere in discussione alcune delle caratteristiche del museo classico, come l'autorità del discorso, l'inalienabilità delle collezioni e l'autenticità degli oggetti: in sostanza la validità dell'idea di progresso⁸²⁹. Nei nuovi musei sarebbe dunque in corso uno «shift from aura to nostalgia»⁸³⁰ – che si apparenta al passaggio dalla "cultura" al "culturale" che abbiamo appena visto attraverso le parole di Jean Clair -, indice dell'anti-elitismo del postmoderno, contrario all'aura dell'artefatto su cui si basavano i musei tradizionali⁸³¹.

Questo doppio binario su cui si situano la cultura e il culturale – Cultura auratica con la C maiuscola da un lato, e cultura come collante sociale che varia a seconda dei gruppi di riferimento, ci induce ad aprire un breve inciso riguardo al fenomeno di democratizzazione, che costituisce uno degli imperativi delle azioni culturali di oggi. Se ricollegato alla nozione antropologica di cultura con il suo corollario di "utilità" sociale, esso non è esente dai rischi di massificazione della cultura e del suo consumo, ossia la linea di demarcazione tra i due possibili effetti diventa labile.

Siamo agli inizi degli anni Sessanta quando Hannah Arendt, nel saggio *The Crisis of Culture: Its Social and Its Political Significance* denunciava l'emergere del "filisteismo

⁸²⁵ Cfr. DE LA ROCHA-MILLE, *Un regard d'ailleurs...*cit., p. 158.

⁸²⁶ La politica culturale del nuovo ministero affidato a Malraux viene esplicitata nel decreto del 24 luglio 1959, redatto dallo stesso Malraux, in cui si può leggere che la missione del ministero è di «rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français». Citato in POULOT, *Musée et muséologie...*cit., p. 72.

⁸²⁷ Cfr. COLARDELLE, *La vocation démocratique d'un musée...*cit., p. 61 e pp. 66-68.

⁸²⁸ Cfr. DUBUC, *Entre l'art et l'autre...*cit., p. 32.

⁸²⁹ Cfr. *ivi*, p. 33.

⁸³⁰ JOHN URRY, *Gazing on History*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...*cit., pp. 208-232, qui p. 227.

⁸³¹ Cfr. *ivi*, pp. 226-230.

culturale”, nel momento in cui la società iniziava a monopolizzare la cultura per i propri scopi di status e prestigio, attribuendole dei valori, delle funzionalità e delle utilità che esulavano dal suo significato originario. Secondo la studiosa gli oggetti culturali sono tali in quanto permanenti ed eventualmente immortali (la durata si oppone alla funzionalità, che attraverso l’uso fa “sparire” gli oggetti) e la cultura è «the attitude toward, or, better, the mode of intercourse prescribed by civilizations with respect to the least useful and most worldly of things, the works of artists, poets, musicians, philosophers, and so forth»⁸³². Per Arendt la cultura è ancora assimilabile a quella concezione umanistica che la associa alle grandi creazioni immortali prodotte dall’uomo, e secondo la quale anche l’“uso” della cultura per fini di auto-perfezionamento diventa sospetto. Nella società di massa, poi, la cultura è “consumata” e diventa puro intrattenimento, perdendo definitivamente il valore kantiano di disinteresse che Arendt difende. Il concetto antropologico di cultura è in parte figlio della società di massa, che a sua volta emerge dal rafforzamento dei principi democratici e dai fenomeni di democratizzazione della cultura. Esso ha il pregio, come abbiamo visto, di relativizzare il sapere e screditare le gerarchie, ma si espone effettivamente ai rischi individuati da Arendt⁸³³, riaffermati e approfonditi da tutto un filone di studi che mette alla berlina l’industria culturale, la società dello spettacolo e dei consumi, la perdita dell’aura e della bellezza, in una parola la postmodernità⁸³⁴.

Viene dunque da chiedersi se, in un mondo in cui il “culturale” investe quasi tutte le manifestazioni, gli usi e i costumi sociali, il potere disinteressato affidato un tempo alla cultura sia ancora attivo e in quali modi si manifesti, o se invece non sia più possibile un’educazione al gusto, che Arendt considera l’attività culturale fondamentale e che pone tra le abilità politiche dell’uomo⁸³⁵.

Il quadro geografico di riferimento del progetto di Colardelle ingloba l’intero bacino mediterraneo, in tutta la sua eterogeneità e vastità (da qui la volontà di parlare di “civilizzazioni” al plurale), dall’Atlantico agli Urali e dall’Europa del nord al Sahara, in un’ottica che intende evitare le fratture spaziali nette. Il campo cronologico pone come primo riferimento temporale l’Egira e il confronto cristiano-islamico, per poi estendersi

⁸³² HANNAH ARENDT, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, London, Faber and Faber, 1961, p. 213, p. 202 e p. 208.

⁸³³ Rischi in parte già articolati dalla critica sull’industria culturale di Adorno e Horkheimer. Cfr. THEODOR W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell’illuminismo*, 1944, tr. it. Torino, Einaudi, 1966, pp. 130-180.

⁸³⁴ Si veda, a titolo di esempio, JEAN BAUDRILLARD, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, 1970, ed. cons. Paris, Gallimard, 1991, al contempo teorico e critico della postmodernità.

⁸³⁵ Cfr. ARENDT, *Between Past and Future... cit.*, p. 223.

fino alla globalizzazione contemporanea e al modello socio-economico occidentale. La civilizzazione euromediterranea vuole essere presentata come spazio concettuale e non geografico, ma la volontà di includere i vari fattori che ne hanno forgiato il carattere – i diversi monoteismi, i rapporti con l’ambiente, i riti e le istituzioni, l’artigianato, gli spettacoli, gli approcci nei riguardi della salute, del corpo, le relazioni tra generazioni, per citarne solo alcuni - rappresenta ovviamente una sfida rischiosa.

Anche questa volta, infatti, così come esplicitamente dichiarato dai creatori della nuova istituzione, il museo vuole proporsi come grande sintesi, dedicata alla dinamica storica e geografica dei *métissages* verificatisi nello spazio mediterraneo, e intende fare uso di una museologia “evolutiva” sui saperi sull’uomo e sulla società, una museologia sempre aperta e pronta al cambiamento e al rinnovamento⁸³⁶. La nozione di sintesi dovrebbe permettere al visitatore di comprendere un ambito socio-antropologico nella sua globalità, e al contempo rappresenta un metodo euristico, poiché permette l’accostamento e il paragone, impedendo alle questioni trattate di rimanere fra loro isolate⁸³⁷.

Nei propositi dei responsabili del progetto del 2002, l’esposizione deve custodire sia il patrimonio materiale che quello immateriale. Ciò, anche nella necessità di individuare negli oggetti un significato distinto rispetto a quello tradizionale che, come abbiamo detto, si basa sull’“autenticità” e sul “valore intrinseco” (rarietà, qualità estetiche, etc.), e di conseguenza di riconoscere tutti gli aspetti intangibili, culturali e sociali della realtà materiale⁸³⁸. La dimensione immateriale degli oggetti è inoltre quella che necessita maggiormente delle potenzialità offerte dalle immagini, dal suono e dalle tecnologie più moderne a essi associate, che ne rendono possibile il pieno dispiegamento:

quand ils entrent dans le musée, ce ne sont plus des objet qui entrent, ce sont des personnes ; il y a de la haine, de l’amour, du refus, du mépris, de l’oubli, etc.; il y a tout cela autour de l’objet. Et pour le révéler, l’image et le son ne sont plus de la documentation subsidiaire ou complémentaire; c’est important de voir que l’objet était là, à demi – perdu dans le coin de la cuisine; c’est important d’entendre la parole qu’il déclenche⁸³⁹.

⁸³⁶ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., pp. 22-30, pp. 49-51, pp. 68-70 e p. 98.

⁸³⁷ Cfr. JEAN-FRANÇOIS CHARNIER, intervento, *ivi*, pp. 112-113, qui p. 112.

⁸³⁸ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., p. 47, DUBUC, *Entre l’art et l’autre...*cit., p. 35 e GENDREAU, *Of Ideas and Objects...*cit., p. 136.

⁸³⁹ JOAQUIM PAIS DE BRITO, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., pp. 140-141, qui p. 141.

Il programma museografico sottolinea l'inutilità di procedere alla costituzione di collezioni su tutti i gruppi sociali e culturali presenti nel vasto quadro spazio-temporale preso come riferimento, e invita a selezionare alcune problematiche definite collegialmente, per dare vita, oltre alle «expositions évolutives de référence» di lunga durata, a delle mostre temporanee, secondo una logica di rappresentatività anziché di esaustività⁸⁴⁰.

La realtà museale odierna, come sottolineato a tal riguardo da diversi studiosi della materia, non può infatti che ricorrere ad allestimenti che rivelino la contingenza dell'approccio adottato, in linea con le rapide mutazioni della realtà contemporanea⁸⁴¹. A questo proposito la riflessione di Basso Peressut sul museo contemporaneo, che abbiamo già in parte riportato, ritorna qui di grande utilità, sebbene sia di fatto un compendio delle questioni che animano già da una trentina d'anni i museologi più attenti⁸⁴². Essa ha tuttavia il pregio di sintetizzare in modo ineccepibile la posta in gioco nelle nuove strutture espositive, e loro vocazione a essere organismi *in progress*:

if we consider the relationship between architecture, interior space and exhibition design in new museums, it is as if we were in front of a double 'shell': the external fixed part corresponding to the architecture of the city and its image, and the changeable, adjustable one, corresponding to interior space (or spaces), that is the modifiable frame (as if it were theatrical machinery) containing different exhibition sets or artists' installations. The idea of the museum as a *stage set* for a collective drama, which becomes itself a new advanced form of representation is increasingly catching on⁸⁴³.

L'istituzione di Colardelle si vuole in sostanza “disturbante” (*dérangéant*)⁸⁴⁴. Il valore artistico ed estetico delle collezioni, seppur presente e legittimo, è considerato minoritario

⁸⁴⁰ Cfr. CHEVALLIER, *Collecter, exposer...*cit., p. 632 e COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., pp. 98-99.

⁸⁴¹ Cfr. STEVEN D. LAVINE, IVAN KARP, *Introduction: Museums and Multiculturalism*, in ID. (a cura di), *Exhibiting Cultures...*cit., pp. 1-9, qui p. 6.

⁸⁴² Si veda ad esempio BERNARD DELOCHE, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Mâcon – Savigny-le-Temple, MNES, 1985, pp. 95-96, dove lo studioso afferma: «le musée éclate dans ses fonctions, il cesse d'être un bâtiment de même qu'il n'a plus pour tâche de rassembler des œuvres pour les protéger et les isoler. Le musée d'aujourd'hui marque nettement cette évolution, il essaie d'accueillir en lui l'art vivant (Beaubourg), de s'associer à la création ou de l'annexer, il renonce à tout contenir dans ses murs (écomusées), il néglige la durée (expositions temporaires) ; il ne théorise plus, mais collecte des informations [...]. Le musée devient centre de traitement et d'analyse».

⁸⁴³ BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums...*cit. p. 159.

⁸⁴⁴ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., p. 57.

rispetto alla logica sociale degli oggetti del quotidiano che testimoniano della realtà di una civilizzazione⁸⁴⁵. La tendenza attuale che punta a fare delle collezioni etnografiche, specie se extra-europee, uno dei nuovi campi delle belle-arti (come avviene al Musée du Quai Branly, aspramente criticato per i suoi allestimenti estetizzanti⁸⁴⁶) è infatti respinta. Ne è prova la testimonianza fornita da Jacques Hainard durante il dibattito della riunione del Consiglio scientifico, il quale, portando come esempio le opere delle arti d’Africa, Oceania, Asia e Americhe trasferite al Pavillon des Sessions del Louvre - le cui sale, aperte nel 2000, costituivano una sorta di antenna del Musée du Quai Branly, ancora in gestazione - parla di “trionfo del colonialismo”, attraverso il quale i bianchi, per l’ennesima volta, si arrogherebbero il diritto di selezionare i capolavori delle culture altrui, trascurando deliberatamente di affrontare la questione spinosa delle dinamiche coloniali⁸⁴⁷.

L’abolizione delle frontiere tradizionali tra le diverse forme di creazione, che presso il MuCEM si dovrebbe concretizzare attraverso manifestazioni (eventi e festival) che prevedono l’intervento di diverse figure, dagli scrittori ai filosofi, dagli scienziati agli artisti, in una dinamica di scambio, performance e dibattiti, vuole contribuire a fornire un’alternativa sia al museo elitario che al museo di massa, dando vita di volta in volta al “museo in spettacolo”, al “museo-forum”, senza trascurare il «musée-loisir»⁸⁴⁸. La nuova istituzione si propone infine di stabilire dei partenariati privilegiati con il Museum Europäischer Kulturen di Berlino e con il Musée de l’Europe di Bruxelles, oltre che con diversi musei francesi, tra cui il Musée des Confluences di Lione⁸⁴⁹.

Come si può facilmente notare, emergono da questo progetto alcune caratteristiche già presenti nel Musée de l’Europe: l’apertura delle frontiere disciplinari (l’interdisciplinarietà), il ricorso ai paradigmi contemporanei dell’antropologia – fluidità, ibridazione, contatti – e il riferimento alla nozione di diversità culturale «qui donne une place primordiale à des paradigmes jugés plus dynamiques (transferts, circulations, interculturalité) que ceux, fixistes et dépassés, de l’histoire et de l’ethnologie nationale

⁸⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 47-48.

⁸⁴⁶ Si veda JAMES CLIFFORD, *Quai Branly in Process*, in “October Magazine” 120 (2007), pp. 3-23, nel quale l’autore ricorda come le controversie scatenate riguardo alle modalità di trattare le “arts premiers” in un’ottica post-coloniale abbiano impedito di trovare un nome adeguato per il museo, che si è dovuto accontentare di quello della strada che gli scorre di fronte (p. 8).

⁸⁴⁷ Cfr. JACQUES HAINARD, 1° intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 101-102, qui p. 101.

⁸⁴⁸ Cfr. COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, p. 62.

⁸⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 45.

(racines, origines, traditions), et accorde une grande importance à la thématique de l'immigration»⁸⁵⁰.

Le linee generali del progetto appena descritto ci paiono nel complesso esemplari, ma allo stesso tempo molto temerarie poiché “onnivore”, eccessivamente policentriche nel loro tentativo di includere i diversi settori della società con le loro specificità, politicamente corrette, se così possiamo dire, nel momento in cui ambiscono utopicamente a stabilire una sorta di “democrazia diretta”⁸⁵¹ nelle scelte da effettuare. I propositi esposti nel progetto danno inoltre scarse informazioni sulle modalità pratiche di trasposizione in termini museografici della dimensione partecipativa e della nozione di mediazione che, ribaditi a più riprese e attraverso svariate formulazioni, ci paiono i tratti da tenere maggiormente in considerazione di questo lungo progetto scientifico e culturale.

Alcuni elementi del progetto sfuggono nondimeno a questa retorica e allo sfoggio di ottimismo, e avranno un certo peso nella ridefinizione delle linee guida compiuta dal nuovo organico. Essi compaiono nel dibattito del Consiglio scientifico inserito alla fine del volume, a cui hanno partecipato i maggiori etnologi e direttori di musei francesi, congiuntamente ad alcuni esperti europei. Le posizioni contrastanti che emergono sono degne di nota poiché rappresentative delle riluttanze che permeano la grande trasformazione che investe il museo del XXI secolo. Stiamo parlando da un lato della richiesta, che si lega alle brevi osservazioni che abbiamo appena espresso sul progetto, di dare al museo un baricentro, un punto focale, se non identitario per lo meno tematico, attorno al quale costruire un discorso altrimenti vago, non traducibile in termini museali; dall'altro, del riferimento tendenzialmente nazionalistico alla Francia come modello eccezionale di coabitazione di diversità di ogni genere, che di tanto in tanto emerge nelle parole di alcuni partecipanti. Vediamo più in dettaglio di cosa si tratta.

Per quanto riguarda il primo aspetto va innanzitutto osservato che l'accento posto sulla relativizzazione delle identità e sulla comprensione della loro genesi è, in linea generale, sostenuto dalla maggioranza dei membri del consiglio. Michel Côté, ad esempio, precisa come l'area comprendente l'Europa e il Mediterraneo, spazio comune che negli anni Duemila nessuno può più mettere in discussione, debba ricordare a se stessa di essere

⁸⁵⁰ MAZÉ, *Des musées de la nation...* op. cit., p. 140.

⁸⁵¹ Cfr. POULOT, *Musée et muséologie...* cit., p. 75: a proposito del legame tra patrimonio immateriale e politiche culturali l'autore parla del tentativo di instaurare una «démocratie de proximité». De la Rocha-Mille parla a sua volta di “fenomeni di vicinato attivo” che creano processi di empatia e di integrazione. Cfr. DE LA ROCHA-MILLE, *Un renard d'ailleurs...* cit., p. 159.

parte del mondo, di aprirsi al resto del mondo⁸⁵². Egli invita dunque ad allargare ulteriormente lo sguardo, a compiere uno sforzo di sintesi ancora maggiore. A questa relativizzazione totale dei confini delle frontiere fa da contraltare il contributo di Germain Viatte, direttore del progetto museografico del Quai Branly, il quale nota lo scarto esistente tra la generosità dei propositi esposti nel progetto e la realtà concreta di un museo, fatta di spazi ben definiti:

quid des collections? On a l'impression que l'on tourne, ici, un peu autour du pot. Ce million d'œuvres [...] vient sans doute lester le bagage, mais sa position et son usage doivent être précisés. C'est bien d'accumuler des idées, mais il faut voir comment elles vont s'articuler entre elles. [...] Quand on accumule les propositions, on est, finalement, obligé de les passer au tamis, et alors il faut privilégier l'esprit, le rythme et les questionnements forts⁸⁵³.

Jean-Yves Marin, direttore dei musei d'arte e di storia della città di Ginevra, ammettendo di non aver mai partecipato alla concezione di un museo tanto vasto e innovativo, invita a precisare le modalità con cui affrontare anche l'altro bacino geografico di riferimento, quello comprendente il Mare del Nord e il Baltico⁸⁵⁴, mentre l'etnologo Bernard Lortat-Jacob parla di "grande fluidità", tematica, geografica e istituzionale dell'iniziativa, e dell'assenza di una "colonna vertebrale"⁸⁵⁵. Ma il contributo più puntuale, a nostro avviso, proviene da Daniele Jalla, uno dei promotori del disatteso "Museion dell'Europa" di Torino, e attuale presidente di ICOM-Italia, quando afferma che

le besoin de refléter la complexité se traduit souvent, dans l'oral comme dans l'écrit, par un système basé sur des équilibres. Nous commençons en disant : "S'il est vrai que... Il faut aussi se rappeler que". Si la diversité existe, il y a des identités ; si l'Europe est là, il y a aussi la Méditerranée, etc. Je me demande de quelle façon un musée peut supporter le compromis, la nuance, la discrétion. Et, quand on parle d'Europe et de Méditerranée, s'il ne faut pas se demander quel est le centre ; parce que le visiteur, en tout cas, se mettra au centre de quelque chose. Le centre, que le musée fournira, peut être le même que celui du visiteur ou un autre, mais en tout cas, ce sera un centre. [...] Car autrement, il y aura une multipolarité dans laquelle on risquera de se perdre. [...] Il nous faut des centres ; et

⁸⁵² Cfr. MICHEL CÔTÉ, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 106-107.

⁸⁵³ GERMAIN VIATTE, intervento, *ivi*, pp. 109-110.

⁸⁵⁴ Cfr. JEAN-YVES MARIN, intervento, *ivi*, pp. 114-115.

⁸⁵⁵ Cfr. BERNARD LORTAT-JACOB, intervento, *ivi*, p. 139.

pas trop de centres. Par conséquent, le problème n'est-il pas de faire des choix à tous les niveaux : une chose ou l'autre, un objet ou un autre, un thème ou un autre, en sachant qu'on risque le manichéisme ? Mais le manichéisme ne vaut-il pas mieux que la confusion et la discrétion telles qu'à la fin, on ne comprend pas où l'on est, à quoi l'on sert ?⁸⁵⁶.

Emerge in questo passo tutta la difficoltà che si trovano a dover affrontare i musei di società quando allargano indefinitamente il proprio spettro tematico, e che rimanda alla questione spinosa dei rischi del relativismo culturale radicale e della definizione dialettica dell'identità.

Per ciò che riguarda invece una certa autoreferenzialità del discorso sulla singolarità della situazione francese, possiamo notare come a più riprese, pur ribadendo la necessità di un'apertura transnazionale del nuovo museo, alcuni membri del Consiglio scientifico valorizzino in modo eccessivo la dimensione nazionale. «La France», afferma Isac Chiva, «est probablement, avec l'ancienne URSS, le résumé le plus extraordinaire de diversités de toutes sortes – géographiques, historiques, culturelles, linguistiques, technologiques»⁸⁵⁷, mentre secondo Gourarier questo paese è un “compendio dell'Europa”⁸⁵⁸, per i suoi tratti al contempo nordici, mediterranei, germanici, e «le seul pays à la résumer aussi bien»⁸⁵⁹, come ribadirà in un breve saggio pubblicato nel 2013, quando sarà alla testa del MuCEM. Tale dichiarazione, forte nel suo genere, dimostra una certa fierezza nazionale malgrado la volontà dichiarata di dare peso alla realtà propriamente europea.

Come osserva giustamente Camille Mazé, tracciando un bilancio provvisorio dei musei sull'Europa, va constatata una certa tensione

entre résistance du modèle du musée de la nation et blocages dès lors qu'on tente de le dépasser. Les entrepreneurs des musées de l'Europe ont tendance, malgré eux, à produire des images à la fois ethnocentriques – ou plutôt nationalocentrées – et universalisantes ou globalisantes de l'Europe. L'orientation et le contenu des expositions restent dictés par les enjeux politiques locaux et nationaux [...]⁸⁶⁰.

⁸⁵⁶ DANIELE JALLA, intervento, *ivi*, p. 116.

⁸⁵⁷ CHIVA, intervento...*cit.*, p. 99.

⁸⁵⁸ Cfr. GOURARIER, intervento...*cit.*, p. 132. Cfr. anche ID., da un'intervista rilasciataci a Marsiglia, 3 marzo 2014, *ultra*, pp. 279-291, *qui* p. 280.

⁸⁵⁹ ID., *Un musée de civilisation entre microcosme et macrocosme*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées*...*cit.*, pp. 191-193, *qui* p. 192.

⁸⁶⁰ MAZÉ, *Des musées de la nation*...*cit.*, p. 141.

Nonostante lo sforzo consacrato all'elaborazione di questo progetto, restano senza risposta alcune domande fondamentali; non sappiamo infatti come sarebbe stato in concreto il nuovo museo di Colardelle, se nel 2009 non fosse avvenuto il cambio di direzione che abbiamo visto. E non sappiamo nemmeno che strategia avrebbe messo in atto la sua équipe per passare, per così dire, dalla teoria alla pratica.

Ciò ci introduce alla successiva fase progettuale del MuCEM (MuCEM 2), in cui la dimensione europea è passata definitivamente in secondo piano. Pubblicato poco prima dell'apertura del museo, e per questo molto simile a una sorta di catalogo, il nuovo programma museografico verrà per tale motivo da noi analizzato in concomitanza con le scelte espositive effettivamente realizzate. A esso verrà consacrato uno spazio relativamente ridotto, in ragione della scarsa attinenza della "sostanza" museale con i nostri propositi di indagine sugli elementi di europeizzazione e perché, lo anticipiamo, facciamo nostra la critica di Laurent Gervereau, secondo cui il MuCEM segna il trionfo di un luogo, ma dimentica il contenuto, poco chiaro e deludente⁸⁶¹.

3.4.3 La *Galerie de la Méditerranée*

Prima di capire come i nuovi intenti programmatici del MuCEM vengano resi visibili tramite gli allestimenti, può risultare interessante riportare il punto di vista di Martine Segalen – ex-direttrice del MNATP, come già ricordato, e collaboratrice del lavoro di ricerca soggiacente all'esposizione sui rapporti tra il maschile e il femminile svoltasi presso il MuCEM tra il 2013 e il 2014⁸⁶² - la quale effettua un interessante confronto tra la museografia di Georges Henri Rivière e l'esposizione del "sociale" perseguita dal MuCEM. Il suo contributo, insieme ai propositi espressi dal nuovo programma, dal catalogo e dal discorso ufficiale che si può reperire nella letteratura dedicata e nella

⁸⁶¹ Cfr. LAURENT GERVEREAU, *Confluences, MUCEM, Vuitton : trois étapes de la disparition du musée*, in "La Tribune de l'Art" (online), 23 décembre 2014, consultabile all'indirizzo <http://www.latribunedelart.com/confluences-mucem-vuitton-trois-etapes-de-la-disparition-du-musee> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁸⁶² Cfr. il catalogo della mostra: DENIS CHEVALLIER, MICHEL BOZON, MICHELLE PERROT, FLORENCE ROCHEFORT (a cura di), *Au bazar du genre. Féminin/masculin en Méditerranée*, Paris, MuCEM / Les éditions Textuel, 2013.

stampa, ci aiuterà a individuare l'ampiezza dello scarto esistente tra il discorso teorico e l'azione museale effettivamente dispiegata.

Il MuCEM si propone dunque di esporre il sociale. La museografia di Georges Henri Rivière, che pure intendeva dare voce alle pratiche diffuse in alcune fasce della popolazione è, secondo la studiosa, che ne riconosce la carica rivoluzionaria per l'epoca, carente dal punto di vista della rappresentazione del senso e della simbologia legati agli oggetti. Secondo Segalen, il limite principale dell'approccio di Rivière consiste nell'allineamento degli aspetti sociali e simbolici sugli elementi tecnici degli oggetti⁸⁶³. Le "unità ecologiche" porterebbero l'oggetto e le tecniche artigianali a esso associate al centro dell'analisi, dando all'artefatto un'autonomia che valorizza il suo aspetto funzionale e di fabbricazione a scapito del significato. L'oggetto-testimone di Rivière rientrerebbe nell'ambito del "tipologico" (che in alcuni casi, come per la presentazione di strumenti, potrebbe essere sufficiente), ma non sarebbe in grado di veicolare il significato che esso ricopre nella vita della comunità, nei rituali, nelle credenze religiose, nelle gerarchie sociali, etc. Il "tematico", a differenza del "tipologico", non viene dunque affrontato da Rivière, lasciando l'oggetto immobile e incapace di comunicare l'efficacia del suo ruolo all'interno di una circostanza definita.

Come giustamente osservato da Segalen, è ovviamente impossibile ricreare in un museo i contesti reali, dal momento che il curatore non ha altro che gli oggetti come entità a cui dar voce; ma al MuCEM l'acquisizione di nuove testimonianze materiali «doit ne pas porter un message, mais un point de vue pour permettre au visiteur de réfléchir sur ses propres pratiques. [...] il s'agira de tendre un miroir au visiteur pour qu'il s'interroge sur sa situation personnelle en relation avec la diversité des cas exposés»⁸⁶⁴. Il museo, continua la studiosa, non opera più su una collezione che va valorizzata, ma per il tramite di progetti tematici, allontanandosi quindi dalle logiche di costituzione del patrimonio e di estetizzazione⁸⁶⁵.

Come abbiamo già visto a proposito del Musée de l'Europe, la supremazia degli oggetti, nella teoria, è scalzata dall'autenticità dell'esperienza della visita, come dimostra Jacques Hainard, direttore del museo di Neuchâtel fino al 2004 e pioniere di tale museografia di "rottura", quando sostiene che il curatore non può più essere lo "schiavo" degli oggetti

⁸⁶³ Cfr. MARTINE SEGALEN, *Des ATP au MuCEM : exposer le social*, in "Ethnologie française" 38 (2008), n. 4, pp. 639-644.

⁸⁶⁴ Ivi, p. 641.

⁸⁶⁵ Cfr. ibidem.

bensì l'ideatore che li rende in schiavitù, che li utilizza per avanzare delle proposte⁸⁶⁶. Su questo punto la nuova e la vecchia guardia del MuCEM si trovano in sintonia, dal momento che anche Colardelle aveva sostenuto che la museografia più all'avanguardia deve essere

une présentation des œuvres humaines dans un rythme syncopé, asymétrique, où les juxtapositions incongrues dérangent, au sens premier, les catégories reçues de l'éducation confortées par une expérience qui est forcément d'un temps et d'un lieu ; une expérience de la contradiction consubstantielle à tout patrimoine, celle du relativisme qui met à dure épreuve les logiques, les opinions, les options éthiques qui sont les nôtres, au-delà de la dictature de l'esthétique ethnocentrée⁸⁶⁷.

Attraverso una prospettiva comparativa, gli oggetti-documento e le tematiche scelte devono quindi venire incontro gli uni alle altre, attraverso la messa in scena operata dal curatore, che agisce là dove il ruolo dell'etnologo si esaurisce, afferrandone il testimone⁸⁶⁸. Il ruolo specifico dell'etnologo al museo consisterebbe nel riuscire a definire le modalità della produzione e del mutamento delle culture, in particolare le loro variazioni in relazione al tempo e al luogo, dal momento che l'oggetto non è più l'espressione di un territorio o di un momento unici⁸⁶⁹. L'oggetto diventa un segno arbitrario, del tutto dipendente dalle rappresentazioni che gli forniscono i gruppi sociali, obbligando la ricerca a dirigersi maggiormente verso le rappresentazioni anziché sugli oggetti⁸⁷⁰.

Se lasciamo da parte le esposizioni temporanee (su cui avremo modo di ritornare) - che circoscrivendo un ambito di ricerca specifico hanno maggiori possibilità di produrre un discorso autenticamente comparativo, facendo emergere con chiarezza la problematica e orientando quindi lo spettatore -, quella che viene definita l'"exposition de référence" del MuCEM, la cosiddetta *Galerie de la Méditerranée* allestita su una superficie di 1600 m²

⁸⁶⁶ Cfr. HAINARD, 2° intervento, in COLARDELLE (a cura di) *Réinventer un musée...*cit., p. 117.

⁸⁶⁷ COLARDELLE, *La vocation démocratique d'un musée...*cit., p. 66.

⁸⁶⁸ Cfr. SEGALIN, *Des ATP au MuCEM...*cit. p. 642.

⁸⁶⁹ Cfr. CHEVALLIER, *Collecter, exposer...*cit., p. 636.

⁸⁷⁰ Cfr. FRANÇOIS HUBERT, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...*cit., p. 126, dove lo studioso porta l'esempio del Musée de Bretagne, in cui il riconoscimento identitario regionale, che dovrebbe passare, tra le altre cose, attraverso il tradizionale utilizzo di sidro, si manifesta oggi tra i giovani con il consumo di Guinness. Ciò fa sì che un museo come quello bretone, se vuole farsi portavoce dei movimenti culturali contemporanei, debba esporre delle bottiglie di tale bevanda.

del nuovo edificio di Ricciotti, stenta a fare propria la visione del sociale difesa da Segalen.

Il museo propone effettivamente una trattazione per “tematiche” anziché per “tipologie”, mettendo in secondo piano la coerenza cronologica⁸⁷¹. Tuttavia la Galleria risulta un conglomerato estremamente sintetico, laddove la sintesi diventa un accostamento di frammenti di discorso di cui sono stati eliminati i connettori. Già il progetto scientifico a cura di Bruno Suzzarelli, che pure tenta di dare un baricentro al museo circoscrivendone le tematiche, a differenza del precedente - descritto come un testo che non riesce «à dissiper l'impression de flou qui imprègne le projet du MuCEM. Sans soute y contribue-t-elle même un peu»⁸⁷² – fatica a fornire un'immagine chiara delle proprie finalità. La missione del museo, ora saldamente ancorata ai celebri testi di Braudel sul Mediterraneo, diventa «montrer comment la Méditerranée participe d'une histoire du monde et de quelle façon elle s'en distingue», poiché

choisir pour domaine d'investigation la Méditerranée plutôt que la seule Europe, c'est non seulement s'ouvrir à un plus vaste domaine, mais c'est aussi privilégier le jeu des échanges entre les cultures plutôt que l'analyse d'une identité culturelle quelconque – sous-jacente au terme d'Europe, qualifiée également d'Occident et jadis assimilée à la chrétienté⁸⁷³.

L'ideale del confronto culturale all'interno dello spazio mediterraneo e tra quest'ultimo e altre civiltà è frequentemente ribadito dal direttore Gourarier, che non esita a sottolineare come il Mediterraneo sia un bacino di civilizzazione come gli altri, sebbene segnato da

⁸⁷¹ Tale approccio ricorda la visione lotmaniana di museo come spazio attivo di interrelazione e non di contemplazione. Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Il ritratto*, 1993, tr. it. in ID., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di SILVIA BURINI, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 63-96, qui p. 90: Lotman afferma che «il museo è un teatro, non può essere recepito in altro modo. Nel museo bisogna giocare e non contemplare». Il museo è una sorta di metafora delle diverse temporalità dei fatti culturali in atto nella semiosfera, dove per semiosfera Lotman intende tutto lo spazio semiotico di una cultura, l'intero corpus dei sistemi di segni, che hanno senso solo quando posti in correlazione fra loro. Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera*, 1984, tr. it. in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di SIMONETTA SALVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 55-76. Si noti il parallelo a p. 64: «immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera». Per un'analisi del museo come semiosfera, cfr. anche PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei...cit.*, pp. 12-17.

⁸⁷² BRUNO SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique et culturel du MuCEM*, Marseille, MuCEM, 2012, p. 19.

⁸⁷³ Ivi, p. 23.

specificità⁸⁷⁴, e a confermare l'importanza della dinamica del "processo" a scapito dell'analisi "statica" dei fenomeni socio-culturali. Egli avvalorava la sua visione citando ad esempio il sistema di muri difensivi che storicamente hanno puntellato l'Europa al pari di altri continenti: per comprenderne il significato non è la struttura visibile – la fortificazione - che conta, ma la causa della sua realizzazione, che è la paura: nelle strutture sociali sono i tratti universali della condizione umana (paura, potere, salute, amore, etc.) che vanno studiati, ovvero le diverse risposte date dalle civiltà a uno stesso fenomeno. Nelle civiltà i microcosmi e i macrocosmi sono legati, siano essi relativi all'individuo, al gruppo, alle civiltà⁸⁷⁵.

Ma resta la questione del passaggio dalla teoria alla pratica, non nuova nella storia del museo⁸⁷⁶, e particolarmente problematica presso il nostro caso studio. Come giustamente osservato da Basso Peressut, la questione oggi non riguarda più solamente la polarità che investe i professionisti museali e gli accademici (la quale, come abbiamo già accennato, ha aggravato a suo tempo la crisi del MNATP), ma si lega alla tensione generata dalla continua ri-fondazione dell'istituzione museale in relazione alla trasformazione della società, di cui tale istituzione vuole essere il riflesso:

since museums can no longer be ascribed only to the Foucaultian category of heterotopia (which, as institutions responsible for the dissemination of the dominant ideologies, historically favoured their development as privileged places for the allocation of economic resources), and because they now are in the 'arena' of the cultural and social conflicts of the modern world, they have lost the aura stemming from their role as guarantors of history. [...] Nevertheless, we must not forget that there exists a hiatus that has to do with the times and ways in which things are implemented, and with possibilities, desires, available resources, and the capacity to give shape to proposals⁸⁷⁷.

⁸⁷⁴ Cfr. ZEEV GOURARIER (entretien avec), *Exposer la pensée*, mai 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.zeevgourarier.com/p/projet.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁸⁷⁵ Cfr. GOURARIER, *Un musée de civilisation...* cit. p. 192.

⁸⁷⁶ Si veda l'antologia di HUGH H. GENOWAYS, MARY ANNE ANDREI (a cura di), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2008. Questo volume raccoglie cinquanta scritti di filosofia museale redatti da specialisti europei e americani del settore (principalmente del XIX e della prima metà del XX secolo). Tali saggi propongono diversi punti di vista sui fondamenti teorici della disciplina, fornendo al contempo soluzioni pratiche sui diversi aspetti museali (educativi, etici, estetici, etc.).

⁸⁷⁷ BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums...* cit., p. 149.

In sostanza, il museo contemporaneo che si vuole al servizio della società (come ribadito a più riprese nel codice etico dell'ICOM per i musei⁸⁷⁸), e che si trova a dover fare i conti con le richieste che scaturiscono da essa, rivive al proprio interno i conflitti che la realtà democratica sperimenta nella sfera decisionale - conflitti delle diverse *constituencies* a cui è necessario, se non d'obbligo, prestare ascolto - e ciò rende ancor più complesso il concepimento degli allestimenti⁸⁷⁹.

Avvalendosi di un tono descrittivo e didattico, il progetto del MuCEM a cura di Suzzarelli – e con esso la Galleria - articola il percorso museale attorno alle quattro grandi tematiche identificate come snodi cruciali della lunga storia del bacino marittimo: “invenzione dell'agricoltura e nascita degli dei”; “Gerusalemme, città tre volte santa”; “cittadinanza e diritti umani”; “al di là del mondo conosciuto”. Così Gourarier spiega tale scelta:

c'est un bassin de circulation pas comme les autres. Un bassin où sont nées les singularités de la Méditerranée, l'agriculture au néolithique, le monothéisme au mont Sinai, la citoyenneté sur l'Acropole [Athènes, Grèce], l'aventure des routes maritimes à Sagres [Portugal], avec Henri le Navigateur. Le 20 mai 1498, quand Vasco de Gama arrive à Calicut, en Inde, la Méditerranée sait qu'elle n'est plus qu'une mer intérieure⁸⁸⁰.

Queste quattro “singolarità” sono presentate nel museo in sale ampie, nelle quali il visitatore deambula tra teche, cimase e grandi tendaggi bianchi traslucidi, che separano le diverse tematiche senza tuttavia delineare delle frontiere nette all'interno del percorso.

⁸⁷⁸ Cfr. ICOM, *Codice etico dell'ICOM per i musei*, 2004, consultabile all'indirizzo http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/italy.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

⁸⁷⁹ Il tema della complessità compare anche in BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums...cit.*, p. 150, dove si può leggere che «it is becoming increasingly clear that museums are powerfully committed to the theme of representing contemporaneity and its complexity. In general, complexity now affects every field, from sciences, to politics and knowledge. Thus, it is necessary to develop a culture of complexity. In particular, in museum complexity should be dealt with as an area of investigation that is continuously in progress, and is not limited to amassing information but repeatedly redesigns the network holding together knowledge and skills that are always moving».

⁸⁸⁰ Citato in FLORENCE EVIN, *Le MuCEM. Une histoire, plusieurs versions*, in “Le Monde”, 4 juin 2013.



Figura 28. Parte dell’allestimento con tendaggi

Per quanto riguarda il primo tema, si tratta, sulla carta, di risalire alle origini della storia del Mediterraneo, al momento in cui, grazie all’agricoltura e all’allevamento, l’uomo del neolitico iniziò ad addomesticare il mondo naturale. In questo processo il Mediterraneo ricopre un ruolo di acceleratore e di propagatore delle scoperte e delle invenzioni. In una fase successiva e come conseguenza del suo porsi al di sopra della natura, l’uomo immaginò l’esistenza di entità che lo sovrastavano: è la nascita degli dei, a cui seguì la sempre maggiore presa di controllo da parte dell’uomo sulla natura, attraverso il raffinamento degli strumenti di lavoro e di approvvigionamento, così come l’espansione di quelli che sono diventati i simboli dell’agricoltura mediterranea, il grano, l’ulivo e la vigna⁸⁸¹.

Allestito con oggetti provenienti per metà dalle collezioni del MuCEM et per metà da prestiti da altri musei⁸⁸², lo spazio dedicato a questa tematica, nella pratica, ricorda da vicino la sala di un museo etnografico tradizionale. Pur in presenza di poche teche e di una luce vivida e calda che illumina la grande sala - elementi che differenziano nettamente questo allestimento da quelli del MNATP -, esso è probabilmente quello che maggiormente resta ancorato alle ATP, pur ampliandone la prospettiva tematica.

⁸⁸¹ Cfr. SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique...cit.*, pp. 35-36 e brochure della Galleria.

⁸⁸² Cfr. ZEEV GOURARIER (a cura di), *La Galerie de la Méditerranée du MuCEM : les objets-phares*, catalogo online, 2015, consultabile all’indirizzo <http://www.mucem.org/fr/node/3392> (ultima consultazione 23/09/2015).

Un grande *sakieh*, macchina idraulica proveniente dall'Egitto, apre il percorso affrontando il problema dell'acqua, centrale nelle società mediterranee. Tutti gli strumenti e le macchine presentate provengono dal bacino mediterraneo e puntellano il “tempo lungo” dei diecimila anni delle civiltà agricole. Accompagnano questi oggetti alcune opere d'arte, come l'installazione *Water Meter Tree* dell'artista israeliana Sigalit Landau realizzata originariamente per la Biennale d'arte di Venezia del 2011. Costituita da grandi tubi che evocano i colori della bandiera israeliana, l'opera ricorda l'importanza della questione idrica nelle negoziazioni tra Israele e Palestina⁸⁸³.



Figura 29. Invenzione dell'agricoltura e nascita degli dei

Se per Segalen il limite dell'approccio di Rivière consisteva nel trascurare gli aspetti simbolici e sociali degli oggetti, in questa parte dell'allestimento, nonostante gli elementi tecnici e funzionali non vengano particolarmente valorizzati, non ci sembra possa emergere una particolare costellazione di significati che vadano oltre la constatazione dello sviluppo storico dell'agricoltura e dello sfruttamento dell'acqua nel bacino mediterraneo, non perlomeno tra coloro la cui familiarità con questo genere di oggetti è limitata.

⁸⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 44-45.

Il tempo “congiunturale” di stampo braudeliano⁸⁸⁴ viene invece presentato tramite la seconda e la terza tematica. Secondo il catalogo, che a sua volta prende spunto dal pensiero dell’antropologo Philippe Descola⁸⁸⁵, l’adesione ai tre monoteismi segnò il passaggio da una visione del mondo “analogica” - secondo cui il mondo è un insieme di singolarità e differenze, in cui l’analogia e il gioco delle somiglianze diventano l’unico mezzo per individuare delle corrispondenze e introdurre un ordine nel mondo, producendo una discontinuità tra il mondo interiore e la realtà fisica - a un pensiero “naturalista”. Quest’ultimo, introducendo l’idea di natura, generò una frontiera tra il sé e l’altro, una rappresentazione del mondo basata sull’opposizione natura-cultura (in cui vi era continuità tra le fisicità, ma discontinuità del mondo interiore: gli uomini si consideravano come un insieme di individui che condividevano una stessa interiorità, la quale li differenziava da una natura esterna). I monoteismi e la cittadinanza sono visti come altre singolarità che distinguono lo spazio mediterraneo dal resto del mondo, e al contempo come fattori che, nel passato come nel presente, si dispiegano non senza urti.

Il progetto, e con esso il catalogo, procedono con un approccio didattico-divulgativo, riassumendo al limite della semplificazione le principali tappe storiche dello sviluppo dei fenomeni presentati. Per quanto riguarda la tematica religiosa, ricorriamo ancora una volta alle parole di un membro dell’équipe del MuCEM, Émilie Girard (responsabile del Dipartimento delle collezioni e delle risorse documentarie), per tentare di capire la logica discorsiva soggiacente alle scelte museografiche:

les questions de religions et de croyances ne sont pas abordées au MuCEM sous l’angle du dogme et du concept intellectuel, mais comme « fait religieux total », pour paraphraser le concept de fait social total de Marcel Mauss. De même que le don a des implications sur l’ensemble du fonctionnement de la société, de même le fait religieux est saisi dans la multiplicité de ces composantes, entre dogme et pratique.[...] Le parti du MuCEM est de se concentrer sur la manière dont les croyants pratiquent et éprouvent leur foi, dans une perspective comparatiste et historique, à partir des objets qui témoignent des croyances et qui les soutiennent⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ Per la definizione dei tre tempi storici (lunga durata, tempo congiunturale e tempo evenemenziale) si rimanda a FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

⁸⁸⁵ Si veda PHILIPPE DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁸⁸⁶ ÉMILIE GIRARD, *Quelle place pour les objets de dévotion dans un musée de civilisation ? L’exemple du Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM)*, in “Mélanges de l’École française de

La città di Gerusalemme, fulcro religioso dei tre monoteismi mediterranei, permetterebbe di evocare i punti comuni e di rottura tra le religioni. In realtà ciò che viene presentato nel museo è una serie di artefatti che “testimoniano” le tre fedi, come un modellino del XVII secolo del Santo Sepolcro, immagini raffiguranti la spianata delle moschee, oggetti rituali dell’ebraismo. Un video su grande schermo diffonde immagini di ciascuno dei luoghi santi della città. Anche in questa sezione compare una mescolanza di artefatti di varia natura (icone antiche e recenti, oggetti di devozione, opere artistiche, etc.), che vengono inseriti nell’allestimento evitando qualsiasi disposizione cronologica.



Figura 30. Gerusalemme, città tre volte santa

Se l’idea di presentare in un unico spazio oggetti appartenenti a realtà devozionali così diverse è innovativa e rompe con le tradizionali classificazioni storiche e tipologiche - il MNATP aveva collezionato quasi esclusivamente pezzi del culto cattolico -, gli oggetti, malgrado le intenzioni dei curatori, non sembrano essere in grado di comunicare realmente gli uni con gli altri. Inoltre, le problematiche legate all’ambito del conflitto e del dialogo

Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines” (online) 126 (2014), n. 2, consultabile all’indirizzo <http://mefrim.revues.org/1942> (ultima consultazione 23/09/2015).

interreligioso non sono realmente affrontate, e il riferimento alle dinamiche degli scontri contemporanei è appena accennato (principalmente attraverso un'opera d'arte, come vedremo tra un attimo, e il film d'animazione che chiude la sezione, nel quale un prete, un imam e un rabbino presentano la loro visione del paradiso).

L'associazione di oggetti-testimone e di opere provenienti dal mondo delle belle-arti, secondo Girard, ha lo scopo di «signifier les dynamiques sociales à l'oeuvre, sans cesure culturelle»⁸⁸⁷, mentre presiede alla volontà di evitare una visione enciclopedica la decisione «d'assumer un style « impressioniste », qui fournit des clés de lecture et fait apparaître les points de convergence et de divergence entre les trois religions du Livre»⁸⁸⁸.

A nostro avviso, lo ribadiamo, la riflessione sull'esperienza religiosa promossa a livello teorico trova una traduzione limitata nel museo, nonostante gli oggetti presentati provengano per la maggior parte dall'ambiente domestico e dalla dimensione comunitaria. Tra le opere d'arte presenti in questa sezione ricordiamo il quadro di Chagall intitolato *Il passaggio del Mar Rosso*, prestato dal Centre Pompidou - e del quale viene qui valorizzato in primo luogo il contenuto iconografico -, e la grande installazione di Michelangelo Pistoletto, dal titolo *Lieu de recueillement et de prière pluriconfessionnel*, concepito inizialmente tra il 1997 e il 2000 per l'istituto Paoli-Calmettes a Marsiglia. Come sottolineato fino a poco tempo fa dal sito del MuCEM, l'istituzione ha infatti intrapreso dagli inizi degli anni Duemila un'attività di acquisizione nel campo delle Belle Arti, al fine di ristabilire, come nel proposito iniziale di Colardelle, un legame tra arte popolare, manifestazioni artistiche e oggetti del quotidiano, con lo scopo di superare una distinzione ritenuta ormai obsoleta⁸⁸⁹.

Nel capitolo dedicato al Musée de l'Europe abbiamo fornito qualche cenno a proposito della tendenza di inserire opere d'arte nei musei non consacrati primariamente a esse. Tale tendenza induce infatti a interrogarsi su un fenomeno che ci sembra interessante - anche se appena percettibile nei casi appena studiati - che riguarda il nuovo posizionamento reciproco delle discipline in questo inizio di XXI secolo. Se l'antropologia e la storia si servono già da alcuni decenni a questa parte di testimonianze tradizionalmente definite come "arte" - gli studi antropologici sull'arte si sono moltiplicati soprattutto nell'era

⁸⁸⁷ Ivi.

⁸⁸⁸ Ivi.

⁸⁸⁹ Sebbene il paragrafo in questione non compaia più nel sito, il riferimento alla volontà di integrare l'arte contemporanea ritorna spesso nelle pagine dedicate alle collezioni. Cfr. <http://www.mucem.org/fr/node/2895> (ultima consultazione 23/09/2015).

postcoloniale⁸⁹⁰ - che ne è, inversamente, della storia dell'arte? Essa adotta un analogo recupero di approcci "extra-disciplinari" rendendo il movimento di avvicinamento dell'antropologia all'arte reciproco?

Fin dall'inizio della loro storia, l'antropologia e la storia dell'arte hanno condiviso l'interesse per gli oggetti, entità centrali per entrambe le discipline, in quanto manifestazioni fisiche dell'evoluzione della coscienza umana. Ma per buona parte del XX secolo l'antropologia e la storia dell'arte si sono incontrate primariamente, e spesso in modo conflittuale, sul terreno dell'arte non occidentale, e specialmente di quella extra-asiatica e extra-islamica⁸⁹¹. La realtà post-coloniale ha portato invece alla ribalta, come abbiamo già ribadito più volte, le questioni dell'imposizione delle strutture del sapere occidentali sul materiale antropologico, tra cui i canoni estetici.

Per capire come i due campi disciplinari abbiano interagito negli ultimi anni è opportuno ricorrere a David Freedberg, al suo già citato *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, un saggio del 2008. L'analisi dello studioso ci pare pertinente in questo contesto poiché, come egli stesso afferma, gran parte del suo lavoro è teso a dimostrare «come le pratiche che noi consideriamo occidentali si trovino in realtà anche altrove, così come le pratiche che consideriamo «primitive» siano alla radice delle nostre relazioni abituali con le immagini»⁸⁹², in un autentico sforzo di demistificazione dell'edificio

⁸⁹⁰ Cfr. MARIËT WESTERMANN, *Introduction: The Objects of Art History and Anthropology*, in ID. (a cura di), *Anthropologies of Art...* cit., pp. VII-XXXI, qui p. IX.

⁸⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. XV-XVII. Alle pagine XVIII-XIX la studiosa offre inoltre una chiara definizione delle principali differenze tra antropologia e storia dell'arte. L'antropologia è lo studio dell'umano nei suoi aspetti sociali, nella sua creazione e rappresentazione della struttura e dell'ordine sociale attraverso "prodotti" culturali come la religione, la magia, i giochi, le strutture legali, l'arte, gli oggetti, etc. Gli oggetti, nell'ottica della disciplina, sono essenzialmente un mezzo per comprendere la società a raramente costituiscono il fine dello studio. Essa ha tradizionalmente utilizzato le società "primitive" e non occidentali come materiale di studio. Nella storia dell'arte, che pure si serve degli ambiti esaminati dall'antropologia, questi ultimi servono principalmente a situare l'oggetto d'arte o una classe di oggetti. L'oggetto costituisce il vero fulcro dello studio: esso è analizzato nelle modalità con cui è prodotto, nell'effetto estetico che produce, nei suoi fenomeni di ricezione. Nella stessa raccolta si veda anche SUZANNE PRESTON BLIER, *Transcending Places: A Hybrid, Multiplex Approach to Visual Culture*, pp. 89-107: la studiosa aggiunge che la storia dell'arte, disciplina umanistica, tende a occuparsi delle singolarità e delle specificità temporali, mentre l'antropologia, un ambito delle scienze sociali, sarebbe maggiormente propensa a trattare la moltitudine e le «cross-currencies».

⁸⁹² DAVID FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte...* cit., p. 12. Freedberg recupera in ciò l'esigenza warburgiana di scoprire, alla radice della civilizzazione occidentale, la stessa irrazionalità e la stessa componente selvaggia presente nelle cosiddette "culture primitive". Si veda inoltre ID., *Warburg's Mask: A Study in Idolatry*, in WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies of Art...* cit., pp. 3-25, dove in realtà Freedberg critica aspramente Warburg (in modo inconsueto, come egli stesso sottolinea, data l'enorme mole di studi che idolatra il Warburg antropologo, tra cui possiamo citare il volume di GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002). Dedicato all'esperienza dello studioso tedesco presso le tribù Pueblos del New Mexico tra il 1895 e il 1896, svolta con lo scopo di avvalorare l'ipotesi sopracitata – rivelare l'irruzione della dionisiaca Alessandria

antropologico tradizionale. Respingendo nettamente le teorie sull'autonomia dell'arte, ormai considerate anacronistiche, egli osserva come i vecchi criteri su cui si basa la storia dell'arte non valgono più, specie se applicati all'arte contemporanea. Bisogna di conseguenza decretare la fine della storia dell'arte? La risposta è negativa, la storia dell'arte dispone dei mezzi per riscattarsi facilmente, e può ricevere grande linfa vitale "antropologizzandosi":

oramai l'etnografia dell'arte e i mondi dell'arte sono tipici tanto della storia dell'arte quanto dell'antropologia. Entrambe le discipline si occupano in modo significativo dei committenti, dei musei, del collezionismo (cosa che del resto la storia dell'arte ha sempre fatto). Entrambe mettono in discussione il rapporto tra arte «alta» e arte «bassa», tra ciò che è centrale e ciò che è periferico, tra produzione e consumo, tra produzione artistica tradizionale e contemporanea (che spesso risulta nella distinzione tra oggetti funzionali cui si attribuisce valore estetico e oggetti non funzionali con valore volutamente estetico). [...] Se gli antropologi esaminano gli aspetti artigianali del lavoro artistico, dei meccanismi e dei materiali di produzione, lo stesso fanno gli storici dell'arte; e ancora, lo stesso vale per la feticizzazione degli oggetti nei musei, per la distorsione dei significati che e deriva, per il desiderio degli artisti di lavorare per committenti o collezionisti, per le distanze prese nei confronti delle nozioni di autonomia in generale: tutto ciò è semplicemente all'ordine del giorno nella storia dell'arte⁸⁹³.

Per Freedberg, in sostanza, le due discipline stanno confluendo l'una nell'altra, non esistono più come due campi autonomi e sono quindi destinate a interfacciarsi con sempre maggiore intensità. Ciò porta a chiederci se quello che sta avvenendo per queste scienze può riflettersi, o essere accelerato, da ciò che si verifica nei musei. Per quanto riguarda per lo meno i casi studio esaminati fino ad ora, ci sembra di poter affermare che è in corso una penetrazione tra settori fino ad alcuni decenni fa nettamente distinti, in un movimento generalizzato che ingloba le discipline, le pratiche e gli approcci alle opere e agli oggetti.

nell'apollinea Atene - il saggio prende spunto dall'esperienza di Warburg per mettere in luce alcuni dei pericoli che si possono incontrare incrociando storia dell'arte e antropologia, Tra di essi figurano: l'incapacità di vedere le culture primitive per quelle che sono in se stesse (Warburg è al contrario interessato alla comprensione delle forme simboliche dell'Occidente), il fraintendimento degli oggetti e dei simboli utilizzati nei riti, la riduzione delle immagini a puri oggetti etnografici (p. 11: «the mask must remain a mask, not just an object. [...] Ethnography can never reveal the true meaning of tribal objects; they can only be seen as pieces of art or liturgy. At least with esthesis, some pleasure remains, and some force in that pleasure»). Freedberg arriva con ciò a criticare l'impresa di *Mnemosine*, nella quale le immagini, serve di un "enciclopedismo genealogico" e, in quanto staccate dal loro contesto, aride forme etnografiche, perdono la loro forza originaria.

⁸⁹³ ID., *Antropologia e storia dell'arte...cit.*, pp. 8-9.

Se è ancora dominante la tendenza che fa sì che i modi con cui i musei interpretano i loro oggetti siano determinati principalmente dalle discipline che danno loro forma (storia dell'arte, antropologia, storia, etc.)⁸⁹⁴, la museologia e il panorama odierno delle mostre rappresentano a nostro avviso ambiti emblematici di come le nuove “invasioni di campo” si stiano manifestando, e costituiscono inoltre dei terreni fertili per mettere in atto quella vera interdisciplinarietà di cui Freedberg si fa promotore⁸⁹⁵. Tali sovrapposizioni, che si situano ancora una volta nel macro quadro del post-moderno, possono essere il sintomo della ricerca di nuove tassonomie in grado di mettere in luce il limite del pensiero occidentale, come fa Michel Foucault quando, nella celebre prefazione a *Le parole e le cose*, offre il proprio tributo a Borges e alla sua capacità di mettere a soqquadro le nostre pratiche di pensiero⁸⁹⁶. Ogni metodo classificatorio porta con sé un modo di vedere il mondo, e pertanto non esiste una classificazione neutrale.

I gabinetti di curiosità ad esempio, generalmente collocati nel periodo definito “pre-museologia”⁸⁹⁷, sono stati tradizionalmente considerati irrazionali ed eclettici, mentre se vengono considerati, come fa Hooper-Greenhill sulla falsariga di Foucault, nel quadro dell'episteme del XV e XVI secolo - segnata dalla conoscenza attraverso la somiglianza e la corrispondenza, in cui le parti dell'universo sono legate tra loro in modo simbolico e non causale - possono talvolta assumere una nuova luce, soprattutto laddove presentano i segni del nuovo atteggiamento dell'uomo nei riguardi della natura e della conoscenza che prenderà forma con l'episteme “classica” del XVII secolo. Ne è una prova il Palazzo Medici Riccardi della Firenze del XV secolo, lungamente analizzato dalla studiosa, che giunge a considerarlo il primo museo d'Europa, per la sua capacità di innovare pratiche e significati che si modificano in linea con la politica e la gestione degli affari economici della famiglia Medici, con il mecenatismo, il valore monetario e celebrativo attribuito agli

⁸⁹⁴ Cfr. WESTERMANN, *Introduction: The Objects of Art...*cit., p. XIV.

⁸⁹⁵ Cfr. FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte...*cit., p. 13.

⁸⁹⁶ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, 1966, tr. it. Milano, BUR, 2006, p. 5, dove Foucault cita un testo in cui lo scrittore argentino «menziona “una certa enciclopedia cinese” in cui sta scritto che “gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et cetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche”. Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare *tutto questo*».

⁸⁹⁷ Cfr. GENDREAU, *Of ideas and Objects...*cit., p. 135.

oggetti, la nuova posizione del soggetto, l'esibizione di ricchezza e di status sociale e il nuovo sguardo posto sui manufatti antichi⁸⁹⁸.

La sovrapposizione delle categorie tradizionali all'interno del panorama espositivo investe anche le manifestazioni artistiche e non solo i musei di società. Non è un caso che una delle più importanti esposizioni internazionali d'arte, la Biennale di Venezia, abbia recentemente proposto un ampio campione di opere provenienti dal mondo antropologico e quotidiano (quantunque prevalentemente sul tema dell'esoterismo) generalmente non catalogabili come "arte". Sebbene l'intento principale del curatore, Massimo Gioni, fosse quello di superare la distinzione tra arte e immagini, e di dimostrare come queste ultime prima di entrare nell'universo artistico costituiscano il territorio dell'esperienza umana⁸⁹⁹, riteniamo che esso proceda di pari passo con la globale "antropologizzazione" dell'arte e degli spazi espositivi – riguardi essa l'utilizzo "documentario" delle opere, l'impiego di oggetti del quotidiano, o il nuovo ruolo affidato al visitatore e al suo contributo attivo all'interno del museo. Non a caso tale esposizione è stata giustamente definita una *Wunderkammer*⁹⁰⁰ nella quale, in linea con i presupposti dei "musei" rinascimentali, convivono senza strappi il reale e l'immaginario, il naturale e l'artificiale. Da sottolineare è anche la volontà della 55. Biennale d'Arte di porsi in una posizione antitetica rispetto a quella della presunta universalità dell'arte – universalità spesso accreditata dai musei e dalla loro capacità di porre l'arte su di un piedistallo -, avvalendosi di una nozione non

⁸⁹⁸ Cfr. HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione...* cit., pp. 37-99.

⁸⁹⁹ Cfr. MASSIMILIANO GIONI, intervento nel quadro dei "Meetings on art", intitolato *Antropologia delle immagini e storia dell'arte*, Venezia, 23 ottobre 2013. In quest'incontro Gioni, Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Andrea Pinotti hanno avuto modo di affrontare le tematiche che dominano la recente svolta disciplinare denominata "antropologia delle immagini", o "antropologia visiva", in parte già vista nella precedente sezione. Essa ha in Belting e Didi-Huberman due dei suoi massimi esponenti e rivendica una filiazione dal pensiero di Aby Warburg, pioniere di una tendenza volta a rimuovere le opere dal terreno dell'arte e dell'estetica per farne dei mezzi della comprensione dell'uomo, associandole a tale scopo con oggetti di qualsiasi provenienza ed epoca. Secondo Belting è necessaria una riconcettualizzazione della categoria "arte" e della sua storia per farne una "scienza delle immagini". Le immagini non possono che essere determinate sulla base di un approccio antropologico, dal momento che l'uomo ha da sempre tentato di comprendere e interpretare il mondo attraverso di esse. Le immagini vanno quindi liberate dall'approccio che tende a identificarle con il mezzo che le rende visibili. Cfr. HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, 2001, tr. it. Roma, Carocci, 2011 e il numero 165 della rivista *L'Homme. Revue française d'anthropologie* del 2003, dedicato ai rapporti tra immagine e antropologia.

⁹⁰⁰ Si veda il catalogo della mostra: MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *La Biennale di Venezia. 55^a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico*, Venezia, Marsilio, 2013. Gioni ha inoltre incaricato l'artista Cindy Sherman di costruire all'interno del percorso dell'Arsenale una camera delle meraviglie contemporanea, mentre si intitola *Wunderkammer* un'altra mostra ospitata dalla stessa Biennale, allestita a palazzo Widmann dopo essere stata presentata con successo in Belgio. Essa propone una "camera delle meraviglie" composta da una ventina di opere (oggetti, installazioni, fotografie, sculture) che si interrogano sui rapporti tra uomo e natura. Ricordiamo tuttavia che la prima "Biennale delle meraviglie" contemporanea fu quella del 1986 (diretta da Maurizio Calvesi), grazie soprattutto alla mostra dal titolo *Wunderkammer* curata da Adalgisa Lugli.

illuministica di “enciclopedia” (non legata, cioè, alla forma del dizionario), ovvero di una forma di conoscenza che prevede un’area di esperienza del mondo⁹⁰¹. La mostra curata da Gioni, che si intitola per l’appunto “Il Palazzo Enciclopedico”, ha preso spunto dall’utopia di Marino Auriti, che nel 1955 brevettò il progetto per un Palazzo Enciclopedico, una sorta di immenso museo immaginario dove racchiudere il sapere dell’umanità. Spiega Gioni:

L’impresa rimase incompiuta, ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell’arte e dell’umanità e accomuna personaggi eccentrici come Auriti a molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso in vano – di costruire un’immagine del mondo capace di sintetizzarne l’infinita varietà e ricchezza. Oggi, alle prese con il diluvio dell’informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi omnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancor più disperati⁹⁰².

Siamo quindi di fronte a una probabile revisione generale delle categorie relative ai saperi e alle discipline. La *Wunderkammer* di oggi tenta di recuperare un modello nel quale il vocabolo *musaeum* si fa portavoce delle tendenze enciclopediche rinascimentali, confondendosi con «costrutti visivi come *cornucopia* e *gazophylacium* e spaziali come *studio*, *casino*, *gabinetto*, *galleria* e *theatro*, le categorie intellettuali e filosofiche di *biblioteca*, *thesaurus* e *pandechion*»⁹⁰³. In questo museo delle origini lo sforzo – erudito – in atto è quello di ricostituire il sapere antico attraverso la sua raccolta e il suo studio, diventando l’asse intorno al quale si incrociano tutte le strutture del collezionismo, le categorizzazioni del sapere, e il confronto di oggetti e idee per dare vita a un’enciclopedia del mondo⁹⁰⁴.

Al MuCEM, Pistoletto ha rielaborato un’installazione realizzata alcuni anni prima, accettando di dialogare con i curatori degli allestimenti e di integrare nell’opera oggetti rappresentativi delle tre religioni provenienti dalle collezioni.

⁹⁰¹ Cfr. ID., intervento nel quadro dei “Meetings on art”...cit.

⁹⁰² Citato nel sito della Biennale, all’indirizzo <http://www.labiennale.org/it/arte/archivio/esposizione-55/55eja/> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹⁰³ PAOLA FINDLEN, *Il museo: la sua etimologia e genealogia rinascimentale*, in “Rivista di estetica” XLI (2001), n. 16, pp. 4-30, qui p. 4.

⁹⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 8-10.



Figura 31. *Lieu de recueillement et de prière pluriconfessionnel*, Michelangelo Pistoletto, 2000-2013

Al centro dell'opera è collocato un *Mètre cube d'infini*, scultura cubica realizzata per la prima volta negli anni Sessanta del secolo scorso, provvista di specchi che producono un gioco di rifrazioni infinite della sua struttura. Attorno a questa scultura cinque "alveoli" o "alcove"⁹⁰⁵, contenenti ciascuno una teca con alcuni oggetti legati alle pratiche culturali delle diverse confessioni, rappresentano le religioni cristiana, musulmana, ebraica e buddista. Un quinto alveolo, con una teca vuota, è riservato agli agnostici. Come si può leggere nel catalogo l'opera «suggère qu'un possible point commun des religions repose sur une quête spirituelle entretenant un certain rapport à l'illimité. [...] Cette installation évoque l'importance de la prière, du recueillement et de la spiritualité dans les trois monothéismes, élargis au bouddhisme et à l'agnosticisme»⁹⁰⁶. Resta tuttavia da capire come tale sentimento di contrizione possa effettivamente essere evocato in un contesto in cui il visitatore - spinto probabilmente dalla curiosità di scoprire una collezione, e ritrovatosi in uno spazio il cui percorso concettuale è di difficile individuazione - è privato di supporti sufficienti per deciptare il significato dell'allestimento.

Riteniamo tuttavia che l'opera di Pistoletto, che nel museo occupa uno spazio abbastanza esteso, possa essere considerata una sorta di museo in miniatura e come tale ne racchiuda, in versione ridotta, le stesse intenzioni: l'ideale partecipativo, la mediazione, il confronto

⁹⁰⁵ Cfr. GIRARD, *Quelle place pour les objets...*cit.

⁹⁰⁶ GOURARIER (a cura di), *La Galerie de la Méditerranée...*cit., p. 80. Ricordiamo che in chiusura alla mostra "Le Noir et le Bleu, un rêve méditerranéen" (2013) compare un'altra opera di Pistoletto, che recupera la stessa visione utopica di un mondo in armonia. *Love the Difference, Mar Mediterraneo*, un tavolo-specchio che ricorda il mare, è circondato da sedie e poltrone che rappresentano i paesi rivieraschi e le loro rispettive culture e identità, e che invitano il visitatore a prendere parte all'invisibile incontro.

con l'alterità. L'utilizzo dello specchio con i suoi effetti di rifrazione, configurazione ricorrente nei suoi lavori, conferisce inoltre all'opera una dimensione spazio-temporale, che si traduce in un percorso di convergenza delle diverse confessioni verso il cubo centrale. Spesso interpretate come prefigurazioni delle teorie dell'estetica relazionale, le opere di Pistoletto, inclusa quella presente al MuCEM, si fanno regolarmente portavoci di un ideale umanistico simile a quello promosso dal nuovo museo.

Secondo il principale teorico dell'estetica relazionale, Nicolas Bourriaud, il quale ha introdotto negli anni Novanta alcuni concetti che oggi possono sembrare pressoché scontati, le pratiche artistiche contemporanee avrebbero come tema centrale l'“essere insieme”, l'elaborazione collettiva di senso. L'arte è sempre produttrice di un legame, e l'opera rappresenta un “interstizio sociale”, uno spazio umano liberato dalle pratiche di comunicazione imposte, una sfera relazionale libera⁹⁰⁷. Nell'arte relazionale - il cui orizzonte teorico si basa quindi sul contesto sociale delle relazioni umane più che sull'affermazione di una realtà autonoma e privata -, l'opera d'arte «serait la proposition d'habiter un monde en commun et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui génèrait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini»⁹⁰⁸. La partecipazione dello spettatore diventa una costante, mentre l'oggetto culturale è investito di “transitività”: la relazione tra l'artista e il mondo diventa, per transitività appunto, interazione tra lo spettatore e il mondo⁹⁰⁹. Se

l'histoire de l'art peut se lire comme l'histoire des successifs champs relationnels externes, relayés par des pratiques qui sont déterminées par l'évolution interne de ces champs : elle est l'histoire de la production des rapports au monde, tels qu'ils sont médiatisés par une classe d'objets et des pratiques spécifiques⁹¹⁰,

inventando nuovi modelli di socialità, di pratiche collettive e di prossimità⁹¹¹, “creando vita” attraverso la negoziazione tra interlocutori, allora emergono ambiti formali nuovi che

⁹⁰⁷ Cfr. NICOLAS BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, pp. 15-16.

⁹⁰⁸ Ivi, p. 14 e p. 20.

⁹⁰⁹ Cfr. ivi, pp. 25-27.

⁹¹⁰ Ivi, p. 28.

⁹¹¹ Cfr. ivi, p. 31 e *passim*. Ricordiamo che già Riegl, come affermato dallo storico dell'arte Wolfgang Kemp, può essere considerato il pioniere della ricerca orientata allo studio del ruolo dell'osservatore nella costruzione dell'opera. Riegl sarebbe in ciò un postmoderno poiché si è interrogato sul “come” dell'opera anziché sul “cosa”. Cfr. SANDRO SCARROCCIA, *Il destinatario come produttore. Sulla cooperazione interpretativa nelle opere d'arte*, in ID. (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei*

vanno oltre un semplice consumo estetico. L'elemento antropologico è ancora una volta preponderante, avvalorando la tesi di Freedberg secondo cui l'esperienza estetica di matrice kantiana, ovvero la contemplazione disinteressata degli oggetti rimossi dalle loro qualità strumentali, è ormai superata⁹¹². In realtà questa visione è condivisa dalla maggior parte degli antropologi, ci dice la curatrice di una raccolta sulle "antropologie dell'arte", per i quali

aisthesos is not limited to a disinterested kantian, theoretically universal appreciation of beauty warranted by deeply ingrained Western standards, but encompasses culturally specific systems of visual properties that solicit sensate responses in viewers competent to have them. [...] Culturally conditioned recognition of "beauty" is only one of numerous possible aesthetic responses to visual stimulation: fear, awe, repulsion, fascination, discomfort, anger, arousal can be others, and all are dependent on a viewer's cultural and biological apparatus⁹¹³.

In quest'ottica le nuove forme di socialità quali feste, giochi, meeting, etc., che Bourriaud vede svilupparsi negli anni Novanta, corrispondono alla nuova missione del museo di società del XXI secolo, con le sue proposte "extra-museali" (dibattiti, performance, spettacoli), e al paradigma della partecipazione che a esse si ricollega.

Tuttavia, a nostro avviso, all'interno del MuCEM è solo a partire dalla presentazione del terzo tema, intitolato "cittadinanza e diritti umani", che la componente museologica e simbolica tende a farsi un po' più audace. Nel progetto museale il breve excursus storico relativo a questa sezione ci introduce alle dinamiche che hanno permesso lo sviluppo delle città antiche e della cittadinanza a esse associata (in Grecia, poi nell'impero romano), fino ad arrivare al riconoscimento dei diritti umani e al perfezionamento della democrazia⁹¹⁴.

Il museo presenta due piante planimetriche della città di Babilonia e Atene, di cui viene messa in luce la diversa disposizione dei luoghi civici e di potere, delle vedute di Venezia - esempio di grande potenza commerciale e culturale -, fino ad arrivare alle rivoluzioni del mondo moderno, evocate attraverso un busto di Marianna, una ghigliottina e una sezione del muro di Berlino.

monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905), con una scelta di saggi critici, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 37-40.

⁹¹² Cfr. FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte...*cit., p. 8.

⁹¹³ WESTERMANN, *Introduction: The Objects of Art History...*cit., p. XII.

⁹¹⁴ Cfr. SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique...*cit., pp. 38-40.

La parte che ci sembra tuttavia più degna di nota è una grande parete scandita da una ventina di ritratti scolpiti di tutte le epoche, tra cui alcune maschere funerarie, «où les hommes de la Méditerranée d’hier semblent s’adresser aux citoyens d’aujourd’hui»⁹¹⁵. Sovrastata da una serie di busti appena abbozzati dell’artista contemporaneo Dominique Angel (2013), questa parete presenta al centro un grande schermo, nel quale nove donne provenienti dall’area mediterranea raccontano le loro storie di successo personale e civico. Essa ci sembra degna di nota per il sapiente abbinamento di diverse “scale”, *media* e “funzioni” delle immagini e delle proiezioni che, oltre a moltiplicare i significati attribuibili alla figura umana e al ruolo dell’individuo nella società, ha la capacità di produrre inaspettati effetti estetici. L’associazione di schermi di medie e grandi dimensioni (a tecnologia LED), collocati in vari punti dell’allestimento, oltre ad accrescere ulteriormente il gioco delle scale, ha il merito di aprire degli scorci che dinamizzano un percorso altrimenti piuttosto statico.



Figura 32. Cittadinanza e diritti umani

Da ricordare, in questa sezione, anche il video di Cristina Lucas, *La liberté raisonnée* (2009), “tableau vivant” che mette in movimento l’opera di Delacroix, *La liberté che*

⁹¹⁵ ZEEV GOURARIER, nota d’intenti, 2013, consultabile all’indirizzo <http://www.mucem.org/fr/node/928> (ultima consultazione 23/09/2015).

guida il popolo. Definita da Gourarier, non senza temerarietà, “scenografia immersiva”⁹¹⁶, questa sezione del museo ha il merito di associare in modo originale antico e moderno, ma l’inserimento “a macchia” di elementi dalla forte carica simbolica come la ghigliottina e il muro di Berlino ci sembra scarsamente contestualizzato e prettamente illustrativo, “meccanico”, se così possiamo dire.

Per finire, la quarta singolarità, declinata nei termini “al di là del mondo conosciuto”, è focalizzata sul “tempo evenemenziale” della scoperta delle rotte marittime che ha condotto alla perdita di centralità del mar Mediterraneo nella sfera geopolitica e commerciale. Caratterizzato dalla presentazione di diversi strumenti di precisione, carte geografiche, mappamondi e modelli di imbarcazioni, lo spazio a essa dedicato vuole evocare l’importanza dello sviluppo delle scienze che hanno permesso la scoperta del mondo presso i tre monoteismi⁹¹⁷, nonché, naturalmente, le declinazioni del viaggio come distacco, esilio, fuga, talvolta anche dall’instabilità geopolitica delle rive mediterranee. Completano la parte semi-permanente del museo alcune sale del Fort Saint-Jean, nelle quali sono esposti oggetti provenienti dal MNATP relativi a rituali e a festività collettive, come le cerimonie religiose, il circo, i rituali di iniziazione (battesimo, circoncisione), i teatri di marionette⁹¹⁸.



Figura 33. Al di là del mondo conosciuto

⁹¹⁶ Cfr. *ivi*.

⁹¹⁷ Cfr. ID. (a cura di), *La Galerie de la Méditerranée...cit.*, pp. 119-143.

⁹¹⁸ Cfr. SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique...cit.*, pp. 43-44.

Dopo circa due anni dall'apertura del museo, notiamo con stupore la quasi totale assenza di commenti relativi a tale "exposition de référence". Soprattutto se paragonato al clamore provocato dagli allestimenti del Musée du Quai Branly⁹¹⁹, possiamo affermare che il contenuto museale del MuCEM si è delineato nell'indifferenza pressoché generale del mondo della cultura, fatta eccezione per i contributi provenienti dai membri dell'équipe museale, per gli interventi di stampo descrittivo e promozionale, e per qualche critica sporadica comparsa nella stampa, in riviste online e in blog⁹²⁰. Rari sono dunque coloro, come Gervereau, che considerano la Galleria del Mediterraneo un percorso poco chiaro e deludente. Lo storico spiega il perché del proprio punto di vista:

parce que les longs enjeux ont fait dessaisir son initiateur Michel Colardelle, que les collections du MNATP sont consacrées aux régions de France e tau mieux européennes mais pas méditerranéennes, et qu'il a fallu ouvrir comme on pouvait. Triomphe du site, oubli du contenu. Finalement, cet établissement, à l'origine à l'initiative d'un muséologue, est devenu une coquille prétexte sans vrai projet culturel et sans collections (car ce n'est pas un musée de civilisations généralistes, ni un Musée de la Méditerranée assumé, un musée-passerelle avec tout ce bassin d'échanges de la « Mare nostrum »⁹²¹.

Nel confronto con il nuovo Musée des Confluences, che Gervereau definisce il primo vero museo antropologico francese, e in cui osserva la messa in opera di un proposito autenticamente innovativo e chiaro, ambizioso e non semplicemente concettuale, il MuCEM, e con esso la nuova Fondazione Louis Vuitton realizzata da Frank Gehry, testimoniano della disfatta del museo e della cultura, e la vittoria dei templi senza muse, dei sogni vuoti. La presenza del Presidente della Repubblica alla loro inaugurazione, e la sua assenza, come quella del ministro della cultura, all'apertura del Musée des

⁹¹⁹ Oltre al contributo già citato di Clifford ricordiamo, tra l'imponente massa di interventi che questo museo ha suscitato, ANDRÉ DESVALLÉES, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'arts premiers*, Paris, L'Harmattan, 2008; HERMAN LEBOVICS, *The Musée du Quai Branly. Art? Artifact? Spectacle!*, in "French Politics, Culture & Society" 24 (2006), n. 3, pp. 96-110; ID., *Echoes of the "Primitive" in France's Move to Postcoloniality: The Musée du Quai Branly*, in "Global Studies Journal. Global History, Society, Civilization" 4 (2007), n. 5, pp. 1-17; CHRISTELLE VENTURA, *Les « polyphonies » du musée du quai Branly ou l'art d'acclimater les discours*, in MAZE, POULARD, VENTURA (a cura di), *Les musées d'ethnologie...cit.*, pp. 71-100.

⁹²⁰ Registriamo anche il disinteresse che ha circondato, sempre nel 2013, l'apertura a Napoli del MAMT, Museo Mediterraneo delle Arti, della Musica e delle Tradizioni, su iniziativa della Onlus Fondazione Mediterraneo. Esso, di cui non si sa quasi nulla, ha perlopiù attirato delle critiche in merito ai 2,5 milioni di fondi europei che ha saputo ottenere, ma va comunque rilevato che, assieme al MuCEM, è uno dei pochissimi musei che affrontano l'area mediterranea, se si escludono quelli di storia naturale o marittima.

⁹²¹ GERVEREAU, *Confluences, MUCEM ...cit.*

Confluences, rappresentano inoltre occasioni perse di promuovere il ruolo della cultura come fenomeno di società, e di riconquistare l'opinione pubblica⁹²².

Nel museo del terzo millennio il "contenitore" diventa quindi sempre più spesso l'oggetto della visita⁹²³. Il MuCEM, fiero del suo successo, dichiara di aver ricevuto due milioni e mezzo di visitatori dopo un anno di vita⁹²⁴, ma tali stime non riguardano le entrate effettive al museo, bensì il percorso sul molo J4 che passa attraverso l'edificio, divenuto «une promenade du dimanche appréciée»⁹²⁵. A meno di due anni dalla sua nascita il museo si trova inoltre a dover affrontare problemi legati a deficit di budget (in parte dovuti al raddoppio del costo delle operazioni di edificazione e di restauro tra il 2009 e il 2011 rispetto al budget previsto) e a finanziamenti incerti per il futuro, mentre di recente è stata resa pubblica l'insoddisfazione del nuovo presidente Jean-François Chougnnet riguardo al fatto che solo un visitatore su tre acquisti un biglietto per vedere le esposizioni⁹²⁶. A ciò vanno aggiunti problemi interni e la consapevolezza, da parte di alcuni osservatori, di trovarsi di fronte a un "oggetto culturale mal identificato"⁹²⁷, che tuttavia non ha impedito al museo di ricevere il prestigioso Premio Museo 2015 del Consiglio d'Europa⁹²⁸. Oggi sembra che il futuro del museo si giochi sulla sua capacità di agganciare le peculiarità della realtà locale e dei suoi quartieri più periferici, attraverso iniziative specifiche⁹²⁹.

Le sporadiche critiche a cui abbiamo accennato poco sopra, sebbene rivolte in particolar modo alle mostre e provenienti in parte da istanze conservatrici, puntano a demistificare la facciata di multiculturalismo e di cultura benpensante dietro la quale in realtà si celerebbe una retorica *bobo*⁹³⁰, una finzione socialista che non convince più nessuno⁹³¹.

⁹²² Cfr. *ivi*.

⁹²³ Si veda anche UMBERTO ECO, *Il museo nel terzo millennio*, conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao, 25 giugno 2001, consultabile all'indirizzo <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹²⁴ Cfr. FLORENCE EVIN, EMMANUELLE LEQUEUX, *A Marseille, MuCEM qui rit, MAC qui pleure*, in "Le Monde", 17 juin 2014, ma le cifre variano da una fonte all'altra.

⁹²⁵ DJAMENT-TRAN, GUINAND, *La diffusion des grands équipements...*cit., p. 11.

⁹²⁶ Si veda BERNARD GENIES, *Mais à quoi sert le MuCEM ?*, in "L'Obs Culture" (online), 28 février 2015, consultabile all'indirizzo <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150225.OBS3350/mais-a-quoi-sert-le-muцем.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹²⁷ *Ivi*.

⁹²⁸ Cfr. JEAN-JACQUES LARROCHELLE, *Prix du Musée 2015 du Conseil de l'Europe pour le MuCEM*, in "Le Monde", 12 décembre 2014.

⁹²⁹ Cfr. GENIES, *Mais à quoi sert...*cit.

⁹³⁰ Contrazione di *bourgeois-bohème*, il termine è utilizzato in Francia per designare un gruppo sociale generalmente benestante e le cui idee politiche si situano a sinistra, la classe media urbana che condivide un insieme di valori spesso definiti benpensanti, come l'antirazzismo, la promozione dell'uguaglianza di genere, il femminismo. Considerato ipocrita, il *bobo* è spesso oggetto di critiche, caricature e satira.

L'allestimento «de bric et de broc» della Galleria del Mediterraneo sarebbe «un outil de propagande droit-de-l'hommiste»⁹³², senza reali connessioni con il Mediterraneo, come si legge in un articolo ripreso da alcuni media online. L'episodicità di tale genere di osservazioni testimonia tuttavia il fatto che a tutt'oggi manca un autentico dibattito sul nuovo museo, sia per ciò che riguarda le sue scelte tematiche che per quanto concerne le tecniche espositive.

In relazione a queste ultime, possiamo osservare come l'assenza di molti dei dispositivi multimediali utilizzati oggi in alcuni dei più moderni musei di storia e di società, come i tavoli interattivi (e la loro dimensione tattile), gli schermi sensibili e gli spazi cinematografici⁹³³, renda ancora più problematica l'affermazione di Chevallier secondo cui il MuCEM «extensively uses a lot of documentary photography, contemporary posters, films and the full range of digital communication tools such as interactive maps and animations»⁹³⁴. Le potenzialità comunicative delle nuove tecnologie sono dunque sfruttate solo in piccola parte nel museo marsigliese.

In sostanza, contrariamente a quanto riportato da molta teoria museografica recente che, come abbiamo visto, promuove la rinuncia alle posizioni assolutiste a favore di visioni più relativiste, che rendono qualsiasi sistema di classificazione arbitrario - provocando uno spostamento «from displaying *the* taxonomy to telling 'stories' or transmitting 'messages', and very often the appropriate methods for doing this are less the showcase than the new interpretative media such as videos and reconstructions»⁹³⁵ -, nel MuCEM l'«impressionismo» dell'allestimento non centra l'obiettivo di trasmettere un messaggio intellegibile, e tantomeno quello di offrire soluzioni in grado di comunicarlo in modo innovativo. In una certa misura il museo sembra avvertire il peso dell'eredità schiacciante del suo predecessore – della sua lunga e travagliata storia e delle sue imponenti collezioni

⁹³¹ Si vedano i commenti a Lunettes Rouges (blogger), *La mort méditerranée, sans espoir ? (au MuCEM)*, in “Le Monde” (online), 5 juillet 2013, consultabile all'indirizzo <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/07/05/la-mort-mediterranee-sans-espoir-au-mucem/> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹³² GEORGES GOURDIN, *Le MuCEM de Marseille : le musée de la Bien Pensance*, in “Nice Provence Info” (online), 1 avril 2015, consultabile all'indirizzo <http://www.nice-provence.info/2015/04/mucem-marseille-musee-bien-pensance/> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹³³ Cfr. la tesi di dottorato di ELISA MANDELLI, *Esporre la memoria. Film e audiovisivi negli allestimenti dei musei di storia tra ventesimo e ventunesimo secolo*, Dottorato Interateneo in Storia delle Arti, Venezia, Ca' Foscari – IUAV – Università di Verona, XXVI ciclo, 2015 (rel. Giuseppe Barbieri).

⁹³⁴ DENIS CHEVALLIER, *From the MNATP to the MuCEM: From a Museum of Rural France to a 'Citizen Museum' of Mediterranean Societies*, in LANZ, MONTANARI (a cura di), *Advancing Museum Practices...* cit., pp. 100-105, qui pp. 102-103.

⁹³⁵ SHARON MACDONALD, ROGER SILVERSTONE, *Rewriting the Museums' Fictions: Taxonomies, Stories and Readers*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...* cit., pp. 421-434, qui pp. 425-426.

– la quale gli impedisce di produrre un discorso genuinamente attuale, autenticamente comparativo e propriamente mediterraneo.

Vero è che parte del programma più innovativo del MuCEM è devoluto alle mostre temporanee, di durata semestrale, che affrontano in modo decisamente pluridisciplinare alcuni aspetti sociali e antropologici delle civiltà che il museo intende rappresentare, come il cosiddetto “sogno mediterraneo” (considerato anche attraverso il contributo dei “portatori” di questo sogno, nel bene e nel male, come Napoleone, i sansimoniani e Paul Valéry), l’universo del carnevale e delle maschere, o ancora proponendo un affondo sulla città di Odessa, crocevia storico di diverse culture⁹³⁶. Le mostre temporanee del MuCEM, a differenza della Galleria del Mediterraneo, sembrano rispondere in modo adeguato alla funzione a esse preposta, che Basso Peressut definisce «the expression of exciting cultural investigations, actual workshops operating in the front line within a dialectic interchange between the stability of museum spaces and the research of new forms of representation»⁹³⁷.

Anche gli elementi memoriali, che vogliono essere evocati «à travers l’exploration des relations du monde méditerranéen à l’ensemble européen, et particulièrement l’héritage colonial», e che «affleurent et mobilisent des groupes ou des communautés autour de conflits du passé qui trouvent une profonde résonance dans le présent»⁹³⁸, sono trasferiti alle mostre temporanee, che in definitiva sembrano scalzare il valore della Galleria del Mediterraneo per tutto ciò che rimanda alla contemporaneità, all’attualità, e alla circolazione delle pratiche sociali.

A voler essere esaustivi e ammettendo, come fa il museologo François Mairesse, che economia e musei sono oggi costretti a convivere, va ricordato inoltre che la moltiplicazione delle mostre temporanee all’interno dei musei (che talvolta diventano dei veri e propri blockbuster) rimanda in parte a strategie di marketing in grado di generare sensibili aumenti di pubblico, così come ricadute positive nell’economia regionale turistica e culturale⁹³⁹, dal momento che, come sostiene Haskell, «il carattere non permanente di un’esposizione d’arte induce un’esaltazione speciale, riassunta nella

⁹³⁶ Cfr. SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique et culturel...*cit., p. 45.

⁹³⁷ BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums...*cit., p. 156. Ricordiamo che a partire dalla seconda metà del Novecento pressoché tutti i grandi musei nazionali hanno creato degli spazi per organizzare delle mostre temporanee basate su prestiti. Si veda HASKELL, *La nascita delle mostre...*cit., p. 194: «molti curatori di musei», sostiene lo studioso, «sono oggi impegnati nell’organizzazione di esposizioni basate su prestiti più che in ogni altro compito».

⁹³⁸ Si veda la pagina <http://www.mucem.org/fr/le-mucem/linstitution> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹³⁹ Cfr. FRANÇOIS MAIRESSE, *Le Musée hybride*, Paris, La Documentation française, 2010.

convinzione che potrà non essere mai più possibile vedere qualcosa che essa offre»⁹⁴⁰. Per le amministrazioni e per gli sponsor, aggiunge lo storico dell'arte inglese, «il successo di un museo si misura in base alla pubblicità che solo l'inaugurazione di nuove sale o l'organizzazione di mostre temporanee possono generare. Acquisire spazi e mezzi per realizzare tali esposizioni è il primo rimedio prescritto alle istituzioni languenti o impoverite»⁹⁴¹.

Al pari delle mostre, anche l'organizzazione di forum e dibattiti, cineforum, attività educative e laboratori di vario genere risulta essere molto sviluppata nel nuovo museo e contribuisce al continuo rinnovamento della sua *mission*, così come già sperimentato al Quai Branly che, malgrado le numerose critiche ricevute, è spesso lodato per le attività extra-museali⁹⁴² e per lo spazio rivolto allo studio e alla ricerca⁹⁴³. Nel quadro degli incontri scientifici svoltisi recentemente al MuCEM figurano anche ambiti di ricerca rivolti alle pratiche quotidiane della contemporaneità, com'è avvenuto nella giornata di studi dedicata a *Requalifier les restes* (sul processo di riciclaggio e reimpiego di rifiuti, scarti, oggetti d'occasione, anche nelle azioni di conservazione ed esposizione), indagini sui rapporti tra le scienze umane e le discipline matematiche e informatiche, così come interventi strettamente legati all'ambito mediterraneo, com'è avvenuto nell'incontro dedicato alle città mediterranee nel Medioevo e nell'età moderna⁹⁴⁴. Tali convegni sono tenuti in collaborazione con importanti enti di ricerca e organizzazioni internazionali (come l'INHA – Institut national d'histoire de l'art - e l'ICOM), a testimonianza dell'importante sforzo di ricerca e promozione messo in atto dal museo. Riteniamo che sia di degno di nota anche l'impegno informativo dispiegato a livello digitale, attraverso la messa in rete di contenuti accessibili gratuitamente, tra cui cataloghi, atti di convegni e foto.

⁹⁴⁰ HASKELL, *La nascita delle mostre...*cit., pp. 212-213.

⁹⁴¹ Ivi, p. 194.

⁹⁴² Cfr. BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums...*cit., p. 156.

⁹⁴³ Cfr. ANNE-CHRISTINE TAYLOR, *Au Musée du Quai Branly : la place de l'ethnologie*, in "Ethnologie française" 38 (2008), n. 4, pp. 679-684.

⁹⁴⁴ Si confrontino le pagine <http://www.mucem.org/fr/colloques-et-seminaires> e <http://www.mucem.org/fr/au-programme/colloques-et-seminaires#archives> (ultima consultazione 23/09/2015). Da ricordare inoltre i "Martedì del MuCEM", dibattiti pubblici svoltisi tra il 2011 e il 2012 su temi inerenti al Mediterraneo e in presenza di accademici e personalità del mondo della cultura, che hanno riscontrato un grande successo e sono reperibili sul sito di France Culture.

Note di chiusura: un museo “blockbuster”

Con quest’analisi museale ci siamo parzialmente allontanati dalle dinamiche di europeizzazione che intendiamo reperire con il nostro studio. Il MuCEM testimonia infatti della difficoltà incontrate da un grande museo nazionale, e dal paese che l’ha visto sorgere (che pure ha svolto un così importante ruolo nella storia dell’istituzione museale sia remota che recente), di fare i conti con l’Europa, per ragioni di carattere storico, identitario e politico.

Nonostante ciò, tale analisi ci ha permesso di rilevare alcune tendenze importanti in atto nei musei antropologici post-nazionali. Da un lato, infatti, le ingerenze politiche nel processo decisionale del nuovo museo confermano come il patrimonio sia spesso il terreno di incontro e scontro del binomio cultura-politica, specialmente laddove le iniziative culturali scaturiscono da una volontà forte dei vertici al potere. Per citare Hannah Arendt,

culture indicates that the public realm, which is rendered politically secure by men of action, offers its space of display to those things whose essence it is to appear and to be beautiful. In other words, culture indicates that art and politics, their conflicts and tensions notwithstanding, are interrelated and even mutually dependent⁹⁴⁵.

La cultura (l’arte) e la politica hanno in comune il fatto di essere fenomeni dello spazio pubblico, che necessitano quindi del criterio di “pubblicità” per essere colti e apprezzati⁹⁴⁶. In aggiunta, secondo la studiosa che, lo ricordiamo, è fortemente convinta della nobiltà di entrambe queste sfere dell’operato umano,

culture and politics, then, belong together because it is not knowledge and decision, the judicious exchange of opinion about the sphere of public life and the common world, and the decision what manner of action is to be taken in it, as well as to how it is to look henceforth, what kind of things are to appear in it⁹⁴⁷.

Il MuCEM dimostra inoltre come il patrimonio (antropologico e sociale nel nostro caso), collocatosi ormai stabilmente al centro dell’istituzione della cultura, rientri a pieno titolo

⁹⁴⁵ ARENDT, *Between Past and Future*...cit., p. 218.

⁹⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁹⁴⁷ *Ivi*, p. 223.

in una storia della mediazione, vista come arena di conflitti inevitabili dei poteri e delle personalità⁹⁴⁸.

D'altro canto, come abbiamo visto, la disciplina etnologica è stata investita dal fallimento delle grandi ideologie/narrazioni e si è trovata costretta ad appropriarsi dei nuovi paradigmi della circolazione, della mobilità, del relativismo culturale e dell'impegno civico. Tuttavia, nel MuCEM, tale consapevolezza si è scontrata con la volontà di affrontare un quadro spazio-temporale che non permette di applicare uno sguardo approfondito sui fenomeni che lo percorrono. Il museo si vuole sintetico ma non esaustivo, locale e al contempo civilizzazionale, globale ma non universale. Se è vero, come afferma il curatore François Hubert, che oggi il fallimento delle grandi ideologie ha per corollario la parcellizzazione della ricerca, che predilige degli affondi specifici sul reale più che una comprensione globale, e che il museo, abdicando alle pretese di una storia definitiva, deve probabilmente rinunciare anche alle sue esposizioni permanenti⁹⁴⁹, allora è chiaro come il MuCEM si ritrovi sospeso a un paradosso, e possa essere legittimamente messa in dubbio la sua capacità di trasmettere un sapere, di essere un medium.

Gli affondi specifici trovano invece nelle mostre temporanee un format più adeguato, al pari degli altri elementi "transitori" – discussioni, conferenze, laboratori – che a loro volta testimoniano di come le logiche del museo del XXI secolo si apparentino sempre di più alle "geometrie variabili" dell'istituto culturale. Se il futuro dei musei è di porsi come spazi di rappresentazione di tematiche sensibili, o come luoghi di "convergenze", essi tenderanno sempre più a svilupparsi sotto forma di "cittadelle culturali", secondo lo specialista in mediazione culturale Gilles Suzanne. Proponendo eventi extra-museali e plurisensoriali, queste ultime punterebbero a "reincantare" l'apparato espositivo, ma con un rischio: che tale incanto «ne produise que des formes de communautés éphémères – meetings, manifestations, rencontres culturelles, jeux, fêtes, réseaux sociaux... - substituant à l'aura des objets une aura des tribus qui se nimbe dans un hédonisme muséal plutôt que dans un écart critique à la réalité et une conscience émancipée»⁹⁵⁰. Al di là del

⁹⁴⁸ Cfr. POULOT, *Une histoire du patrimoine...*cit., p. 11.

⁹⁴⁹ Cfr. FRANÇOIS HUBERT, *Musée didactique, musée pédagogique ?*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...*cit., pp. 161-167, qui pp. 164-166. Haskell, dal canto suo, si spinge a ipotizzare un futuro in cui l'espressione "collezione permanente" sarà morta e sepolta: HASKELL, *La nascita delle mostre...*cit., p. 194.

⁹⁵⁰ SUZANNE, *L'espace du musée...*cit., p. 47. Sembra andare esattamente in questa direzione la proposta del presidente del MuCEM di istituire "MuCEM Plage", una spiaggia artificiale da situare sulla spianata del J4. Sottoposta a un fuoco di critiche, l'iniziativa è stata definitivamente abbandonata nel giugno 2015. Si veda GILLES ROF, *L'opération MuCEM Plage se saborde*, in "Le Monde", 17 juin 2015.

fenomeno definito «museumification» degli spazi pubblici, André Gendreau, responsabile del Musée de la civilisation del Québec, parla a sua volta del rischio di «overmeditization» a cui sono esposte le istituzioni museali di nuova generazione nel tessuto urbano e regionale⁹⁵¹.

Riteniamo inoltre che nell'esposizione della Galleria del Mediterraneo manchi quell'«ergonomia intellettuale» a cui abbiamo accennato in precedenza, che dovrebbe includere la presentazione chiara della struttura del discorso prescelto e una scenografia capace di far risaltare distintamente le tematiche presentate. Come abbiamo visto, il MuCEM privilegia una visione d'insieme, che si dipana in un percorso narrativo «sfuocato» e a tratti insicuro, carente dal punto di vista del posizionamento teorico-critico. Interessante, a livello museografico, risulta invece l'uso delle proiezioni LED - pressoché unico dispositivo del museo che sfrutta l'*Information and Communications Technology* - le quali offrono elementi di suggestività e talvolta di «incanto» a un percorso altrimenti piuttosto tradizionale.

Sostituendo all'Europa lo spazio mediterraneo, possono dimostrarsi valide le parole di alcuni degli studiosi più aggiornati sul fenomeno di esibizione dell'Europa nei musei: «in some respects», sostengono Kaiser, Krankenhagen e Poehls, «Europe seems to large a container, in others too small for the credible production of interpretation and meaning»⁹⁵². Mancanza di credibilità nelle proposte interpretative, dunque, in parte causato da quello che Poulot definisce il doppio abbandono dell'ancoraggio patriottico e dell'esclusività della cultura alta subito oggi dal patrimonio⁹⁵³. La scomparsa «progressista» del quadro nazionale sbocca inevitabilmente nella proposizione di un patrimonio transnazionale (sia esso europeo, mediterraneo o addirittura mondiale) ancora molto timido. La crisi di una rappresentazione dell'universalità legata alla dimensione nazionale, continua Poulot,

s'est traduite par l'impossibilité de reconduire l'image traditionnelle d'un patrimoine normatif. Il ne s'agit donc pas seulement d'étendre considérablement la notion de monuments, ni de plaider un dialogue international, mais bien d'abandonner l'image d'un patrimoine confondu avec la lecture occidentale de l'histoire, au profit d'un inventaire des variations des artefacts de l'humanité dans

⁹⁵¹ Cfr. GENDREAU, *Of Ideas and Objects...cit.*, p. 133.

⁹⁵² KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...cit.*, p. 78.

⁹⁵³ Cfr. POULOT, *Une histoire du patrimoine...cit.*, p. 175.

l'espace et le temps. [...] Ainsi la perspective anthropologique d'un inventaire des différences apparaît-elle comme la figure patrimoniale pleinement démocratique⁹⁵⁴.

Questa prospettiva etica del riconoscimento mondiale delle culture, nella quale la nozione di universalismo ricompare sotto forma di rispetto delle culture specifiche, corrisponde agli obiettivi teorici professati dal MuCEM. Tuttavia, la museografia della nuova istituzione non sembra essere ancora all'altezza del compito che si è prefissata.

⁹⁵⁴ Ivi, p. 176.

Intervista a Zeev Gourarier

Zeev Gourarier (1953), storico di formazione, è un *conservateur général du patrimoine* francese e l'attuale direttore scientifico e delle collezioni del MuCEM. Fino all'inizio degli anni Duemila lavora presso il Musée national des arts et traditions populaires, per poi diventare nel 2002 direttore del Musée de l'Homme e nel 2008 direttore generale del Musée national du sport. A partire dagli anni Novanta cura diverse mostre sulle tradizioni popolari relative al gioco, alla festa e al tempo libero, e sulle arti della tavola.

In quest'intervista, svoltasi presso la sede del MuCEM il 3 marzo 2014, compaiono molti aspetti interessanti riguardanti le dinamiche che presiedono alla realizzazione del nuovo museo e al suo sviluppo, sia dal punto di vista decisionale che narrativo e museografico. L'intervistato ha dimostrato grande disponibilità nello spaziare tra argomenti diversi, non ha esitato a commentare in modo tranchant il primo progetto scientifico del MuCEM e a presentare i suoi centri personali di interesse e la sua filosofia museale. Emerge tuttavia, a più riprese, l'ambiguità che ancora regna nella definizione dello spazio di civilizzazione presentato nel museo: a tratti il MuCEM è considerato uno spazio dedicato esclusivamente al Mediterraneo, altre volte lo si definisce un museo dell'Europa e del Mediterraneo.

Com'è nato il MuCEM?

Nel momento in cui le ATP (Arts et Traditions Populaires) erano in crisi ero l'assistente di Michel Colardelle al Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). Quest'ultimo era convinto che fosse giunto il momento di creare un museo dell'Europa, soprattutto dal momento che, in quell'epoca, stava nascendo un museo del "mondo-meno-l'Europa" (il Musée du Quai Branly). Come *location* per il nuovo museo si prese in considerazione il Palais de Tokyo a Parigi. L'"idea d'Europa" era nell'aria in quel periodo e io ero decisamente a favore di questa visione: le ricerche che ho potuto condurre sulle arti della tavola e sugli stili di vita mi hanno confermato che una cultura europea esiste davvero. Quando dico "cultura europea" intendo la cultura al quotidiano: un modo di vestire, un modo di mangiare, etc. che poi abbiamo imposto al resto del mondo. Ho lavorato a lungo sull'uso delle posate, che mostra come verso la metà del XVII secolo, a Versailles, si verifici una svolta, ovvero si crei una cultura dell'Europa del nord che si differenzia nettamente da quella dell'Europa del sud. Dunque quando Michel Colardelle propone di dare vita a un museo dell'Europa a partire dal MNATP per uscire dalla crisi - a

maggior ragione nel momento in cui il Musée du Quai Branly si apprestava a essere un museo del “mondo-meno-l’Europa” – si è concordi nel sostenere che sia giunto il momento che l’Europa abbia un museo della civilizzazione al pari delle altre. Questa proposta è ancora più pertinente quando si considera che la Francia ha grandi particolarismi, ma uno stato centrale forte e potente (come l’Inghilterra, mentre l’Italia e la Germania hanno un percorso storico molto diverso, un’unità politica tardiva): la Germania “è” la mitteleuropa, l’Italia “è” il Mediterraneo, mentre la Francia è il solo paese che, pur avendo uno stato altamente centralizzato, costituisce un condensato dell’Europa: vi è un po’ d’Italia, un po’ di Belgio, un po’ di Spagna, etc. Dunque l’idea di dare vita a un museo dell’Europa in Francia ha senso, e le ricerche che ho potuto condurre confermano l’idea che esista una vera cultura europea che non è mai stata valorizzata. Oggi manca ancora una grande festa europea, manca una manifestazione legata all’euro: non siamo mai stati in grado di rendere popolare l’idea d’Europa. Nei diversi paesi esistono delle giornate per celebrare qualsiasi cosa, c’è la festa della donna, ci sono le giornate dei musei, etc., ma non sono nemmeno sicuro che esista una giornata dell’Europa.

Sì esiste, è il 9 maggio, ma non credo che molte persone ne siano al corrente...

Ciò mostra a che punto, per il momento, l’idea d’Europa resti un’idea dell’*intelligentia*, che non ha mai fatto lo sforzo pratico di organizzare un carnevale dell’Europa, una giornata dell’Europa, un anno dell’Europa, di creare nel calendario, per esempio, delle giornate a cui tutti gli Europei partecipino insieme. Tutto ciò che questi intellettuali sono riusciti a costruire per ora è qualcosa di povero, è l’idea di un museo, che si indirizza ancora una volta alle élite. Tuttavia io, uomo di museo, so che le arti della tavola, la ripartizione delle stanze in un edificio, per esempio – elementi fondamentali, inventati tra il medioevo e il XVII secolo – hanno creato un’Europa che ha una vera continuità. Sono quindi completamente favorevole all’“idea di Europa”, e all’epoca ero onorato di lavorare con Colardelle che si apprestava a creare un museo del genere. Tuttavia non è stato trovato un luogo per il nuovo museo a Parigi e si è optato per Marsiglia. Naturalmente un museo dell’Europa a Marsiglia non poteva essere solo un museo dell’Europa, ed è quindi diventato un museo dell’Europa e del Mediterraneo. Il discorso di Colardelle in questo periodo è piuttosto ambiguo: consiste nell’affermare, a volte, che nel nuovo museo dell’Europa le vecchie ATP rimangono ancora all’ordine del giorno, e altre volte che, al contrario, si tratterà di un museo nuovo, un museo sul Mediterraneo. Una delle ragioni per cui il suo progetto non è andato a buon fine è che oggi è molto difficile dar vita un museo

sull'Europa ed è altrettanto difficile creare un museo sul Mediterraneo, ma un museo su entrambi è praticamente impossibile da realizzare. Nel nome del museo si fa ancora riferimento all'Europa e al Mediterraneo, ma di fatto il MuCEM è un museo sul Mediterraneo. All'epoca non consideravo Marsiglia una buona *location* perché non ero in grado di misurare l'impatto, in questa città, di un grande museo nazionale: bisogna infatti sapere che ancora nel 2012, così come negli anni precedenti, tutti i musei marsigliesi registravano meno di 300.000 visitatori all'anno (le ATP nel primo anno hanno registrato 270.000 visitatori, poi la cifra è diminuita). Dunque mi chiedevo come ritrovare un bacino di visitatori sufficienti in questa città. In realtà mi sbagliavo perché non calcolavo l'effetto della debolezza delle infrastrutture museali a Marsiglia, la sete di musei di una parte della popolazione marsigliese e l'impatto regionale, nazionale e internazionale che avrebbe avuto la nuova istituzione. Quindi in realtà Marsiglia si è rivelata una buona *location*. Il primo progetto di Colardelle è rimasto un po' in *stand-by* fino al 2009 (fino alla sua partenza): egli non ha rotto i ponti con le ATP e al contempo non ha optato definitivamente per il Mediterraneo. Oggi, per forza di cose, il MuCEM è diventato un museo dell'Europa e del Mediterraneo, per tre ragioni: l'insuccesso delle ATP, la pertinenza dell'idea e del percorso europeo, e la scelta di Marsiglia come sede per il nuovo museo.

Che idea di Europa - se ce n'è una - è presentata al MuCEM, e che aspetti di civilizzazione europea e mediterranea si è deciso di presentare?

Io sono giunto al museo alla partenza di Colardelle. In tutti gli anni precedenti non si era riusciti a realizzare un museo dell'Europa e del Mediterraneo, e MP 2013 - Marsiglia capitale della cultura - si stava avvicinando. Colardelle non aveva saputo concretizzare il progetto e quindi si decise di allontanarlo. In seguito è arrivato alla testa del museo un funzionario e, mentre Christine Albanel è ministro della cultura, viene realizzato un rapporto in cui si propone di realizzare a Marsiglia una sorta di grande palazzo dove ospitare delle esposizioni sul Mediterraneo, ma senza collezioni permanenti. Frédéric Mitterrand, succeduto ad Albanel, allontana quest'idea ed è in quel momento che arrivo io: la mia missione è, da un lato, far sì che il nuovo edificio sia dedicato al Mediterraneo e, dall'altro, esporre le collezioni del MuCEM al Fort Saint Jean. C'è, in questo momento, un'esposizione quasi pronta che esibisce il 90% delle collezioni del MuCEM, ma resta il problema di dar vita a un museo dedicato al Mediterraneo. Prima del mio arrivo una parte del lavoro era già stato fatto poiché si era suggerito di proporre uno sguardo "decentrato"

sul Mediterraneo: non si sarebbe guardato a quest'area dall'Europa ma, al contrario, si sarebbe osservato l'Europa dal Mediterraneo. Nel momento in cui sono intervenuto io, ho proposto di estromettere completamente l'Europa. In questo frangente ci sono ancora due diversi "discorsi", che perdurano in parte ancora oggi: da un lato il mio, secondo cui il Mediterraneo è un ottimo argomento per un museo perché è un'entità omogenea, e, dall'altro, quello di coloro che affermano che al suo interno non ci sono né un'unità politica né un'unità culturale, e tantomeno un'unità climatica, ovvero che il Mediterraneo non esiste se non come concetto. Venendo dal Musée de l'Homme la mia critica principale al progetto di Colardelle verteva sul fatto che egli voleva proporre un percorso su temi come "maschile/femminile", la "città", ossia su ambiti che potevano essere trattati ovunque, in un museo di belle arti o in un museo della scienza e della tecnica: si trattava insomma di un percorso *passé-partout*, che non definisce un'identità. Secondo il mio punto di vista, invece, ogni museo è un museo d'identità, il pubblico lo visita per poter ritrovare qualcosa della propria identità, per riconoscersi. Quindi, se si fosse realizzato un museo basato su una problematica, esso non avrebbe avuto alcuna chance di essere visitato. D'altra parte, come ho già detto, il Mediterraneo – ed è l'ipotesi che ho proposto al Musée de l'Homme – è un insieme molto omogeneo, e pertanto ho rinunciato all'Europa: se avessi dovuto creare un museo sull'Europa avrei proposto qualcosa di profondamente diverso dal progetto di Colardelle. Alla fine abbiamo optato per il Mediterraneo, che è un bacino di civilizzazione tra gli altri, ma diverso dagli altri, ed è un bacino molto omogeneo già a partire dal neolitico.

Dunque gli oggetti esposti nella Galleria fanno parte delle collezioni che provenivano dalle vecchie ATP?

Per metà sono collezioni del MuCEM, quindi delle ATP e del dipartimento dell'Europa del Musée de l'Homme, e per metà collezioni nuove.

Nella scelta del percorso museale ha privilegiato una dimensione storica, geografica, tematica o tutti e tre questi aspetti insieme?

Tutti e tre questi aspetti. Sono partito dal presupposto che il Mediterraneo è un bacino di civilizzazione come gli altri: per me studiare il Mediterraneo significa studiare la storia dell'umanità attraverso un esempio (sapendo che se mi occupo della Cina, per esempio, prendo un "campione" diverso della storia dell'umanità). Sono uno storico di formazione e sono convinto che la storia dell'umanità abbia conosciuto due grandi rivoluzioni. La prima è quella che trasforma i cacciatori-raccoglitori - cinque milioni di uomini, circa 15.000

anni fa - in agricoltori-allevatori. Gli uni non hanno più niente a che vedere con gli altri: la vita degli agricoltori-allevatori è completamente diversa da quella del cacciatore-raccogliatore. Per 10.000 anni l'umanità resta composta di agricoltori-allevatori, e la popolazione delle campagne è prevalente rispetto a quella delle città (ciò è d'altronde qualcosa che accomuna il Mediterraneo, la Cina e altre civiltà). Oggi invece – ed è la seconda grande rivoluzione - siamo divenuti una popolazione del “terziario-urbano”: la maggior parte dell'umanità vive in città. Tra la nostra vita di oggi e la vita che conducevano i nostri nonni in campagna c'è un'enorme differenza e tutti i modi di vita – il ruolo della religione, della famiglia, del bambino, etc. – sono cambiati. Non abbiamo più gli stessi orizzonti, non ci sono più gli stessi rapporti sociali: per il fatto di vivere in città, il nostro universo mentale non ha più niente a che vedere con quello dei nostri avi. Una parte delle convulsioni del XX secolo – e ancora del XXI secolo nel mondo arabo – sono quelle del mondo degli agricoltori-allevatori e dei suoi valori, che resiste a una realtà terziaria che impone nuove regole. Capire cosa succede oggi nel nostro mondo significa anche comprendere cos'è successo nel passato. E' per questo che sono uno storico e al contempo non propriamente tale: per capire i fenomeni e le trasformazioni è necessario che la storia, la geografia, la sociologia e l'etnologia siano solidali, avanzino insieme. Questa rivoluzione riguarda tutte le scienze umane, anche la storia dell'arte. Dunque in quanto storico sono in prima linea per far notare che tutto cambia, ma per contro tutte le scienze sono interessate da questo cambiamento. La Galleria del Mediterraneo è concepita attorno a quattro singolarità: la prima è di lunga durata – sono un braudeliano - e riguarda 10.000 anni di agricoltura; la seconda è più congiunturale e si focalizza sui monoteismi; la terza, anch'essa congiunturale, è relativa alla cittadinanza; la quarta riguarda un evento, una data – Braudel aveva costruito il suo lavoro sul Mediterraneo su un evento, la battaglia di Lepanto -, l'arrivo di Vasco de Gama a Calicut nel 1498. Per l'India è un “non-evento”, mentre per gli abitanti del Mediterraneo è un evento totale, perché il Mediterraneo ora cessa di essere un mondo a sé. È anche per questo che sono contrario a un museo dell'Europa e del Mediterraneo: il Mediterraneo, all'epoca, pensa a se stesso come a un'area nella quale anche l'Africa e l'Asia concorrono alla sua unitarietà, e non come Europa. È un opportunismo privo di senso quello che tenta di mettere insieme Europa e Mediterraneo, poiché sono due entità diverse.

Qual è la colonna vertebrale del MuCEM, il suo centro identitario?

La colonna vertebrale del progetto di Colardelle non si sa bene dove sia...

Infatti nel progetto di Colardelle, soprattutto nei dibattiti del Consiglio scientifico, viene suggerita la necessità di dare un'identità chiara al museo, che altrimenti risulterebbe troppo vago...

Si, quando si va a vedere un museo si sa cosa vi si trova: al Louvre c'è arte, al museo Correr c'è Venezia, alle Gallerie dell'Accademia c'è un'altra cosa ancora, e così via. Quando si va in visita a un museo si sa quale identità si può trovare, sia essa relativa alle scienze naturali, alle arti minori, etc.

Ma per quale ragione è stato mantenuto il termine “Europa” nel nome del museo?

Perché le nostre politiche sono caute: nel momento in cui il nome “MuCEM” è entrato nella comunicazione corrente si è preferito mantenerlo. Io rimpiazzerei la parola Europa con *échanges* (scambi): forse un giorno tale sostituzione si farà. Oggi il MuCEM è chiaramente un museo sul Mediterraneo.

Il MuCEM fa ancora parte del Réseau des musées de l'Europe? Intrattiene relazioni con il Museum Europäischer Kulturen di Berlino e con il Musée de l'Europe di Bruxelles?

Il MuCEM intrattiene relazioni con altri musei, ma non in qualità di “museo dell'Europa”. Cerchiamo di far parte dei diversi network, sia in quanto museo sia attraverso il lavoro specifico dei miei colleghi (per esempio il mio collega che si occupa di agricoltura è coinvolto nelle varie reti dei musei di agricoltura, etc.). Ma siamo chiaramente un museo di civilizzazione e apparteniamo quindi primariamente a questa categoria: il Musée des Confluences che aprirà tra poco a Lione, il Musée de la civilisation del Québec, il museo della civilizzazione di Shangai sono tutti musei che, come il nostro, pongono delle questioni sui grandi bacini di civilizzazione.

Ritorniamo per un momento al progetto scientifico di Colardelle. La sua idea di fondo era quella di proporre una visione *dérangente* (“disturbante”) e non univoca delle civilizzazioni, per mettere in luce i conflitti, evitare una visione essenzialista delle culture e mettere in discussione il rapporto che si intrattiene verso il sapere e la conoscenza. Cosa resta di quest'obiettivo nel nuovo museo?

Quando si parla di un museo *dérangent* penso al dito puntato contro la luna e all'imbecille che guarda il dito. Per me i musei hanno una doppia origine: se prendiamo me e il mio assistente - Denis Chevallier, che è etnologo - potremmo dire che lui è l'origine “museum” e io sono l'origine “gabinetto di curiosità”. Io sono rimasto più ancorato a quest'ultima idea, e penso che se i musei di società sono andati in crisi è

proprio a causa di persone come Colardelle, che sono dei grandi *donneurs de leçons*, che vogliono “disturbare”. Ma chi sono io per considerarmi un detentore di verità? Ho il diritto di disturbare gli altri e di portarli a pensare come me? Nel concetto di “disturbare” c’è ancora l’idea di un pensiero “giusto” che va impartito agli altri, affinché imparino a pensarla nello stesso modo. Dunque sono contrario all’idea del museo che dà lezioni. Il gabinetto di curiosità, invece, era uno spazio dove meravigliarsi. Poi, con la rivoluzione francese e con lo sviluppo dei musei francesi, viene data a queste istituzioni una nuova missione di educazione. I musei di società oscillano perennemente tra meraviglia ed educazione, che rappresentano due scuole di pensiero diverse. Colardelle apparteneva piuttosto alla scuola dell’educazione, mentre io sono più a favore della “meraviglia”. Oggi ci sono due tipi di esposizioni al MuCEM: delle esposizioni che possono irritare, come *Au bazar du genre*, che interpellano e sconvolgono gli standard culturali che abbiamo (potremmo per esempio creare un’esposizione sul pudore, che mette a soqquadro i nostri standard); e delle mostre su temi quali il Mediterraneo e l’oceano indiano...Io spingo in questo momento per creare delle mostre di questo secondo genere, sulle isole, l’immaginario, l’irreale, per meravigliare il pubblico. Chevallier invece, dopo l’esposizione *Au bazar du genre*, vorrebbe organizzare una mostra sui “resti”, sul riciclo, etc. Al MuCEM le due tipologie di mostre coesistono: sono sia “irritanti” sia relative al “reincanto del mondo”. Per quanto mi riguarda, credo che la missione primaria del museo abbia maggiormente a che vedere con questo secondo aspetto.

Come valuta l’aumento dell’importanza delle mostre temporanee nei musei? Qual è la loro funzione al MuCEM? Il formato “museo”, il suo carattere permanente, sono sempre meno capaci di rispondere al carattere cangiante della società: è per questo che viene delegato alle mostre il compito di affrontare gli aspetti mutevoli della realtà contemporanea?

Ci sono diverse risposte a questa domanda. Innanzitutto viviamo in una società-evento, al punto tale che ciò minaccia i musei di oggi: un politico, per esempio, preferirà organizzare un evento sulla donna piuttosto che una mostra sulla donna, poiché costa meno e coinvolge più facilmente il pubblico. Creare eventi al posto di curare un museo, la cui conservazione delle collezioni ha dei costi elevati, rischia di uccidere il museo. Oltretutto, in questo mondo di eventi che vivono nel “qui e ora”, anche le mostre temporanee faticano a tenere il passo. Il museo è qualcosa che vive nella lunga durata, ricopre lo stesso ruolo del tempio, è uno spazio di raccoglimento collocato in parte fuori dal tempo: penso sia

necessario mantenere in vita delle esposizioni permanenti che rappresentano una sorta di polo centrale, che ricoprono la stessa funzione del naos all'interno di un tempio. Nel museo occorre un'esposizione permanente che affermi un'identità. Questo spazio, per contro, non necessita di essere molto grande: la Galleria del Mediterraneo misura 400 m² e l'area al piano superiore copre 2.000 m². Se si conta il Fort Saint Jean, la totalità degli spazi dell'esposizione "detta" permanente è di circa 2.500 m², a cui vanno aggiunte le superfici per le mostre temporanee. Le esposizioni permanenti sono votate anch'esse a evolvere (non ce n'è più una nemmeno al Louvre): stiamo pensando di rinnovare la Galleria del Mediterraneo tra tre o quattro anni. Non si tratta quindi di una vera e propria esposizione permanente: la sua particolarità è di essere a "tema permanente" – costituito dal Mediterraneo - mentre ciò che evolverà è il modo di affrontare questo tema. Possiamo affermare che il "dizionario" per il Mediterraneo è la Galleria permanente, mentre l'"enciclopedia" si costruirà con le mostre temporanee.

Al MuCEM sono presenti diverse opere d'arte: nella Galleria del Mediterraneo, per esempio, c'è un'opera di Pistoletto, nella mostra "Le Noir et le Bleu" c'è Miró. Mi chiedo se si possa parlare di un'etnologia che si avvicina alle belle arti.

Quando ero più giovane c'era una cosa in particolare che mi disturbava delle ATP: il fatto che a Parigi ci fossero – e ci sono ancora - un museo della monarchia a Versailles, un museo della nobiltà (il Département des objets d'art del Louvre), un museo della borghesia (il museo delle arti decorative) e un museo del popolo, il MNATP. Oggi questa divisione non ha più senso. Le offro un esempio. Mi sono interessato ai "ricordi in capelli" (*souvenirs en cheveux*), che sono spesso legati alla dimensione della morte nelle società tradizionali e antiche (oggi si muore all'ospedale e la morte occupa il minor spazio possibile; basti pensare che un congedo per la morte di un parente stretto è di soli tre giorni). Nel XVIII secolo si tagliavano delle ciocche di capelli, anche ai defunti, e se ne facevano diverse cose, dei ventagli, dei monili, dei medaglioni, etc. Lavorando su questa pratica mi sono reso conto che oggi risulta disgustosa per la maggior parte delle persone, poiché il cadavere è considerato repellente (ciò testimonia dell'allontanamento sempre più forte della morte nella società odierna). Mi sono posto un quesito "globale": che significato ha questa pratica dei "ricordi in capelli", che comincia verso il 1780 e che si prolunga fino al 1900? Ho scoperto che quest'arte del capello era cominciata con la grande aristocrazia, mentre in seguito è diventata un fenomeno della società in tutta la sua ampiezza. Si possono trovare di questi oggetti anche al Louvre, al Département des arts

graphiques. In quanto museo di società ci interessiamo ai fenomeni sociali, riguardino essi i capelli o altro: non c'è da un lato un'aristocrazia che vive isolata rispetto al popolo, ma c'è una società che condivide i fenomeni, i quali vanno studiati nella loro globalità. Perciò trovo inappropriato che nei musei di società coloro che si occupano dei fenomeni sociali siano gli etnologi educati allo studio dei popoli senza scrittura. Un contadino francese che vive sotto Luigi XIV è più simile a Luigi XIV che a un indiano dell'Amazzonia: entrambi sono cristiani, appartengono allo stesso universo mentale, vi è un continuum di forme del pensiero. Quando si verifica un cambiamento, le ricadute coinvolgono sia Luigi XIV sia i suoi sudditi. Che si tratti o meno di arte contemporanea, è da molto tempo che faccio appello all'arte nelle mostre che ho organizzato. Per esempio, mi sono interessato a lungo alla nascita della posata individuale, che compare nella cerchia dei Medici verso il 1480 (l'uso della forchetta è testimoniato ad esempio da alcuni dipinti di Botticelli). Essa impiega un tempo lunghissimo a diffondersi: le *Nozze di Cana* di Veronese sono una delle prime rappresentazioni di un grande banchetto con forchette e coltelli. Nel 1985 realizzai un'esposizione intitolata *Les Français et la table* - per la quale iniziai a lavorare sulla nascita della posata individuale - e qualche tempo dopo lanciavo a Versailles un progetto su "Versailles e le tavole reali", perché mi ero reso conto che l'arrivo della posata individuale attraversava tutte le categorie sociali e perché, se volevo risalire alla sua nascita, dovevo occuparmi delle cerchie reali. In definitiva, a mio avviso, esiste un'arte testimone del proprio tempo, tanto popolare quanto d'élite: ciò che più mi interessa è capire come un fenomeno sociale - in questo caso la nascita delle posate individuali - trasformi la vita degli esseri umani, dapprima delle categorie aristocratiche e poi, per diffusione, delle altre classi sociali. Nel 1560 è ancora solo l'alta aristocrazia italiana, come quella rappresentata nel dipinto di Veronese, che mangia con la posata individuale. Nel 1580 essa arriva in Francia attraverso degli omosessuali della corte di Enrico III, provocando scandalo. Nel 1680 Luigi XIV mangia ancora con le mani, ma già lo si rimprovera per questo nella sua cerchia. Nel 1730 tutte le classi bene educate mangiano con la forchetta. Attorno al 1900 tutti gli strati sociali si servono della posata individuale. In sostanza, sono contrario a una separazione delle arti a seconda delle classi sociali. Posso mostrare, ad esempio, che l'immagine del Mediterraneo si costruisce attraverso le vedute degli artisti, così come le *vues d'optiques* ("vedute ottiche", stampe osservabili mediante strumenti ottici), le *imago mundi* che concernono il popolo: il popolo guarda le stampe che rappresentano Venezia tanto quanto l'aristocrazia, le funzioni sono le stesse.

Non sono uno storico dell'arte perciò non studio l'arte in quanto tale, ma in funzione dei fenomeni di società: mi occupo dello sguardo societale che si può porre sulla storia dell'arte. Anche i contadini che compaiono nei musei di società possono apportare qualcosa alla storia dell'arte: è perfettamente legittimo realizzare una mostra su Paolo Veronese, ma è altrettanto legittimo fare appello a Veronese in quanto testimone del suo tempo. Quindi nella Galleria del Mediterraneo sono pronto a scegliere qualsiasi tipo di oggetto, purché questo trasmetta l'idea che sostengo e la spieghi al pubblico in modo chiaro. Se parlo della pena di morte e dei diritti umani inserirò un pezzo di muro di Berlino e la ghigliottina; se voglio mostrare come si costruisce l'immagine del Mediterraneo collocherò sia delle vedute che delle vedute ottiche.

Dunque il punto di partenza per un'esposizione non è l'oggetto ma piuttosto l'idea.

Esattamente. Il nostro è un museo di idee, nel senso che il punto di partenza è l'idea, mentre l'oggetto è uno strumento attraverso il quale dispiegare un discorso. In realtà gli storici dell'arte mi chiedono per quale motivo utilizzo degli oggetti originali se ciò che conta è l'idea. È chiaro che un pezzo del muro di Berlino non è la stessa cosa di una foto del muro: siamo comunque in un museo, in un luogo del sensibile, quindi più la presentazione sarà bella e più il visitatore sarà conquistato dagli oggetti che vede.

Dunque si è dato maggior risalto a una presentazione estetico-formale dell'oggetto o piuttosto alla sua contestualizzazione e al suo significato?

Innanzitutto il museo è un medium che "dà a vedere", quindi in qualsiasi caso bisogna cercare di "meravigliare". Ciò non significa necessariamente presentare un'opera d'arte, ma bisogna sempre fare in modo che gli oggetti esposti sorprendano, sconcertino o meravigliino. Dunque la presentazione dell'oggetto è importante. Inoltre bisogna capire per quale motivo vengono messi insieme degli oggetti che apparentemente non hanno niente in comune. Ritengo che la museografia sia un linguaggio, che posso manipolare a seconda di quello che voglio dire. Essa utilizza tre spazi: lo spazio di presentazione dell'opera, sia esso il quadro nella sua cornice o l'oggetto nella sua vetrina; lo spazio di spiegazione, dal cartellino al film esplicativo; e lo spazio di circolazione. A seconda di ciò che intendo dire gioco con questi tre spazi. Il primo spazio è quello estetico (un museo d'arte contemporanea sopprime quasi completamente lo spazio di circolazione: spesso infatti non si sa quale sia il confine che determina lo stare "dentro" o "fuori" dall'opera). Un museo esplicativo, come un museo di scienze, non avrà bisogno necessariamente di opere originali. In un museo di "grandi uomini" – ad esempio la casa di Victor Hugo – è lo

spazio di visita che conta, così come il modo di presentare la penna del protagonista, per esempio. Grosso modo lo spazio simbolico è lo spazio della visita: se voglio meravigliare propongo in genere uno spazio molto grande, mentre uno spazio piccolo e opprimente trasmette la sensazione che ci sia “qualcosa che non va”; se voglio comunicare un fenomeno di massa creo un accumulo di oggetti, etc. Di fatto si tratta di una scrittura: tutto è possibile in museografia a condizione di sapere per quale ragione si scrive in tal modo e non diversamente.

Vorrei tornare un momento alla questione evenemenziale. In un articolo di Anne Watremez vengono proposti due diversi posizionamenti del museo di civilizzazione per quanto riguarda il posto accordato al pubblico: da un lato vi è una logica di “museo del patrimonio”, in cui i visitatori scoprono il passato; dall’altro una logica di “centro culturale” piuttosto memoriale, dove viene privilegiata la trasmissione di una memoria vivente condivisa collettivamente attraverso una programmazione evenemenziale. Come valuta questa seconda tendenza basata sull’evento?

La valuto molto male. Perché sono convinto che in un museo, anche in un museo di società, bisogna saper “far vedere” delle opere che interpellano il visitatore, tra cui delle opere originali forti. D’altra parte penso che il tempo delle chiese, delle sinagoghe e dei templi stia terminando, e che oggi il grande luogo del sacro nelle città sia il museo. Se eliminiamo la sacralizzazione del museo non so dove il sacro possa rifugiarsi. Penso sia un grande errore voler trasformare il museo in centro culturale.

Qual è il rapporto del MuCEM con le nuove tecnologie?

Posso dare la stessa risposta del dito che indica la luna e dell’imbecille che guarda il dito. Faccio un esempio. Abbiamo deciso di impiegare al MuCEM dei grandi schermi LED: inizialmente ero molto scettico, ma poi mi sono convinto del fatto che ciò può aggiungere valore a oggetti che di per sé non sono molto significativi e che non comunicano un immaginario forte. Le nuove tecnologie fini a se stesse non hanno senso, ma nel momento in cui so esattamente cosa voglio dire sono pronto a utilizzare tutti gli strumenti che mi permettono di farlo.

Il MuCEM ha attuato dei partenariati con altri musei o ha in corso dei progetti di collaborazione?

I partenariati sono molto importanti. Ho scoperto per esempio che il nostro museo può diventare un punto di riferimento per i musei “nel” Mediterraneo: i musei di società sono

in difficoltà, il Mediterraneo è uno spazio che non è più privilegiato e quindi ci sono molte aspettative nei riguardi del MuCEM.

Il MuCEM può quindi diventare un modello per altri musei?

Il MuCEM può diventare una vetrina. Così come un tempo le ATP in Francia ricoprivano il ruolo di vetrina-faro per i musei di società dell'epoca, così il MuCEM sta diventando una vetrina-faro per i musei sul Mediterraneo e per i musei di società di oggi.

Qual è il bilancio dei primi mesi di vita del MuCEM?

Devo dire che sono molto sorpreso. Mi sono presto reso conto dell'importanza del sito scelto per il nuovo museo: è stupefacente, e ciò spiega anche perché su tre visitatori solo uno entri veramente nel museo. Quando si parla della presenza di due milioni di spettatori, in realtà bisogna considerare che solo 800.000 visitano le esposizioni. Ma questa cifra è comunque enorme, significa che abbiamo 100.000 visitatori al mese, e ciò rappresenta un grande successo. Penso che se le esposizioni fossero deludenti il visitatore non entrerebbe all'interno del museo: il passaparola conta molto e la mia grande sorpresa sta nel vedere che le esposizioni di musei di società considerati in crisi possono dare buoni risultati, indipendentemente dalla presenza di un bell'edificio e di un sito straordinario.

Quali sono i progetti per il futuro?

Abbiamo molti progetti. Per esempio mi piacerebbe realizzare un'esposizione sulle razze, ossia mostrare come si è passati dalla visione del buon selvaggio a una concezione razziale, e come oggi questa sia superata. In questo caso potrei fare appello a dei grandi scultori come Cordier, per mostrare come nei musei l'idea di razza e le idee razziali dapprima trionfano e sono poi combattute: si potrebbe proporre una storia del museo attraverso i modi con cui i musei traducono l'idea di razza e poi la de-traducono. Questa è una tra le molte proposte che abbiamo. A ogni modo ci tengo a ribadire che più il tempo passa e più sono convinto dell'omogeneità del Mediterraneo, e che esso rappresenta un buon soggetto per un museo. Per ciò che riguarda l'Europa, come le ho detto all'inizio, ritengo che si tratti per ora di un'idea di intellettuali che non sono riusciti a renderla popolare, a portarla dall'astratto al concreto, per esempio attraverso una festa (quando il re di Francia credè lo stato inventò diversi tipi di feste per dargli maggior concretezza). A livello europeo è estremamente grave che per la maggior parte dei cittadini l'Europa non esista nel quotidiano, anche perché in diversi paesi si assiste oggi a un'escalation del fascismo.

Se si ritrovasse a dover creare un museo dell'Europa, come lo farebbe?

Mi piacerebbe realizzare un museo dell'Europa, anche perché sono estremamente interessato alla "preistoria" dell'Europa, che comincia nell'XI-XII secolo con una rivoluzione tecnologica maggiore, dovuta al miglioramento della produttività, alla creazione di nuove forme di aratro e di tecniche agricole (come la rotazione triennale). Nell'Europa del nord, che è ai margini dell'impero romano, l'incremento della produttività è molto più importante rispetto al sud, all'Italia per esempio. È in questo momento che l'Europa inizia a costituirsi. Aprirei quindi il mio museo con questa grande rivoluzione tecnologica, che poi genera un altrettanto importante sviluppo culturale. Una nuova fase di tale sviluppo si registra intorno al 1650: quando il re Francesco I aveva fatto costruire il suo palazzo a Fontainebleau era ricorso anche a maestranze italiane, mentre Versailles è interamente francese. Nel periodo intercorso tra i due diversi regni è successo qualcosa: il modello italiano subisce la concorrenza di quello francese, il quale finisce per dominare. La creazione della Borsa di Amsterdam all'inizio del Seicento testimonia inoltre del progresso commerciale dell'Europa del nord, che poco per volta ingloba il sud del continente. Sarebbe questa dunque la pre-Europa. Segue una fase in cui l'Europa prende coscienza di se stessa – i Lumi – e poi un ulteriore periodo che comprende i sogni di unione dei paesi europei. Tuttavia, per ciò che mi riguarda, in un museo dell'Europa mi concentrerei sull'"Europa-prima-dell'Europa", sui modi con cui, "sotterraneamente", essa si costituisce prima di prendere coscienza di se stessa nel XVIII secolo. Mi focalizzerei sugli elementi che mi appassionano di più: il 1650, Newton, Versailles, il classicismo, la gastronomia francese, ossia tutte quelle innovazioni che hanno contribuito a creare l'Europa.

3.5 La House of European History (HEH)

Premessa: il primo museo progettato dalle istituzioni

Abbiamo visto nei due casi studio analizzati nelle pagine precedenti come il fenomeno che abbiamo racchiuso nella cornice “musei sull’Europa” non sia univoco e non comporti ovunque la medesima “narrative” o “master narrative”, così come la medesima fonte decisionale e disciplina di riferimento. Il caso del Musée de l’Europe ci ha permesso di osservare lo sviluppo di un’iniziativa sorta “dal basso”, in chiave *bottom-up*, ma con importanti legami con la sfera politica sovranazionale. Lo studio del MuCEM invece, ha portato alla ribalta le difficoltà poste dal tentativo di europeizzare un museo nazionale, in un’ottica *top-down*, nonché i limiti posti dall’intervento della sfera politica e dalla vasta scala del progetto museale.

Vediamo ora invece cosa sta avvenendo in ambito propriamente europeo, vale a dire nel progetto istituzionale che prevede la creazione di una House of European History a Bruxelles, che dovrebbe essere completata e aprire al pubblico nel 2016. L’analisi di questo caso studio, più breve delle altre poiché fondata solamente sugli studi preparatori e sull’ancor limitato numero di pubblicazioni che lo riguardano⁹⁵⁵, ci mette tuttavia di fronte all’esempio più eclatante di “europeizzazione ufficiale”: si tratta infatti di un museo voluto e progettato “dall’alto” della sfera decisionale europea, in cui la storia è riscritta in chiave europea, e i cui fondi di realizzazione provengono dal budget europeo.

Sarà tra queste pagine che avremo modo di riprendere in esame la mostra *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*, realizzata nel 2013 in occasione del Tok Toc Knock Festival organizzato dal Royal Flemish Theatre (KVS) di Bruxelles e poi riproposta in altre città europee. Tale esposizione, diretto concorrente, seppur in chiave ridotta e irriverente, della “casa della storia europea”, ci aiuterà a individuare delle possibili alternative agli approcci teorici che compaiono nelle proposte programmatiche del grande progetto istituzionale.

Starà a noi capire come e quanto la HEH, sviluppatasi al di fuori di ogni scrutinio pubblico o dibattito che non sia strettamente parlamentare, sarà in grado di proporre un punto di vista originale e innovativo sulla storia del continente, e di raggiungere un pubblico

⁹⁵⁵ I contributi a cui facciamo riferimento sono molto recenti e supponiamo che, dopo la sua apertura, la HEH sarà oggetto di importanti studi critici che arricchiranno i dibattiti relativi all’individuazione di una storia e di un’identità europee. Per il momento notiamo tuttavia l’interesse ancora limitato da parte della comunità accademica verso questo progetto.

propriamente europeo. Cercheremo di cogliere gli approcci storiografici che ne sono alla base, di interpretarne le scelte contenutistiche, nonché gli elementi conflittuali che rischiano di comprometterne la *mission* originaria: in una parola, di capire qual è “l’Europa museale” promossa dalle istituzioni europee stesse.

3.5.1 Le coordinate della decisione politica

È possibile far risalire al 2007 il progetto di creare una House of European History, alla proposta che il nuovo presidente del Parlamento europeo, il cristiano-democratico Hans-Gert Pöttering, pronunciò nel suo discorso inaugurale di fronte all’istituzione chiamato a rappresentare. In quest’occasione egli si espresse a favore dell’idea di creare

a locus for history and for the future where the concept of the European idea can continue to grow. I would like to suggest the founding of a “House of European History”. It should [be] a place where a memory of European history and the work of European unification is jointly cultivated, and which at the same time is available as a locus for the European identity to go on being shaped by present and future citizens of the European Union⁹⁵⁶.

La proposta di Pöttering, alla luce di quanto visto finora, non dovrebbe stupire, data la maturazione e la diffusione dei concetti di storia, memoria e identità europea verificatasi tra la fine del XX secolo e l’inizio del nuovo millennio. A influenzare la proposta del deputato fu inoltre la visita che egli fece alla mostra *C’est notre histoire !*, di cui si dichiarò entusiasta e che propose di prendere a modello per il nuovo progetto⁹⁵⁷. L’idea di creare un’istituzione museale che sia incarnazione “dello spirito di un popolo” sembra in questa fase lo sviluppo naturale di un processo di costruzione di un’entità sovrastatale che, al pari della costruzione delle nazioni nel XIX secolo, si vuole sempre più unitaria⁹⁵⁸. La

⁹⁵⁶ Citato in Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis for a House of European History*, Brussels, 2008, p. 4, consultabile all’indirizzo http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/745/745721/745721_en.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹⁵⁷ Cfr. PIETER HUISTRA, MARIJN MOLEMA, DANIEL WIRT, *Political Values in a European Museum*, in “Journal of Contemporary European Research” 10 (2014), n. 1, pp. 124-136, qui p. 130.

⁹⁵⁸ Cfr. ILARIA PORCIANI, *Nations on Display: History Museums in Europe*, in ID., JO TOLLEBEEK (a cura di), *Setting the Standards : Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, London,

massima unitarietà dell'Europa, come ambito da Pöttering stesso, dovrebbe assumere una configurazione federale. Come riportato infatti da Kaiser, Krankenhagen e Poehls, i membri del Parlamento europeo, soprattutto se paragonati alla Commissione, non sono mai stati particolarmente influenzati dalle concezioni neo-funzionaliste dell'integrazione⁹⁵⁹, mentre al contrario una buona fetta di deputati, in genere centristi, sono da decenni convinti sostenitori del federalismo⁹⁶⁰, come testimonia l'intraprendenza dell'istituzione rappresentativa a favore di una maggiore integrazione sovranazionale in ambito culturale. Le negoziazioni per il budget annuale dimostrano infatti come il Parlamento europeo sia di gran lunga più generoso rispetto ai governi nazionali (al Consiglio dei ministri dell'UE), e particolarmente interessato agli aumenti budgetari nei campi dell'istruzione, della cultura e della ricerca. Inoltre, il Parlamento può contare su risorse proprie – a cui di fatto sta attingendo per la creazione della HEH – che nel passato gli hanno permesso di acquistare, per esempio, la casa di Jean Monnet vicino a Parigi e di aprirla ai visitatori⁹⁶¹.

Non dovrebbe sorprendere quindi che il progetto di una casa della storia europea provenga da tale istituzione, impegnata da anni nella musealizzazione dell'UE e della sua storia, come testimonia l'apertura nel 2011 del centro-visitatori del Parlamento – il *Parlamentarium* – nell'area precedentemente assegnata al Musée de l'Europe. Il centro espone ai visitatori il ruolo del Parlamento, ma contiene altresì una sezione consacrata allo sviluppo delle istituzioni europee e alle maggiori tappe della storia del secondo dopoguerra, nella quale figurano a intervalli regolari alcuni padri “spirituali” dell'Europa, secondo la logica dei “miti fondativi” vista in precedenza. L'allestimento, altamente interattivo e ricco di modelli tattili 3D, non espone alcun oggetto⁹⁶².

Palgrave Macmillan, 2012, pp. 130-151. In questo saggio viene sottolineato come nel XIX secolo le nazioni facessero a gara alla realizzazione di un museo nazionale di storia.

⁹⁵⁹ Il neo-funzionalismo è uno degli approcci più utilizzati per spiegare l'integrazione europea. Secondo tale teoria la forma segue la funzione: il primo obiettivo dell'integrazione sarebbe quello di ovviare a specifici bisogni nel modo più efficiente possibile, attraverso una cooperazione settoriale che, in modo quasi inevitabile, si allarga fino a includere sempre maggiori aree di intervento. Tale processo, detto *spill-over* (sorta di integrazione per cerchi concentrici) spiegherebbe come l'integrazione sia funzionale, prima che politica. Cfr., tra i numerosi studi a riguardo, WOLFGANG WESSELS, *European Integration. Theories Revisited for the European Union*, London, Westview Press, 1997.

⁹⁶⁰ Cfr. KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums...* cit., pp. 42-43.

⁹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 43.

⁹⁶² Per un'analisi del *Parlamentarium* e una possibile interpretazione dei suoi display fortemente “spaziali” rimandiamo a CASPAR PEARSON, *EUtopia? The European Union and the Parlamentarium in Brussels*, in “City” 17 (2013), n. 5, pp. 636-653.



Figura 34. Una sala del Parlamentarium



Figura 35. Una sala del Parlamentarium

In termini generali, come abbiamo avuto modo di accennare nella prima parte di questa tesi, a partire dagli anni Settanta le istituzioni promossero attivamente lo sviluppo di una storiografia dell'integrazione europea, al fine di creare una storia "più europea" dell'Europa. Per questo fenomeno, che si materializzò in dibattiti, nella realizzazione di manuali scolastici scritti da storici di diverse nazionalità, in nuove "storie dell'Europa" (come quella di Duroselle), e per l'appunto nella creazione di musei di storia e società, il giovane storico Pedro Correa Martín-Arroyo ha coniato il termine «Histoeuropeanisation»⁹⁶³. L'obiettivo finale di tale processo dovrebbe condurre, come si è visto, alla formazione della tanto declamata identità europea⁹⁶⁴.

Nel dicembre del 2007 il Parlamento europeo, una volta accolta la proposta di Pöttering, intraprese i primi passi per dare avvio al progetto, creando un comitato *ad hoc* di esperti. Composto principalmente da storici e in misura minore da professionisti museali, esso venne incaricato di redigere una *Conceptual Basis*, stilata nel 2008 e nello stesso anno approvata dal Parlamento. Il comitato era inizialmente composto da nove membri, posti sotto la guida del docente Hans Walter Hütter, presidente della Fondazione per la Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland di Bonn; vi facevano parte il polacco Włodzimierz Borodziej dell'Università di Varsavia, Marie-Hélène Joly, Giorgio Cracco, il

⁹⁶³ Cfr. CORREA MARTÍN-ARROYO, 'Histoeuropeanisation'...cit.

⁹⁶⁴ L'idea di fondo dello storico Włodzimierz Borodziej, presidente dell'organo della HEH che verrà chiamato "Academic Committee", è di contribuire «to EU's 'global-player quality', by fostering a common European identity», come si può leggere in VERONIKA SETTELE, *Including Exclusion in European Memory? Politics of Remembrance at the House of European History*, in "Journal of Contemporary European Studies" 23 (2015), n. 3, pp. 405-416, qui p. 408.

finlandese Matti Klinge, la direttrice dell'ungherese Terror Háza Mária Schmidt, l'ex direttore del Rijksmuseum di Amsterdam Ronald de Leeuw, il portoghese António Resi, lo storico Michel Dumoulin.

Nel corso del tempo la composizione del comitato, divenuto "Academic Project Team", è mutata, anche a seguito di forti dissensi interni relativi alla scelta del "ritratto" della storia europea, che ha portato alle dimissioni dell'unico specialista di storia dell'integrazione europea, Michel Dumoulin⁹⁶⁵. Attualmente l'équipe include un maggior numero di esperti rispetto alla sua configurazione originaria⁹⁶⁶, permettendo una più ampia varietà disciplinare e un maggior rispetto delle diverse "quote" nazionali (tuttavia non tutti i paesi dell'UE sono rappresentati da un membro). Essa è guidata dal 2011 dalla slovena Taja Vovk van Gaal, funzionaria della Direzione generale Comunicazione del Parlamento europeo e precedentemente alla testa di diverse istituzioni museali e culturali - tra cui il Consiglio dei musei del Ministero della cultura sloveno -, curatrice e membro del consiglio scientifico dell'European Museum Forum e di Europeana. Tale gruppo è incaricato di stabilire la missione della HEH, le politiche di collezione e presentazione, il contenuto storico e la narrazione del nuovo museo. Esso, secondo una linea che ci è ormai familiare, intende presentare una storia europea "lunga", rivolgendo un'attenzione particolare al XX secolo e all'integrazione europea seguita al secondo conflitto mondiale.

Nel 2009 venne lanciato un concorso architettonico per la trasformazione dell'edificio preposto ad accogliere il museo, il palazzo Eastman nel parco Léopold di Bruxelles, non lontano dall'area che ospita le istituzioni europee. Precedentemente sede di una clinica dentaria e in seguito di uffici, il palazzo dovrebbe ospitare una mostra permanente di 4000 m², esposizioni temporanee in uno spazio di 800 m², assieme a un centro di informazione e documentazione. I lavori iniziarono nel 2012, non senza suscitare vive polemiche per i costi richiesti, stimati a circa 55 milioni di euro (31 per il rinnovamento ed estensione

⁹⁶⁵ Cfr. HUISTRA, MOLEMA, WIRT, *Political Values...cit.*, p. 130.

⁹⁶⁶ Il team in questione si differenzia dall'"Academic Committee", composta da professionisti museali e da storici, con ruolo consultivo e di controllo, e dal "Board of Trustees", organo composto da rappresentanti dei gruppi politici del Parlamento europeo, della Commissione e da diverse autorità belghe, e presieduto da Pöttering. Cfr. ANDREA MORK, *Presentation of the House of European History*, intervento a "European Remembrance. Symposium of European Institutions dealing with 20th Century History", Gdańsk, 13-15 September 2012, consultabile all'indirizzo <http://www.europeanremembrance.enrs.eu/edition2012/house-of-european-history> (ultima consultazione 23/09/2015).

dell'edificio, 21.4 per l'esibizione permanente e per le prime mostre temporanee, 3.75 per la creazione della collezione)⁹⁶⁷.



Figura 36. Palazzo Eastman

Le critiche rivolte al progetto, in un momento di forte crisi economica e di sfiducia nelle istituzioni comunitarie, si manifestarono in modo trasversale: il deputato conservatore Richard Ashworth parlò di un progetto “stravagante e vanitoso”, mentre la sua omologa laburista lo considerò uno spreco di denaro⁹⁶⁸.

Il membro del gruppo parlamentare socialista Dennis de Jong, oltre a condividere la convinzione diffusa dell'inutilità del museo, spinse il suo scetticismo a livelli parossistici, ma alcune delle sue osservazioni ci sembrano degne di nota. Esaminando il *Parlamentarium*, e l'impostazione cupa con cui esso presenta la storia europea antecedente alla nascita della CECA, che contrasta totalmente con la presentazione in colori vividi dell'integrazione europea, il deputato si è mostrato certo che lo stesso tipo di approccio verrà adottato nella HEH. Se tale dualismo – «before European integration there was a load of trouble, but now peace reigns, thanks to the EU» – è semplicistico e retorico, anche la totale mancanza di ascolto nei riguardi del malessere diffuso proveniente dalle società europee non va sottovalutato. Basandosi ancora una volta sul *Parlamentarium*, De

⁹⁶⁷ Cfr. la pagina web del Parlamento europeo dedicata al progetto,

<http://www.europarl.europa.eu/visiting/en/visits/historyhouse.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹⁶⁸ Cfr. CHRIS DOIDGE, *Does Europe need a £44m history museum?*, in “BBC News” (online), 12 February 2013, consultabile all'indirizzo <http://www.bbc.com/news/world-europe-21383375> (ultima consultazione 23/09/2015).

Jong ha criticato infatti la totale assenza di voci, se non euroscettiche, perlomeno contrarie ai paradigmi economici e sociali che hanno dominato l'UE negli ultimi anni:

criticism of the way in which the European Constitution was imposed via the Lisbon Treaty is nowhere to be seen at this exhibition. Not a word, either about the austerity policies laid down by Brussels, or about exploitation and repression in the labour market. The protest against the Free trade and investment agreement with the US? The exhibition doesn't see it as worth the bother. In short, what could at its best have been a friendly initiative aimed at telling tourists something about the EP has become a Europhile's toy⁹⁶⁹.

Il nuovo dispositivo museale si sta sviluppando quindi come un progetto interno del Parlamento europeo, guidato dal suo Ufficio di Presidenza, e intende presentarsi a tutti gli effetti come un complesso espositivo sovranazionale, come si evince anche dal suo approccio linguistico, che prevede la possibilità di utilizzare tutte e 24 le lingue ufficiali dell'UE.

All'interno della riflessione condotta dalla ricerca EuNaMus sul museo come attore della relazione tra i cittadini europei e le autorità pubbliche, nonché come polo di costruzione identitaria, Vovk van Gaal ha riassunto le sfide poste dal nuovo progetto. Nel suo contributo (2012) la curatrice si è interrogata su come assicurare l'autonomia del museo dall'intervento politico, sulle modalità di sviluppo della trasparenza delle istituzioni nei riguardi dei cittadini, e sulle prassi da adottare per superare le tensioni affinché il museo diventi un luogo di dibattito e di comprensione reciproca⁹⁷⁰. La *Conceptual Basis* aveva già precedentemente sottolineato che l'«academic independence and the objective portrayal of history have top priority»⁹⁷¹, senza tuttavia riflettere sufficientemente sulla fattibilità di una storia “oggettiva”, concezione generalmente respinta dagli storici contemporanei: ogni testo storico presenta infatti una struttura narrativa, e non può

⁹⁶⁹ DENNIS DE JONG, *The House of European History?*, in “International.sp.” (online), 23 March 2014, consultabile all'indirizzo <http://international.sp.nl/blog/alle/dennis-de-jong/2014/03/the-house-of-european-history> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹⁷⁰ Cfr. TAJA VOVK VAN GAAL, CHRISTINE DUPONT, *The House of European History*, in BODIL AXELBON, CHRISTINE DUPONT, CHANTAL KESTELOOT (a cura di), *Entering the Minefields: the Creation of New History Museums in Europe* (conference proceedings from EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Brussels, 25 January 2012), EuNaMus Report n. 9, 2012, pp. 43-53, qui pp. 44-45, consultabile all'indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/083/ecp12083.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

⁹⁷¹ Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis...cit.*, p. 7.

presentarsi come pura oggettività⁹⁷², tanto meno in un museo la cui configurazione contenutistica è complicata dalla polisemia degli oggetti.

Tuttavia, malgrado le dichiarazioni di intenti, l'iniziativa può essere considerata a tutti gli effetti il frutto di un intervento politico, ascrivibile alla volontà programmatica di aggiungere un tassello all'edificio comunitario. Come notato da alcuni commentatori dell'iniziativa, infatti,

this large-scale project, which the EP is financing itself and can realise according to its own wishes, represents its first foray into the politics of museums and collective memory. It therefore lines up alongside the European Commission as an entrepreneur for a European cultural policy with the declared aim of strengthening a shared collective memory and European identity by musealising Europe's contemporary history⁹⁷³.

Naturalmente lo spirito del progetto concorda con le linee guida e i fondamenti teorici che abbiamo già incontrato nelle misure comunitarie in campo culturale, all'interno del Musée de l'Europe, in ogni azione europeista favorevole a un sviluppo più vigoroso dell'integrazione sovranazionale. In tutti questi casi, e ugualmente nelle parole di Pöttering, i leitmotiv di riferimento – identità europea e memoria collettiva – sono reiterati come una sorta di mantra, ma verosimilmente votati a una certa precarietà, dato l'uso disinvolto che ne viene regolarmente fatto.

Presumibilmente anche a seguito delle critiche espresse all'interno e all'esterno del comitato accademico, Vovk van Gaal, citando lo scetticismo di Kenneth Hudson nei riguardi della fattibilità di un museo sull'Europa, si è mostrata consapevole dell'enormità del compito che la attende, e ha rilevato le potenzialità ma al contempo le problematiche insite in un comitato composto da profili nazionali, culturali e disciplinari altamente diversificati. Consapevole delle contraddizioni e dei paradossi che un simile progetto può generare, ella ha invitato alla negoziazione: è impossibile accontentare chiunque, ha

⁹⁷² Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Le narrazioni del passato*, in GIUSEPPE BARBIERI, PAOLO VIDALI (a cura di), *La ragione possibile. Per una geografia della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 277-288. Pomian identifica due diverse tipologie di narrazioni del passato nel mondo di oggi: le narrazioni del passato letterarie o romanzesche (la "favola"), che seppure a tratti inventate, hanno bisogno della storia; e le narrazioni del passato storiche, che viceversa necessitano di elementi di finzione e di immaginazione per oltrepassare la pura erudizione. In questa seconda categoria, che differisce dalla prima perché invita a uscire dal testo, verso una realtà esterna extra-testuale, Pomian include il museo, nel quale la narrazione avviene attraverso un percorso in cui gli oggetti e i testi che li accompagnano comunicano insieme.

⁹⁷³ KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLIS, *Exhibiting Europe in Museums...cit.*, p. 45.

affermato, «a politically correct vision of European history would not only be difficult to develop but it would be even more inclined to create a depleted narrative – and a very boring museum»⁹⁷⁴. La curatrice ha inoltre fatto emergere la necessità di giustificare i costi elevati dell'operazione di fronte ai cittadini, in un momento in cui la congiuntura economica sfavorevole non permette all'UE di godere di ampi consensi⁹⁷⁵.

Affiora tra le righe del discorso di Vovk van Gaal la volontà di fare propria la lezione proveniente dalle critiche a cui è stato sottoposto il Musée de l'Europe, e di porsi all'ascolto delle diverse *constituencies* dell'UE. La funzionaria ha sottolineato ad esempio la volontà, condivisa dal Project Team, di evitare il concetto troppo riduttivo e statico di identità, a favore della nozione più fluida di memoria collettiva, in grado di rendere conto di percezioni e interpretazioni diversificate del passato; di non cedere all'automatismo di presentare una storia troppo occidentale, o nordica, o comunque geograficamente “distorta”; di fare in modo che la visione multipla della storia sia comunque intelligibile per lo spettatore e non ceda a derive teleologiche⁹⁷⁶.

La “peace narrative” tradizionalmente associata all'integrazione sovranazionale, e che è stata rafforzata dall'assegnazione all'UE del premio Nobel per la pace nel 2012 – divenuto il primo oggetto della collezione permanente del museo -, sarà accompagnata, negli intenti della curatrice, da voci diverse e contrarie, così come da oggetti “euroscettici”:

the orientation points chosen by the Academic Project Team do not tell a success story but rather, try to make understandable the difficulties of a continent in surviving the loss of its hegemony. The European Integration process is a child of the Cold War, it is not a smooth easy path to success but rather a succession of steps forward and backwards. It has produced as many losers as winners, it has completely transformed European capital cities such as Brussels for the better and for the worse. And the list of examples could go on⁹⁷⁷.

Per ciò che riguarda gli elementi propriamente museali, le parole di Vovk van Gaal lasciano inoltre intendere come il Project Team abbia ampiamente assimilato le questioni dell'importanza dell'“approccio narrativo” per comunicare la storia, la centralità del visitatore, la dimensione partecipativa, la volontà di rompere con il ruolo tradizionalmente

⁹⁷⁴ VOVK VAN GAAL, DUPONT, *The House of European History...cit.*, p. 48

⁹⁷⁵ Cfr. *ivi*, 45-46.

⁹⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 48-49.

⁹⁷⁷ *Ivi*, p. 50.

“autoritario” del museo⁹⁷⁸, ovvero le problematiche che figurano al centro delle preoccupazioni di molti dei musei di nuova generazione.

A metà strada tra impresa propagandistica e reale sforzo di indagine critica, la HEH così come compare nell’articolo della funzionaria si ritrova al centro della tensione tra gli obiettivi perseguiti dalla politica – sebbene non esplicitamente dichiarati - e quelli della ricerca. La bipolarità descritta nell’introduzione a questa tesi, secondo cui i due principali agenti dell’europizzazione - le strutture istituzionali e le idee della comunità scientifica - concorrono, talvolta in modo conflittuale, alla costruzione di una nuova realtà, riemerge qui in tutta la sua complessità. Ricorrendo a Derrida e alla sua nozione di Europa come di una «différence avec soi», Krankenhagen ha giustamente osservato come, mentre l’élite culturale indaga tale entità cogliendone le aporie e i paradossi, «politicians and senior officials in the European Union (EU) proceed in an incomparably more prosaic manner»⁹⁷⁹. Tuttavia, in questo nuovo progetto museale e come già abbiamo visto a proposito del Musée de l’Europe, anche quando si trova nelle mani del corpo accademico incaricato di dargli un volto museale, il concetto di Europa non sempre viene maneggiato con la dovuta accuratezza. Possiamo fin da ora supporre che tutti i problemi di trasposizione di tale ideale unitario, già esaminati nelle pagine precedenti, si ripresenteranno nel nuovo museo che, lo ribadiamo, intende al pari degli altri proporre una storia globale dai confini “continentali”.

Inoltre, se assumere un approccio critico è relativamente semplice in un intervento di stampo teorico com’è quello di Vovk van Gaal, la *Conceptual Basis*, programma museale che rappresenta tutt’oggi uno dei documenti fondamentali dell’iniziativa (poiché ripreso dal testo *Building a House of European History*, redatto nel 2013 dal Parlamento Europeo, e che costituisce a sua volta uno dei più recenti “pacchetti informativi” sull’evoluzione del progetto) si imbatte invece nello scoglio di entrare a pieno regime nella comprensione e nella rappresentazione degli elementi costitutivi della storia europea.

⁹⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

⁹⁷⁹ STEFAN KRANKENHAGEN, *Exhibiting Europe. The Development of European Narratives in Museums, Collections, and Exhibitions*, in “Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research” 3 (2011), pp. 269-278, qui p. 269. A p. 270 lo studioso aggiunge: «two apparently irreconcilable positions confront each other. On the one hand the reflexively cultural-philosophical view of the pitfalls of essentialist ideas of Europe throughout history and in the present day; on the other hand the at best naive, at worst hegemonic projection of imagined communities of cultural and historical unity and superiority in the name of Europe. From this perspective, the process of Europe’s integration represents a repetition of the nationalization processes of the nineteenth century under post-national conditions».

3.5.2 La *Conceptual Basis*

Il documento redatto nel 2008 dal primo gruppo di esperti è stato analizzato da alcuni osservatori come caso studio per rilevare l'interesse delle élite politiche verso le questioni identitarie, nel momento in cui queste ultime si associano alla storia per legittimare i propri scopi⁹⁸⁰. Nel testo sono state rilevate due strategie narrative che abbiamo già incontrato nella nostra disamina: l'idea di continuità - che presume per l'Europa un radicamento profondo in tempi antichi - e la nozione, a essa legata, di un destino comune: le ventisei pagine del testo sarebbero in sostanza «both constituted by and constitutive of a political ideology in favour of EU integration»⁹⁸¹.

Naturalmente il problema di come presentare il passato europeo senza rinunciare alle peculiarità nazionali si ripresenta in tutta la sua interezza nel progetto del nuovo museo. Quali alternative si pongono di fronte a coloro che sono convinti della possibilità di una storia europea e della sua trattazione? Il quesito, in parte già introdotto in relazione al Musée de l'Europe, non offre una vasta gamma di risposte: da un lato la storia europea non sarebbe altro che la somma delle storie nazionali; dall'altro si comporrebbe di una mescolanza su più livelli della dimensione regionale, nazionale ed europea; in alternativa la storia europea, inevitabilmente pluralistica, comporterebbe uno sviluppo comunicativo in cui la costruzione di un'identità comune costituisce un processo in divenire⁹⁸².

La *Conceptual Basis* deve fare i conti con questo grosso dilemma, ma nel momento in cui afferma che «the permanent exhibition will not portray the individual histories of Europe's states and regions one after another, but will instead focus on European phenomena. [...]. It should be borne in mind that the diversity of Europe is its defining feature»⁹⁸³, non fornisce ulteriori informazioni sui procedimenti da adottare. La “master narrative” soggiacente alla *Conceptual Basis*, e che in parte tenta di sciogliere il nodo della relazione tra la somma totale e le sue parti, è tuttavia chiara: l'Europa affonda le sue radici in un passato antico, evolutosi senza soluzione di continuità fino al XX secolo. Le guerre del XX secolo rappresentano sì un punto di rottura dell'equilibrio, ma a esse segue una svolta determinante, una seconda rinascita. In un'ottica che scansa la vera questione metodologica – il tutto o le sue parti? -, si preferisce adottare un approccio che recupera la

⁹⁸⁰ Cfr. HUISTRA, MOLEMA, WIRT, *Political Values...cit.*, p. 126.

⁹⁸¹ Ivi, p. 128.

⁹⁸² Cfr. ibidem.

⁹⁸³ Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis...cit.*, p. 8.

visione ciclica di progresso, caduta e rinascita di stampo mitico⁹⁸⁴. Ciò che traspare dai documenti ufficiali mostra chiaramente «that Europe was meant to be united, suffered greatly when it failed to be do, and now enjoys prosperity and relative peace as a result of finally acknowledging its destiny. This common destiny consists of a set of shared values»⁹⁸⁵.

Le tematiche della mostra permanente sono racchiuse in sezioni che riprendono questo schema tripartito: nella prima parte vengono trattate le origini dell'Europa, riconducibili all'epoca mesopotamica, e il suo sviluppo fino alla fine del XIX secolo; la seconda si focalizza sull'Europa buia della prima metà del XX secolo, in cui il continente deraglia rispetto al destino tracciato dalla sua precedente storia comune; nella terza parte, senza sorprese, «particular emphasis will be placed on the era of peace Europe has enjoyed since the end of the Second World War»⁹⁸⁶.

Come ribadito recentemente da Vovk van Gaal, l'équipe si è trovata concorde nell'adottare alcuni criteri di base, riconducibili alla scelta di procedere a una selezione di eventi e momenti storici che coprono la maggior parte del territorio europeo e che siano rilevanti per il presente storico, alla volontà di produrre una «prospettiva a volo d'uccello»⁹⁸⁷. I sei temi sviluppati cronologicamente⁹⁸⁸ che, sulla base della *Conceptual Basis* sono stati precisati nel nuovo documento *Building a House of European History* (2013), «will allow the visitor to acquire an overview by means of retrospectives and broader appraisals, in which the internal chronology of events, causes and consequences will be presented in the wider historical context»⁹⁸⁹, attraverso la presentazione simultanea di diverse forme memoriali, di diversi patrimoni e tradizioni. Tutto, secondo la capofila del comitato, verrà problematizzato, al fine di fornire ai visitatori gli ingredienti per capire

⁹⁸⁴ Cfr. JAN IFVERSEN, *Myth in the Writing of European History*, in STEFAN BERGER, CHRIS LORENZ (a cura di), *Nationalizing the Past. Historians as Nation Builders in Modern Europe*, London, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 452-479.

⁹⁸⁵ HUISTRA, MOLEMA, WIRT, *Political Values...cit.*, pp. 133.

⁹⁸⁶ Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis...cit.*, p. 8.

⁹⁸⁷ TAJA VOVK VAN GAAL, da un'intervista rilasciata a Bruxelles, 28 aprile 2014, *ultra*, pp. 316-318, qui p. 317.

⁹⁸⁸ Cfr. European Parliament, Directorate-General for Communication, *Building a House of European History*, Luxembourg, Publications Office of the European Union, 2013, pp. 31-38, dove compaiono i seguenti temi: "Shaping Europe" sulle origini e sulla memoria comune dell'Europa, corredato da mappe; "Europe ascendant" sui principali eventi e sulle maggiori innovazioni del XIX secolo; "Europe eclipsed" relativo agli eventi della prima metà del XX secolo; "A house divided", sulla guerra fredda e sui primi passi dell'integrazione europea; "Breaking boundaries", dall'instabilità economica degli anni Settanta fino alla caduta del muro di Berlino e ai recenti allargamenti dell'UE; "Looking ahead", dove i visitatori possono esprimere la loro opinione, porre quesiti e valutare l'esibizione.

⁹⁸⁹ Ivi, p. 27.

i fenomeni presentati anziché una descrizione statica e immutabile. Anche il racconto della Shoah sarà innovativo: nella sala a essa dedicata ci si interrogherà per esempio sulla memoria suscitata da tale evento, compreso il fenomeno di rimozione di cui è stata oggetto nei primi decenni del dopoguerra⁹⁹⁰. La parte permanente del museo dovrebbe coprire cinque dei sette piani del palazzo Eastman ed essere accompagnata, come ormai è d'uso in tutti i musei di nuova generazione, da ampie esposizioni temporanee⁹⁹¹.

La storia del secondo dopoguerra, così come appare dalla *Conceptual Basis*, è eminentemente occidentale: nel momento in cui si intende dare particolare enfasi al periodo di pace dell'ultimo settantennio e al parallelo sviluppo delle istituzioni sovranazionali, viene ovviamente trascurata la realtà conflittuale dell'area situata oltre la cortina di ferro, o tutt'al più essa diventa un elemento di pura opposizione e resistenza rispetto all'Europa occidentale⁹⁹². Un'altra difficoltà sorge laddove si tenta di far convergere in un unico movimento storico due geografie diverse, quella mediterraneo-occidentale della storia "lunga" e quella più ristretta dell'UE attuale. Ricordiamo che oggigiorno è diventato usuale, ma non privo di rischi per una corretta categorizzazione storica, definire l'Europa come il luogo che evade qualsiasi definizione (l'impossibile definizione diventerebbe addirittura il suo destino), un'utopia; al contempo, come ha osservato opportunamente Krakenhagen, «anyone who wishes to discuss Europe now explicitly or implicitly represents and analyzes the EU, too»⁹⁹³.

Una volta il museo aperto, bisognerà nuovamente verificare come la pratica di collezionismo adottata, che punta a fare uso di prestiti da diversi musei così come ad oggetti acquistati⁹⁹⁴, riuscirà a "raccontare" le diverse stratificazioni della storia europea e della storia dell'UE. Infine, anche se l'apparato multimediale così come appare nei *rendering* degli interni che abbiamo potuto visionare sarà piuttosto importante – è evidente la volontà di fare del museo uno spazio nel quale il messaggio sarà fruito attraverso una «multisensory, participative experience» e in cui «the needs of the visitor will be central to the structure of the exhibition»⁹⁹⁵ - esso dovrebbe costituire, in linea

⁹⁹⁰ Cfr. VOVK VAN GAAL, intervista...cit., *ultra*, p. 317.

⁹⁹¹ Cfr. European Parliament, Directorate-General for Communication, *Building a House...*cit., p. 49.

⁹⁹² Questa visione ha suscitato proteste da parte di alcuni europarlamentari dell'est europeo, nonché da coloro che si sono sentiti sottorappresentati dalla *Conceptual Basis*, come le piccole nazioni o l'Austria e l'Ungheria nell'ambito della loro lotta storica contro i Turchi. Cfr. HUISTRA, MOLEMA, WIRT, *Political Values...*cit, pp. 133-134.

⁹⁹³ KRANKENHAGEN, *Exhibiting Europe. The Development...*cit., p. 269.

⁹⁹⁴ Cfr. VOVK VAN GAAL, intervista...cit., *ultra*, p. 316.

⁹⁹⁵ European Parliament, Directorate-General for Communication, *Building a House...*cit., p. 39.

teorica, un supporto alla narrazione, e non sarà preponderante come invece avviene nel *Parlamentarium*⁹⁹⁶.

Gli euroscettici inglesi, nel generale rifiuto della presentazione storica della *Conceptual Basis*, non hanno esitato a definire il nuovo museo «House of Horrors» e «House of the Smallest Common Denominator»⁹⁹⁷, mentre hanno suscitato sdegno anche le proposte di definire la seconda guerra mondiale una “guerra civile europea”⁹⁹⁸. Tale espressione, è bene ricordarlo, pur esistendo da circa un secolo, ha riscontrato un certo successo nei dibattiti recenti degli storici, comparando ad esempio negli scritti di Geremek⁹⁹⁹. Il suo impiego all’interno di un museo costituirebbe un’importante dimostrazione di riscrittura storica in chiave europea, un mutamento di prospettiva di portata non indifferente per le sue ricadute nel campo dell’immaginario collettivo.

I tre capitoli della *Conceptual Basis* relativi alla periodizzazione della storia europea sono anticipati da una breve sezione consacrata ad aspetti pratici e museologici; in essa è interessante rilevare come in un unico paragrafo venga riassunta tutta la museologia più aggiornata sullo statuto degli oggetti, quasi a voler proporre un compendio esaustivo di tutte le loro possibilità espressive:

the attractiveness of the permanent exhibition will depend to a large extent on the objects on display, whose *auratic force* will offer visitors not just an *intellectual*, but also an *emotional insight* into historical issues. However, without a *context* the significance of the exhibits will be difficult to grasp. In this connection, the targeted use of *audiovisual media* is axiomatic. In contemporary historical exhibitions, it is vital to employ film and sound documents as both original sources and *educational material*¹⁰⁰⁰ [corsivo nostro].

Contestualizzazione, valori educativi, multimedialità, sapere critico e impatto emotivo: una pletora di buoni propositi che ci auguriamo verranno assemblati nelle giuste dosi. Tuttavia, e per concludere, notiamo che non è possibile, osservando la *Conceptual Basis*, non ricavare l’impressione di essere di fronte a una sorta di catalogo di fatti messi uno in

⁹⁹⁶ Cfr. VOVK VAN GAAL, intervista...cit., *ultra*, p. 317.

⁹⁹⁷ LAURENS CERULUS, *European history: under construction*, 5 December 2014, consultabile all’indirizzo <https://laurensцерulus.wordpress.com/2014/12/05/european-history-under-construction/> (ultima consultazione 29/09/2015).

⁹⁹⁸ Cfr. HUISTRA, MOLEMA, WIRT, *Political Values...*cit., p. 134.

⁹⁹⁹ Cfr. CORREA MARTÍN-ARROYO, *‘Histo-europeanisation’...*cit., pp. 34-38.

¹⁰⁰⁰ Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis...*cit., p. 9.

riga all'altro secondo la logica dell'accumulo. Ancora una volta, quantunque essa provenga dalla cosiddetta "élite culturale", la scrittura di una storia europea totalizzante in uno spazio ridotto non può evitare un certo impoverimento. Tuttavia gli intenti espressi da Vovk van Gaal, che probabilmente ispirano le discussioni in seno al comitato allargato di cui non ci è possibile essere a conoscenza, lasciano supporre un certo potenziale di rinnovamento della "master narrative" tradizionalmente associata all'Europa - la oramai consueta "visione teleologica" -, che sarà reso effettivo soprattutto se la molteplicità dei punti di vista propugnata dalla capofila del comitato scientifico verrà rispettata.

3.5.3 ...mentre nella *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo...*

Autentica iniziativa proveniente "dal basso", la casa della storia europea in esilio appare a tutti gli effetti "more creative, anarchic, fleeting"¹⁰⁰¹ rispetto alla HEH, con la quale si pone in confronto diretto.

La creazione di Bellinck è una riflessione consapevole sulle modalità e sui paradigmi contemporanei con cui operano i musei. Innanzitutto essa nasce dalla scoperta del *gap* esistente tra i musei dell'Europa occidentale e orientale, nonché dalla consapevolezza di una certa faziosità nella trattazione della storia, che sarebbe dominata dall'assunzione di un punto di vista occidentale¹⁰⁰². La costruzione di "musei memoriali di primo grado", ci ha riferito il regista teatrale, è un fenomeno recente in Europa dell'est: essi parlano di violenza e di terrore, mentre in occidente, dal momento che i traumi appartengono ormai al passato, i musei si stanno reinventando, puntando molto sulla commercializzazione¹⁰⁰³. La volontà di creare un "fictional museum", spiega,

was born during a visit to the theatre museum in Riga, one of those fin de siècle houses built by the founding father of Latvian theatre. I was the only visitor in the museum and there was an old lady with big glasses who insisted on guiding me through the museum. I had a similar experience in the Museum of Revolution in Timisoara where an elderly veteran of the Revolution had collected everything he could find on the Revolution and built his own museum. This place was a huge source of inspiration. They didn't have much space, they constantly had to move

¹⁰⁰¹ HARDING, *On Your Left, the Decline...* cit.

¹⁰⁰² Cfr. BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 319.

¹⁰⁰³ Cfr. *ibidem*.

and the whole museum was in a state of renovation with things lying about so you don't know whether they are a part of the exhibition or not. This was completely different from the experiential museums that everybody is building these days, where you can touch things, smell things, climb into a ditch and immerse yourself, but after you leave you've felt a lot and learnt but little. In Riga and Timisoara, there is nothing to experience from a sensationalist perspective, but you are in a place that really breathes out what it wants to talk about and is inhabited by the people who worked to build it. This is when I thought I could try something similar with the European Union. Show the EU as something that is strangely familiar, but widely unknown”¹⁰⁰⁴.

Gli esempi dell'“autoriflessione museologica” che Bellinck mette in atto nella mostra sono numerosi e si presentano perlopiù sotto forma di citazioni. Il manichino travestito strizza l'occhio all'impiego che di questa pratica viene fatto in taluni musei etno-antropologici del passato e nei musei di guerra. Bellinck vi ricorre in tono scherzoso ma chiaramente ridicolizzando questa pratica, che pure è considerata da taluni studiosi un medium museale efficace per la presentazione di accessori, soprattutto abiti, provenienti dal mondo antico e qualora si rende necessaria una certa fedeltà filologica¹⁰⁰⁵.

Pur consapevole delle difficoltà che si presentano ai museologi che intendono affrontare la tematica della guerra, il regista teatrale dimostra di apprezzare fortemente l'Historial de la Grande Guerre di Péronne che, contrariamente a quanto fatto dai musei tradizionali che ricorrono a fantocci, ha disposto le uniformi dei soldati di diverse nazionalità per terra, l'unica possibilità di vedere uniformi in guerra è sui corpi dei soldati caduti¹⁰⁰⁶. Ricordiamo che il museo di Péronne è stato il primo, e resta uno dei pochi, a presentare la guerra in chiave transnazionale, senza cioè adottare un punto di vista eminentemente patriottico sul conflitto. Considerato un museo di storia culturale comparata in cui vige un approccio antropologico – al centro della sua presentazione figura l'uomo, sia esso civile o soldato, e più in generale la società umana nel momento in cui è messa a soqquadro dalla guerra¹⁰⁰⁷ - l'Historial ha strutturato le proprie sale su tre livelli distinti, corrispondenti

¹⁰⁰⁴ ANDREAS GAHLEITNER, *A History of the former European Union*, in “Internal Voices” (online), 14 May 2013, consultabile all'indirizzo <http://internalvoices.org/2013/05/the-history-of-the-former-european-union/> (ultima consultazione 23/09/2015).

¹⁰⁰⁵ Cfr. CATALDO, PARAVENTI, *Il museo oggi...* cit., pp. 110-111.

¹⁰⁰⁶ Cfr. BELLINCK, intervista... cit., *ultra*, p. 319-320.

¹⁰⁰⁷ Molto è stato scritto su questo museo. Per una visione d'insieme sull'impresa rimandiamo a un articolo redatto da uno dei suoi ex direttori: GUILLAUME DE FONCLARE, *L'historial de Péronne : « l'historial de la Grande Guerre »*, in “Guerres mondiales et conflits contemporains” 3 (2009), n. 235, pp. 21-32.

ciascuno a uno dei tre paesi - Francia, Germania e Regno-Unito - di cui viene illustrata la vita, perlopiù quotidiana, durante il conflitto.

Un altro esempio di come il curatore della “casa della storia europea in esilio” produca un discorso “meta-museale” è rappresentato dalla stanza sulle lobby di Bruxelles, intitolata “Lobbying Capital of the World”. Al suo interno vengono presentati, disposti con ordine dentro contenitori di vetro, centinaia di biglietti da visita, strumento per eccellenza dei lobbisti. Con un certo sarcasmo, Bellinck intende mostrare il numero paradossale della loro presenza a Bruxelles, che ammonta a circa 15.000 unità ed è in costante espansione. Per rispondere alla duplice esigenza di esporre la loro esistenza e il loro potere, e di esibire allo contempo una vera e propria collezione (quantunque di biglietti da visita), egli ha fatto ricorso alle tipologie museali del XIX secolo, e alla loro tendenza a mettere in mostra tutto ciò che veniva raccolto, secondo un’ottica di accumulo e di ridondanza che rendeva difficile l’individuazione del pezzo singolo¹⁰⁰⁸. I contenitori utilizzati da Bellinck per i biglietti da visita provengono dal Musée royal de l’Afrique centrale di Tervuren (nei pressi di Bruxelles), chiuso dal 2013 per lavori di ristrutturazione. Tipico museo coloniale, le cui origini risalgono all’esposizione universale di Bruxelles del 1897, esso ha mantenuto intatto, fino alla sua chiusura, un orientamento imperialista, nel quale i manufatti africani venivano esposti come testimonianze di una cultura “esotica” conquistata da una civiltà superiore. Definito per tale ragione «l’ultimo museo coloniale al mondo»¹⁰⁰⁹ e mai oggetto di rinnovamenti fin dalla sua apertura, esso dovrebbe adottare in futuro un approccio antropologico e diventare una sorta di “museo nel museo”, poiché il progetto di ristrutturazione punta a produrre un discorso autocritico circa le modalità di esporre il colonialismo nel XX secolo¹⁰¹⁰.

Bellinck utilizza lo stesso procedimento sarcastico nella ricostruzione di un capanno di lavoratori stagionali in Almería, inserita con lo scopo di mostrare uno dei lati oscuri dell’Europa – per l’appunto la situazione dei lavoratori stagionali e dei migranti - e al contempo un punto di vista auto-riflessivo nei riguardi dei procedimenti museali: ricorrendo alla ricostruzione, a una sorta di “ambiente dimostrativo”, il museo fa propria,

¹⁰⁰⁸ BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 320: il regista ricorre all’esempio del museo di storia naturale ottocentesco, dove “è difficile vedere la farfalla nel mare di farfalle”. È interessante notare il fatto che Georges Didi-Huberman usa proprio l’esempio della farfalla per rendere l’idea di come, una volta messe sotto vetro e classificate, le immagini perdano la loro vitalità, che è tale solo fintanto che non si lasciano completamente addomesticare. Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L’image brûlée*...cit., pp. 16-20.

¹⁰⁰⁹ Cfr. BAMBI CEUPPENS, *From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central-Africa as Contact Zone*, in LANZ, MONTANARI (a cura di), *Advancing Museum*...cit., pp. 83-99, qui p. 84.

¹⁰¹⁰ Cfr. PERESSUT, *Contemporary Museums*...cit., p. 155.

ironizzando, una tradizione che oggi persiste generalmente nella rappresentazione di ambiti storici dalla forte tragicità, come avviene ad esempio in taluni musei dell'Olocausto, in cui non è raro trovarsi di fronte al rifacimento dei ricoveri in cui vivevano i prigionieri¹⁰¹¹.



Figura 37. Ricostruzione di un capanno di lavoratori in Almería

Un ulteriore elemento a nostro avviso degno di nota è l'interesse che il museo dimostra nei riguardi dei dettagli storici generalmente ignorati, ma in grado di raccontare una storia alternativa o di fornire prospettive inedite su una tematica. Ne è un esempio la scelta di presentare come “father of Europe” l'uropeista Otto von Habsburg, relativamente poco conosciuto, soprattutto se paragonato ai vari Schuman e Monnet, volutamente non inseriti nella mostra¹⁰¹². riflessione

Il rapporto del museo di Bellinck con la House of European History è lampante, a partire dal nome dato al museo¹⁰¹³, ma soprattutto dal riferimento fatto dalla mostra alla chiusura della HEH nel 2018 e al trasferimento della sua collezione nella *Domo* dopo il crollo

¹⁰¹¹ Cfr. BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 321.

¹⁰¹² Cfr. GAHLEITNER, *A History of the former...*cit.

¹⁰¹³ Tra gli artisti contemporanei che si sono confrontati con la tematica europea ci sembra opportuno segnalare il belga FilipBerte, anche'egli autore di una “Casa”: la sua House of Eutopia, parte di un più vasto progetto chiamato *Eutopia* (2006-2013), è stata presentata nella versione definitiva nell'estate del 2013 a Utrecht. Grande installazione composta da più stanze, la House of Eutopia è una ricerca sui “marginii” dell'Europa (politici, storici, geografici, etc.) sviluppata soprattutto attraverso una riflessione di stampo architettonico (Berte è infatti un architetto di formazione). Si veda, a proposito di *Eutopia*, il sito <http://www.eutopia.be/text-by-architect-critic-koen-van-synghele> e, per la House of Eutopia, <http://www.campo.nu/en/production/1512/house-of-eutopia> (ultima consultazione 26/11/2015).

dell'UE. All'epoca del nostro incontro nel 2013, il giovane regista, da anni in contatto con il team accademico del nuovo progetto museale, esprimeva la possibilità che alcuni pezzi della sua creazione venissero inoltre integrati all'interno delle sale del palazzo Eastman¹⁰¹⁴. Tale eventualità, soprattutto nel quadro dell'opera di un curatore che ha potuto creare il suo “fictional museum” senza vincoli istituzionali, se realizzata avrebbe il merito di aggiungere un po' di humour alla seriosità di un discorso ufficiale. Ci troveremmo infatti di fronte a un ulteriore sdoppiamento dei livelli di narrazione: la House of the European Europe ingloberebbe la *Domo de Eũropa Historio en Ekzilo* che né è già un commento, pertanto la finzione distopica diventerebbe una realtà che a sua volta si fa finzione, e così via.



Figura 38. Reperti della House of European History

Convinto che la nuova iniziativa del Parlamento, malgrado le intenzioni dei suoi curatori, non riuscirà a porsi come museo “critico”, ma resterà un museo di propaganda date le connivenze con il Parlamento¹⁰¹⁵, Bellinck appone all'UE uno sguardo privo di filtri “ufficiali”, senza rinunciare a divertire il visitatore con *escamotage* di cui ha attentamente studiato gli effetti: «ciò che ho scoperto», ci racconta,

e di cui vado fiero – ed è qualcosa che prenderei in considerazione se fossi un vero e proprio curatore museale e dovessi creare qualcosa come il Parlamentarium

¹⁰¹⁴ Cfr. BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 330.

¹⁰¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 326.

o la House of European History - è che se si tenta di mostrare una realtà come fantascienza, soprattutto quando tale realtà è noiosa e non interessa a nessuno, allora le persone si attivano e si incuriosiscono. [...] Utilizzando la finzione si permette alle persone di interessarsi alla realtà¹⁰¹⁶.

Finzione, ironia e straniamento. Questi sembrano gli assi nella manica della proposta di Bellinck, che li ripresenta congiuntamente in quasi tutti gli elementi costitutivi della mostra. L'utilizzo dell'esperanto, ad esempio, la lingua che gli amici dell'Europa riunita adottano per perseguire il loro progetto, è presentato chiaramente con intenti giocosi, come un'arma nelle mani degli Europei del futuro nella loro lotta per l'unità, ma anche per destare l'attenzione dello spettatore. I visitatori della mostra, secondo le testimonianze raccolte dal curatore, sono più inclini a fare lo sforzo di leggere quando si trovano di fronte a una lingua insolita come l'esperanto, laddove generalmente dopo aver passato in rassegna tre o quattro oggetti tendono a trascurare i pannelli informativi¹⁰¹⁷. La stessa combinazione di humour e finzione compare nello spazio dedicato a illustrare la complessità e l'assurdità della legislazione europea, dove riquadri incorniciati, accompagnati da oggetti di plastica, illustrano le direttive e i regolamenti sulla curvatura delle banane, i livelli di rumore dei tagliaerba, la dimensione dei pomodori, per citarne solo alcuni.



Figura 39. Regolamento sulla dimensione delle banane



Figura 40. Direttiva sullo spazio a disposizione dei maiali

Bellinck parla con cognizione di causa della realtà museale di ambito storico. Nel tentativo di imitare, ironizzando, quelli che egli definisce i goffi e sbrindellati musei *self-*

¹⁰¹⁶ Ivi, p. 325.

¹⁰¹⁷ Cfr. ivi, p. 333.

made dell'est¹⁰¹⁸, egli intende al contempo scostarsi da un'altra tendenza museale presente in questi paesi, e di cui il Terror Háza¹⁰¹⁹ di Budapest rappresenta, a suo dire, uno dei modelli esemplari. Museo sulla doppia occupazione nazista e comunista, esso punta a riproporre la tendenza, ampiamente diffusa in occidente, degli “experiential museums”, ma in modo molto meno calibrato e sfumato dei suoi predecessori. Il Terror Háza e altri suoi simili dell'est Europa (possiamo citare il Museo dell'insurrezione di Varsavia, ricco di elementi immersivi, tra cui dominano un gioco di luci ribassate e un suono simile a quello di un battito cardiaco, a simboleggiare la vita della città durante la guerra¹⁰²⁰) sono stati costruiti poco dopo l'esperienza di un trauma collettivo, e combinano generalmente memorie “di primo grado”, atte a glorificare un popolo che ha ritrovato la propria libertà e indipendenza, e procedure immersive vigorose. Come testimonia il Terror Háza già dal suo nome (“Casa del terrore”), tale accostamento li rende simili a delle case delle streghe, a dei Disneyland che semplificano, a volte fino al ridicolo, la storia recente del proprio paese¹⁰²¹.

Per non incorrere in tali rischi, il curatore belga rifiuta l'utilizzo delle nuove tecnologie per intensificare il messaggio dei pezzi esposti, sia esso drammatico o di stampo educativo. Egli non ha voluto impiegare immagini in movimento:

ritengo che viviamo in un tempo che è già abbastanza populista e multi-mediatico:
tutto d'un tratto si vogliono impiegare ovunque video, video installazioni...come

¹⁰¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 322.

¹⁰¹⁹ La direttrice del Terror Háza, lo ricordiamo, è un membro dell'Academic Team della HEH.

¹⁰²⁰ Cfr. KAROLINE KALUZA, *Reimagining the nation in museums: Poland's old and new national museums*, in SIMON J. KNELL, PETER ARONSSON, ARNE BUGGE AMUNDSEN, AMY JANE BARNES, STUART BURCH, JENNIFER CARTER, VIVIANE GOSSELIN, SARAH A. HUGHES, ALAN KIRWAN (a cura di), *National Museums. New Studies From Around the World*, Abingdon – New York, Routledge, 2010, pp. 151-162.

¹⁰²¹ Sulle tendenze museografiche dell'Europa post-comunista non è possibile reperire molti studi (anche a causa della mancanza di traduzioni), a eccezione di contributi riguardanti singole esperienze museali. Per una panoramica sui musei di nuova generazione rimandiamo, oltre già citato articolo di APOR, *Eurocommunism. Commemorating Communism...*, al saggio di LAURA PIERANTONI, MARGARET TALI, *La compétition des musées d'art contemporain dans les pays d'Europe centrale et orientale*, in JEAN-PIERRE SAEZ, GUY SAEZ (a cura di), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, Grenoble, La Découverte, 2012, pp. 156-169. Le autrici, pur focalizzandosi sulle istituzioni di arte contemporanea, individuano alcuni elementi validi anche per i musei storici e di memoria, soprattutto laddove enumerano i fattori generali che hanno reso possibile lo sviluppo di nuovi musei nell'ex blocco comunista. Tra di essi figurano: i fenomeni di privatizzazione e lo sviluppo di un'economia di mercato; la decentralizzazione della vita culturale, non più soggetta a una gestione e a un controllo sovranazionale; il rinnovamento urbano e l'abbandono del dirigismo socialista; la concentrazione degli elementi di costruzione identitaria nelle capitali; una nuova lettura del passato grazie all'apertura degli archivi e alla necessità di ridefinire i vari paesi come stati-nazione indipendenti; la fine della censura e la nascita conseguente di nuove forme culturali e d'espressione. In tutti i paesi dell'est, ricorda il saggio, la fine del regime comunista ha generato una rivalutazione del patrimonio culturale, legata generalmente a obiettivi di costruzione identitaria, economici e turistici.

nel Parlamentarium, dove se ne fa un uso smodato! Trovo che sia un museo ben fatto, ma è chiaro che si tratta ancora una volta di propaganda. Dev'essere costato molto, dal momento che è un universo di 3D, frecce, colori, media. Credo che fra cinquant'anni lo si troverà superato, e presto i video saranno considerati obsoleti. È per questo che non ho voluto niente di databile nel mio museo, per avere un'atmosfera "senza tempo"¹⁰²².

Nei nuovi musei "esperienziali", continua il regista teatrale, anche qualora c'è del contenuto, esso rischia di essere completamente assorbito dalla forma, da quei meccanismi multimediali che dovrebbero mantenere vivo l'interesse nello spettatore ed evitare che cada vittima della *museum fatigue*¹⁰²³. Bellinck, ben consapevole dell'esistenza di questa "sindrome", ha tentato di arginarla in modo diverso, ovvero sfruttando, come abbiamo visto, la sfera del divertimento e del gioco proveniente dal discorso metanarrativo e immaginario. Come strategia specifica per combattere il rischio della "stanchezza museale", egli ha inoltre fatto ricorso a pannelli informativi chiari e tuttavia non troppo "invasivi", e collocato oggetti a distanze talvolta "irritanti", per accendere la curiosità dello spettatore e indurlo a esplorare, ad "andare a vedere" di cosa si tratta¹⁰²⁴.

Bellinck, nonostante l'approccio sarcastico e provocatorio messo in mostra nei confronti dell'UE, si dichiara un convinto sostenitore del progetto europeo sovranazionale¹⁰²⁵. La sua iniziativa, di stampo *bottom-up*, scevra da condizionamenti politici o ideologici, comunica infatti un messaggio inevitabilmente pro-europeo, e lo fa utilizzando, come abbiamo visto, una finzione dai toni apocalittici ma non sprovvista di una certa carica di verità. La mostra di Bellinck testimonia una profonda consapevolezza delle tematiche che sono al centro del progetto europeo e del suo funzionamento, nonché delle minacce che minano le sue fondamenta, in primis l'euroscetticismo. I fenomeni economici, sociali e politici che l'UE sta attualmente affrontando non rendono così improbabile la disgregazione dell'opera di costruzione sovranazionale compiuta negli ultimi sessant'anni. Ispirandosi anche alla letteratura prodotta negli anni anteriori allo scoppio della prima

¹⁰²² BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 335.

¹⁰²³ Gli studi dedicati a questo fenomeno indagano gli effetti delle disposizioni degli interni museali sullo spettatore, e i comportamenti di quest'ultimo in relazione a essi. I primi studi di questo genere comparirono negli anni Dieci del Novecento, per poi moltiplicarsi nei decenni seguenti. Si veda uno dei primi contributi su questo tema: BENJAMIN IVES GILMAN, *Museum Fatigue*, in "The Scientific Monthly", 2 (1916), n. 1, pp. 62-74, e i recenti studi di STEPHEN BITGOOD, di cui possiamo citare i due volumi apparsi con il titolo *Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies*, Edinburgh, MuseumsEtc, 2011.

¹⁰²⁴ Cfr. BELLINCK, intervista...cit., *ultra*, p. 322.

¹⁰²⁵ Cfr. HARDING, *On Your Left, the Decline*...cit.

guerra mondiale, nella quale lo scenario di una guerra appariva inverosimile - anche a causa dei legami economici e di sangue tra la nobiltà dei diversi stati europei -, Bellinck intende dimostrare come sia invece importante prevenire e sanare le minacce che pesano sul continente e che presentano in potenza i germi di un conflitto¹⁰²⁶.

La mostra ha riscontrato un buon successo, nonostante il suo statuto di evento marginale e poco pubblicizzato. L'ex primo ministro belga Guy Verhofstadt, dopo averla visitata, l'ha fortemente raccomandata attribuendole l'epiteto di "fantastica" su Twitter¹⁰²⁷. Il Guardian l'ha a sua volta definita «a clever attempt to document the EU's current woes»¹⁰²⁸. Come evento itinerante, essa è stata allestita nel 2014 prima a Rotterdam e poi a Vienna.

La casa della storia europea in esilio, a differenza delle altre iniziative di stampo propagandistico viste fin'ora, possiede il pregio di parlare con schiettezza allo spettatore e di condurlo in una dimensione che è al contempo educativa e di intrattenimento.

Note di chiusura: un museo politicamente corretto?

La House of European History rappresenta il tentativo ufficiale di promuovere un'identità culturale condivisa. Anche se frutto di un'ambizione comprensibile, specie in una fase politico-economica segnata da una grave crisi di legittimità, essa si trova tuttavia di fronte al bivio di scegliere tra la riproposizione di una narrazione già reiterata altrove o di appropriarsi di soluzioni inedite. L'indipendenza rispetto a possibili pressioni politiche, ribadita a più riprese dall'équipe di lavoro, non è un elemento sufficiente per garantire un approccio innovativo alla storia europea. Inoltre, come ben notato, «for political initiatives aiming at self-legitimation, it is hardly possible to display negative consequences of former politics, especially if aspects thereof are persistent on a structural level»¹⁰²⁹.

Riteniamo tuttavia che una piccola iniziativa proveniente "dal basso" come quella realizzata da Bellinck, possa offrire degli spunti interessanti – con gli opportuni emendamenti – anche all'imponente museo che sta prendendo forma. Uno dei procedimenti con cui la *Domo* riesce a coinvolgere lo spettatore consiste in un uso

¹⁰²⁶ Cfr. *ivi*.

¹⁰²⁷ Cfr. *ivi*.

¹⁰²⁸ IAN TRAYNOR, *EU will collapse in 2018, according to 'museum of the future' art project*, in "The Guardian", 9 May 2013.

¹⁰²⁹ SETTELE, *Including Exclusion...cit.*, p. 413.

intelligente della finzione: essa sembra adottare l'opinione secondo cui «oggi l'immaginario prevale sulla saggistica e la critica al presente si fa con la fantascienza, costruendo utopie e distopie» e pertanto, stando così le cose, «non dobbiamo rivolgerci al passato, ma lavorare sulla *fiction* come matrice di una forma di cultura e impegno nuovi»¹⁰³⁰.

Ci auguriamo, senza tuttavia farci troppe aspettative, che l'apertura della HEH genererà interesse e dibattiti da parte della comunità scientifica. La sua collocazione a Bruxelles, città dell'UE per eccellenza, risveglierà presumibilmente l'attenzione delle élite politiche e dei tecnocrati coinvolti nella “materia europea”, nonché del mondo accademico più aggiornato sui fenomeni di europeizzazione culturali. Dubitiamo però che il suo messaggio riuscirà a penetrare nelle periferie del continente, provocando autentici fenomeni di “sostituzione” memoriale e identitaria. Esso rimarrà probabilmente confinato nello “zoccolo duro” del continente, costituito da Francia, Germania e Benelux: nemmeno nel nostro paese, del resto, il progetto della HEH ha suscitato partecipazione e commenti.

Una narrativa in grado di attecchire a livello sopranazionale non è ancora stata formulata, ma non si possono che accogliere con plauso i ripensamenti, le difficoltà e le esitazioni, sintomo di un autentico lavoro di riflessione che, ci auguriamo, terrà sempre fede al principio su cui si è basato lo sviluppo dell'integrazione europea, ovvero il fatto che essa costituisce un tentativo – il primo - di edificare un sistema di sovranità che non emerge dalla vittoria di qualcuno su qualcun'altro¹⁰³¹.

¹⁰³⁰ CARLO FRECCERO, *Il creativo, intellettuale del futuro*, in “MicroMega” 6 (2013), pp. 71-76, qui p. 76.

¹⁰³¹ Cfr. LUCA BERGAMO, intervento a Culture Action Europe Conference 2013, *It is not a crisis – it is a transition!*, Roma, 3-5 ottobre 2013.

Intervista a Taja Vovk van Gaal

Taja Vovk van Gaal, storica e museologa slovena, dal 2011 lavora presso il Parlamento europeo come *team leader* della House of European History. Prima di ricoprire questo ruolo è stata direttrice del museo della città di Ljubljana, presidente del consiglio dei musei del Ministero della cultura sloveno, e si è occupata di cooperazione culturale presso la European Cultural Foundation. Dal 1999 al 2011 è stata membro del jury dello European Museum of the Year Award e membro del consiglio di amministrazione dello European Museum Forum. Attualmente fa parte del comitato esecutivo di Europeana.

La conversazione con Taja Vovk van Gaal, svoltasi a Bruxelles all'interno del Parlamento europeo il 28 aprile 2014, è stata breve, come si può evincere dalla concisione delle risposte ricevute. Essa è stata inoltre pregiudicata dall'impossibilità di registrare la conversazione e, suppongo, dal fatto che all'intervistata non fosse consentito fornire informazioni "altre" rispetto a quelle reperibili nei documenti ufficiali sul progetto museale. Emerge tuttavia come, alla data dell'intervista, regni ancora una certa vaghezza circa l'approccio adottato dal museo e non venga fatto riferimento a elementi di approfondimento tematico all'interno della narrazione storica prescelta.

Mi può dire come sarà strutturata la mostra permanente della HEH, soprattutto per ciò che riguarda le scelte dei temi e l'ordine cronologico?

All'interno del museo verranno proposti i sei temi indicati nel documento *Building a House of European History*, disposti in ordine cronologico, e suddivisi a loro volta in sotto-temi. Il primo, *Mapping Europe*, non è ancora stato definito chiaramente, mentre il secondo, sul tema dei "depositi di memoria", per esempio, presenterà diversi tipi di memorie, di tradizioni e di patrimoni europei, tra cui i miti, il significato del nome "Europa", etc. Ciò che conta è che ogni argomento o evento verrà affrontato da diversi punti di vista: tutto verrà problematizzato.

La politica di acquisizione delle collezioni è già stata effettuata?

La collezione è già stata costituita: essa si basa su oggetti provenienti da diversi musei (e dai loro depositi) e da oggetti acquistati.

Come si sta muovendo l'équipe in relazione alla pluralità di narrazioni e memorie e alla complessità della storia europea?

I membri del gruppo che lavora sulla HEH provengono da diversi paesi e da diverse scuole storiografiche, pertanto abbiamo stabilito dei criteri di base per la scelta degli

ambiti da trattare: il percorso museale dovrà coprire la maggior parte dell'Europa ed essere rilevante per la realtà contemporanea. Intendiamo proporre una “prospettiva a volo d'uccello” su diversi eventi storici. Ad esempio non si parlerà degli spostamenti di popolazione effettuati nei singoli paesi durante e dopo la guerra, ma si cercherà di presentare il fenomeno nella sua globalità. Inoltre la storia dell'UE non verrà presentata con un capitolo a parte, ma in quanto elemento tra gli altri della storia dell'Europa.

Il team della HEH ha optato per un particolare orientamento storico? Ha privilegiato un approccio politico, economico, la storia delle mentalità o la storia sociale, per esempio?

La HEH sarà un museo storico con diverse tipologie di oggetti e frutto di un lavoro interdisciplinare. Pertanto verranno affrontati sia aspetti politici, che sociali e culturali.

Oltre alla volontà di diventare un “deposito” della storia e della memoria europea, la HEH intende anche presentare i conflitti passati e presenti (siano essi politici, sociali o identitari)?

Non proporremo una visione unilaterale della storia europea. Per esempio tra il materiale sul premio Nobel ottenuto dall'Europa che abbiamo raccolto, figurano anche degli oggetti da cui si evince l'opposizione alla vittoria del Nobel. Non vogliamo assolutamente proporre una visione teleologica della storia europea, ma una visione multiprospettica. Per esempio sarà presente una sala dedicata alla Shoah, in cui ci si interrogherà anche sulla memoria di tale evento dopo la guerra, in riferimento al processo di rimozione del genocidio verificatosi in quegli anni.

La HEH intende suggerire una visione per il futuro dell'Europa?

Non proponiamo una visione dell'Europa del futuro, ma la presentazione del passato consentirà allo spettatore di crearsi un'opinione personale sugli eventi storici. I fenomeni non verranno “descritti”, bensì si forniranno al visitatore gli “ingredienti” per capirli.

Quale sarà il ruolo della tecnologia multimediale e dell'interattività nel nuovo museo?

L'uso della multimedialità non è predominante, ma funge da supporto alla narrazione. Verranno evitati i grandi pannelli descrittivi e ai visitatori saranno fornite delle mini-guide e probabilmente degli iPad. In ogni caso il nostro museo sarà molto diverso dal Parlamentarium.

Che difficoltà ha incontrato l'équipe quando il progetto è stato lanciato?

I membri dell'équipe non si conoscevano prima di entrare a far parte del comitato. Hanno svolto un grande lavoro di costruzione del gruppo e di scambio di opinioni. Inoltre hanno effettuato un'indagine per capire il livello di conoscenza dell'Europa da parte dei cittadini. Il Parlamento europeo non ha mai creato un museo prima d'ora, quindi si tratta di un'esperienza completamente nuova.

Che ruolo svolgeranno le istituzioni europee una volta che il museo sarà creato? La HEH sarà un museo indipendente?

La HEH è parte della Direzione generale della comunicazione del Parlamento europeo, non è un'istituzione indipendente, ma il Parlamento europeo è molto aperto a questo riguardo. La HEH si trova in mano a professionisti del settore, che garantiranno la sua autonomia.

Intervista a Thomas Bellinck

Thomas Bellinck (1983), dopo gli studi in arti drammatiche a Bruxelles, fonda nel 2010 la compagnia Steigeisen, assieme all'attore Jeroen Vander Ven, realizzando diversi spettacoli in qualità di regista. Come attore, recita in diverse produzioni belghe e olandesi. Lavora regolarmente con attori non professionisti, effettuando laboratori presso carceri e strutture per la salute mentale. Nel 2013, all'interno del Tok Toc Knock Festival organizzato dal Théâtre royal Flamand (KVS), realizza la mostra-museo Domo de Eūropa Historio en Ekzilo, poi presentata a Rotterdam e a Vienna.

L'incontro con Thomas Bellinck, svoltosi a Bruxelles il 17 giugno 2013, si è rivelato ricco di spunti interessanti e di singolari scoperte. L'intervistato, complice la sua "autonomia" decisionale, ha svelato senza remore le diverse fonti di ispirazione che lo hanno guidato e il significato delle strategie e dei principi museografici impiegati all'interno della sua mostra-museo. Mi sembra che gli elementi più significativi che emergono da quest'intervista riguardino le potenzialità offerte dall'indipendenza progettuale nei confronti degli organi ufficiali e da un approccio immaginifico e creativo alla storia. Quest'ultimo è ritenuto fondamentale per rafforzare l'intensità del messaggio e la complicità dello spettatore nei riguardi della proposta museale.

La sua iniziativa, nonostante il nome, si presenta più come una mostra piuttosto che un museo.

Sì, ma la mia è anche una riflessione su come funzionano i musei. Prima di tutto ho scoperto quanto grande sia il divario esistente tra i musei dell'Europa orientale e quelli dell'Europa occidentale. Questo *gap* riguarda anche la storia dell'est e dell'ovest, dal momento che vi è il predominio dell'occidente in ambito storico...

La data del 9 maggio infatti ha diversi significati tra Europa dell'est e Europa occidentale...

Esattamente. A est si sta iniziando ora a costruire dei musei commemorativi "di primo grado", che hanno a che fare con l'orrore e il terrore, mentre in occidente, dove le esperienze traumatiche sono state superate da tempo, i musei si stanno reinventando, anche in un'ottica commerciale. Uno dei musei che apprezzo molto è l'Historial di Péronne: è l'unico museo sulla prima guerra mondiale veramente interessante. Esporre la guerra è estremamente difficile, e l'Historial è il solo museo che conosco dove, invece di impiegare dispositivi "tradizionali", come i manichini vestiti da soldati (che è poi quello

che faccio io nella mia mostra in chiave ironica), ha collocato le uniformi militari per terra: l'unico modo di vedere delle uniformi in guerra è infatti sui corpi dei caduti. Trovo quest'aspetto molto interessante.

La sua mostra è molto ironica poiché, al pari dei manichini travestiti, a un certo punto vengono presentati innumerevoli biglietti da visita: è come se lei volesse dimostrare, con umorismo, uno dei modi in cui il passato si conserva, quello in cui gli oggetti diventano una sorta di feticcio: a volte il passato è conservato così, in maniera feticcistica. C'è qualche proposito specifico dietro a questo “gioco”?

È come dici tu. Da un lato, quando si costruisce un museo (e questa è la prima volta che realizzo un museo, perché di base sono un regista teatrale), si cerca di fornire delle immagini accessibili al pubblico, che lo aiutino a visualizzare le tematiche esibite in modo inconsueto. La presentazione dei biglietti da visita ha l'obiettivo di mostrare il numero di lobby a Bruxelles, che è assurdo al momento (circa 15.000), ed è in costante crescita. La domanda che mi sono posto è la seguente: “come posso mostrare 15.000 lobbisti?”. L'idea di raccogliere i biglietti da visita – strumento per eccellenza dei lobbisti – e la domanda di come esporre una collezione sono sorte quando ho pensato ai musei del XIX secolo, e al modo in cui operavano: essi raccoglievano di tutto e mettevano tutto insieme: più cose avevano e meglio era. Ciò mi ha fatto pensare anche alle farfalle collezionate nell'ambito della storia naturale: non si ha modo di vedere “una” farfalla, perché ce ne sono così tante! È difficile vedere la farfalla nel mare di farfalle. I contenitori che ho utilizzato per i biglietti da visita provengono dal museo sull'Africa di Tervuren (Musée royal de l'Afrique centrale), che è ora in fase di ristrutturazione. Era un museo coloniale molto inquietante, costruito nel classico stile colonialista, al fine di mostrare le terre conquistate e la cultura esotica, e mai rinnovato da quando è stato aperto. Fino alla sua recente chiusura era una sorta di museo sui modi di mostrare il colonialismo agli inizi del XX secolo, ma ora con la ristrutturazione diventerà un museo antropologico ...

I dibattiti sui musei post-coloniali sono molto attuali; in Francia, ad esempio, si è molto parlato del Musée du Quai Branly...

Che è molto all'avanguardia, ma non dice nulla su come è stato percepito il colonialismo e su come dobbiamo affrontarlo oggi. È un museo politicamente corretto! A Tervuren si potevano vedere riproduzioni di africani nel loro habitat naturale con fondali dipinti, era fantastico! Ora stanno costruendo nuovi dispositivi e teche moderne, ma quelle che ho utilizzato io per i biglietti da visita sono quelle originali. Mi piacciono molto: che ciò

provochi o meno uno sguardo critico, si tratta in ogni caso, come hai detto tu, di un riferimento ironico alla pratica originaria.

L'ironia è presente anche nel contrasto tra l'atmosfera cupa della sua mostra, e il discorso meta narrativo che il visitatore percepisce, la presenza di diversi livelli e registri di racconto.

Sì, ciò vale anche per la ricostruzione della capanna in cui i lavoratori stagionali sono costretti a vivere in Almería. È un argomento molto serio, ma la "ricostruzione" è un dispositivo museale classico che trovo molto divertente. Nei musei sull'Olocausto, per esempio, vengono spesso riproposte le baracche dove venivano tenuti i prigionieri: la ricostruzione viene in genere utilizzata per argomenti molto tragici.

Inoltre nel suo museo sono presenti alcuni riferimenti alla drammatizzazione e alla mercificazione delle memorie nei musei: è qualcosa di cui lei parla laddove presenta un pezzo del muro di Berlino e accenna ai musei "memoriali". Qual è la sua opinione nei riguardi di questi elementi, anche alla luce del fatto che tale tipologia di musei non esisteva quaranta o cinquant'anni fa (a eccezione di qualche monumento)?

Si tratta di musei nuovi, in olandese li definiamo con un'espressione che significa "musei esperienziali": ciò comporta il fatto che è molto più importante sperimentare che imparare qualcosa, e che il "preservare" passa in secondo piano. Penso che questo fenomeno abbia molto a che fare - o per lo meno non si tratta di una coincidenza - con lo sviluppo del cinema 3D e delle esperienze "immersive". Mi piace l'immersione, ma penso che sia un modo completamente sbagliato di presentare la storia. Per esempio ad Amsterdam c'è l'Amsterdam Museum, un tempo una vecchia collezione molto noiosa che oggi è diventata un museo "immersivo". È un esempio molto interessante, perché per visitarlo si dispone di una scheda con un codice da inserire in diversi scanner e computer, e di un'audio-guida, che effettua automaticamente una scansione (prima di ancora di premere un tasto), che però non sempre funziona! Il visitatore può inserire la sua carta un po' ovunque ed è sottoposto a scelte e a quesiti: per esempio vi è un display che pone una domanda del tipo "cosa ti piace di questo display e cosa ti attrae maggiormente?" che permette alla tua carta, che chiamano "il tuo DNA", di configurare le tue preferenze e di proporti degli argomenti in linea con esse.

È molto interessante, perché sempre più professionisti dei musei puntano tutto sull'interattività.

Sì, è un fenomeno generalizzato.

Ma a volte ho l'impressione che si tratti di strumenti senza uno scopo che ne giustifichi l'utilizzo, un modo di essere "originali". Credo che la multimedialità abbia un senso solo se serve veramente a qualcosa...

Certamente, e la stessa cosa vale per la scenografia, perché ovviamente quando si costruisce un museo si pensa per immagini, e ciò costituisce la scenografia (sono un regista teatrale quindi la scenografia fa parte sempre e comunque del mio lavoro). La cosa divertente è che nel mio museo ho usato scenografia in abbondanza - le sale a un certo punto sono molto "visive" – ma l'ho fatto per rafforzare la storia o per capovolgere, mostrando immagini diversificate per ciò che viene raccontato, ma sempre al fine di trasmettere un contenuto. È il contenuto che decide la forma, non il contrario, ma credo che in molti musei la forma diventi predominante, non sia più utilizzata per veicolare dei contenuti, ma solamente perché altrimenti la gente si annoia.

La forma può diventare completamente auto-referenziale.

Sì, e queste scelte hanno molto a che fare con la paura, la paura che i visitatori si distraggano. Esiste una problematica che ho scoperto mentre lavoravo sul museo, che si chiama *museum fatigue*: è un'espressione fantastica! Ho scoperto che esistono molti libri su quest'argomento, su come funziona e su come si può combattere. Io ad esempio non sopporto quando ci sono troppi testi scritti nei musei, ma mi rendo conto che non se ne può fare a meno; ho usato anch'io molti supporti testuali, ma ho cercato di crearli in modo tale che non si abbia la sensazione della loro onnipresenza. Nei libri che ho consultato sulla *museum fatigue* vengono proposte, ad esempio, le giuste angolature per posizionare un quadro, affinché sia "confortevole" per lo sguardo del visitatore. Ho deciso di proposito di fare diversamente: laddove veniva proposta un'angolatura io ne ho utilizzata una diversa, più irritante, con lo scopo di indurre il pubblico ad "andare a vedere". Un museo che considero molto interessante è il Terror Háza di Budapest: per me rappresenta la quintessenza di ciò che sta accadendo in Europa dell'est. Qui, in questo momento - ma questa è la mia personale interpretazione – sono presenti due linee molto chiare a livello museale: da un lato si ha il classico museo "self-made", frutto di un'iniziativa personale, che è sciupato e trasandato come il mio. Ci sono molti musei di questo genere in Europa dell'est, perché non c'erano soldi per realizzarne di più grandi; sono luoghi in cui non c'è nessuno, al massimo trovi queste anziane signore che ti camminano a fianco per venire ad accendere e spegnere la luce. Dall'altro lato c'è la nuova tendenza dei musei esperienziali, che si basano sul modello occidentale ma sono molto meno "sfumati" di questi ultimi,

perché sono costruiti poco dopo un trauma. In essi regna una combinazione di memorie “di primo grado” e di sperimentalismo, un’accoppiata malsana, come al Terror Háza. Si tratta del più famoso museo di Budapest: in origine era un edificio adibito ai servizi segreti, poi è stato dipinto di nero – il che lo rende simile a una casa delle streghe - e vi compare quest’enorme scritta “Terror Háza”. In una delle prime sale - che ho sempre considerato il miglior esempio di ciò che è un museo esperienziale (a ogni modo tutte le sale sono dotate di una scenografia importante, costosissima e impressionante!) – vi è una sorta di tappeto rosso e si è accolti da una *hard music* molto potente...

È per coinvolgere lo spettatore al massimo grado...

Sì, ti obbligano a entrare nell’orrore, perché il museo riguarda in realtà la doppia occupazione dell’Ungheria: prima l’occupazione nazista e poi quella comunista. Una volta che hai fatto il tuo ingresso al museo con questa musica, puoi vedere nel lato sinistro degli schermi televisivi che mostrano la marcia nazista su Budapest e dall’altro lato degli schermi con i comunisti in marcia su Budapest. Praticamente ci sono le stesse immagini!

E tra di esse stanno le vittime suppongo.

Esattamente! Lo spettatore è bombardato da questa musica e l’unico messaggio che riceve è “sono tutti uguali! Essi rappresentavano il male, ma ora questo male se n’è andato, abbiamo costruito questo museo e non succederà più”. A mio avviso questo è il modo più stupido di presentare quello che è successo in passato, specialmente oggi che in Ungheria sta emergendo nuovamente una politica reazionaria: il problema è che alla gente non viene insegnato perché si sono verificati questi eventi, in che modo si sono sviluppati, etc. L’antisemitismo per esempio era già molto presente in Ungheria prima della seconda guerra mondiale (come in gran parte d’Europa); questo paese ha una lunga storia in fatto di xenofobia.

Il problema inoltre è che si sente parlare poco dell’Ungheria, anche se si sa che sta succedendo qualcosa...

Sì, e questo tipo di musei non aiuta affatto, perché dà ai visitatori l’impressione che si tratti di qualcosa che appartiene al passato e che non accadrà mai più, una specie di “incidente” della storia.

Forse dietro questi musei manca anche una vera ricerca storica.

Forse c’è o forse non c’è. È comprensibile che appena si esce da una guerra devastante o da un’esperienza drammatica si ritenga importante costruire dei memoriali “di primo grado” (ce ne sono molti nella ex Jugoslavia, per esempio), così come una vittimizzazione

“di primo grado” contro l’oppressore. Ma con il passare del tempo c’è bisogno di una storia diversa, perché altrimenti non si fa che allargare il divario tra le vittime e gli oppressori. Abbiamo lo stesso tipo di problema in Belgio. Prendiamo l’In Flanders Fields Museum sulla prima guerra mondiale: è stato rinnovato l’anno scorso, perché ovviamente è in attesa delle commemorazioni sul centenario della prima guerra mondiale. È un esempio molto interessante perché in questo momento sta investendo moltissimi soldi nel turismo, dal momento che dal prossimo anno ci sarà una vera e propria “esplosione” di eventi che durerà quattro anni. Il museo sa che si arricchirà moltissimo e che poi tutto tornerà come prima: sta cercando quindi di fare più soldi possibile sull’onda di questa opportunità: hanno solo il periodo 2014-2018 per arricchirsi! In questo museo si è sempre cercato di proporre delle “esperienze”, ma al giorno d’oggi è addirittura possibile camminare in trincee reali! Ne hanno costruita una che offre un’esperienza immersiva con effetti sonori e luminosi, il pavimento trema, si sentono le esplosioni delle bombe e le urla delle persone. Ciò che mi sembra assurdo è che si possono sentire e vedere molte cose, ma non si impara nulla: la storia dev’essere raccontata in modo diverso.

C’è un obiettivo pedagogico nella sua mostra? L’esistenza di pannelli con spiegazioni sul funzionamento delle istituzioni europee sembra andare in questa direzione. Stavo pensando inoltre che sarebbe interessante se questa mostra potesse muoversi in Europa: a Bruxelles molte persone, come i funzionari delle istituzioni, hanno già probabilmente una certa conoscenza dell’UE, mentre in altri paesi o città non è così.

I funzionari conoscono l’Ue, ma gli altri in genere no. Ho cercato di lavorare su due livelli diversi, perché, al fine di dire qualcosa sull’Europa, non volevo commettere gli stessi errori della maggior parte dei musei, dove ci si dimentica di fornire spiegazioni. Se si vuole condurre una critica sull’Europa prima di tutto bisogna spiegare cos’è l’Europa. In un certo qual modo il mio museo è pedagogico, ma solamente perché volevo essere aperto e trasparente. Ho lavorato su due livelli nel senso che, da un lato, quando le persone che lavorano per le istituzioni vengono a visitare la mostra, oltre a trovarvi elementi che già conoscono, scoprono anche le previsioni e le burle, e tante altre piccole cose che mantengono vivo il loro interesse. Ma d’altra parte la mostra si indirizza anche a coloro che non conoscono nulla delle istituzioni. Ho parlato, ad esempio, con diverse persone che erano scioccate nello scoprire che l’UE ha un Consiglio dei ministri. Ciò che cerco di mostrare, che si tratti di un’opera teatrale o di un museo, ha a che vedere con le domande e i quesiti che mi pongo e che incontro. È un lavoro in parte simile alla ricerca universitaria:

si esamina un tema e ci si pone tantissime domande. Ma mentre all'università si tenta per lo più di risolvere i problemi, io ho solamente cercato di esporre le domande, poiché non voglio dare risposte. Naturalmente è una scelta personale: ho voluto mostrare le domande perché così, forse, alcune persone rimarranno incuriosite e saranno portate a porsi gli stessi quesiti che mi sono posto io.

Può trarre delle conclusioni per ciò che riguarda il pubblico e le reazioni prodotte dalla mostra?

Sì, in generale posso dire che le persone erano piuttosto sconcertate, e non me lo aspettavo, anche se il mio primo obiettivo era quello di sorprendere il pubblico e mostrargli l'Europa sotto una luce nuova. Coloro che pensavano di non avere niente a che fare con l'UE, anche se vivono a Bruxelles o nelle vicinanze, spesso hanno dichiarato di avere imparato molto da questa mostra. Ciò mi pare interessante perché non si tratta tanto di un museo pedagogico, quanto piuttosto di un meta-museo.

Direi che è un museo più “artistico” che pedagogico.

Sì infatti, ma il fatto che i visitatori sostengano di avere imparato qualcosa fa molto piacere. Ciò che ho scoperto, e di cui vado fiero – ed è qualcosa che prenderei in considerazione se fossi un vero e proprio curatore museale e dovessi creare qualcosa come il Parlamentarium o la House of European History - è che se si tenta di mostrare una realtà come fantascienza, soprattutto quando tale realtà è noiosa e non interessa a nessuno, allora le persone si attivano e si incuriosiscono. Beninteso è triste e doloroso che nessuno si interessi all'UE e che si pensi che essa imposta dall'alto, mentre in realtà è una nostra scelta.

Inoltre nella mostra il tour è strettamente individuale e pone lo spettatore in una realtà “altra”.

In un certo senso la mostra è anche molto esperienziale, ne sono consapevole, ma l'“esperienza” che si compie ha un significato diverso da ciò che avviene negli altri musei. Sono stato davvero felice di scoprire che utilizzando la finzione si permette alle persone di interessarsi alla realtà. Alla fine del percorso vi è una sala dove presento una lettera personale: è reale e non c'è nulla di immaginario. Ma se l'avessi esposta in un contesto di pura realtà non avrebbe funzionato, non avrebbe avuto lo stesso effetto. Quindi, grazie alla finzione, si riesce a fare in modo che le persone si interessino alla realtà. Nella mostra essa alla fine ricompare in tutta la sua interezza, al punto tale che alcuni visitatori sono usciti in lacrime. L'effetto prodotto è apparentemente molto scioccante. Ho anche avuto modo di

conversare con alcune persone coinvolte nel progetto della HEH: sono professionisti che si occupano di musei tutti i giorni e che hanno una grande esperienza, e che tuttavia hanno molte più difficoltà di me nel realizzare un museo. La HEH è sovvenzionata da un governo - anche se si tratta di un governo europeo – e quindi, che lo si voglia o no, non sarà facile per quest'istituzione presentare la storia in modo obiettivo.

Ha discusso con gli storici o con i curatori coinvolti nel nuovo museo?

Ho discusso con diverse persone. Il miglior contatto che ho avuto è stato con una museologa, che ho incontrato tre volte prima dell'apertura del mio museo. Ho avuto modo di parlare anche con alcuni storici e designer: molti di loro sono venuti a visitare il mio museo, è stato assai divertente! Trovo sorprendente per esempio che la museologa con cui ho parlato, che ha realizzato musei per tutta la sua vita, ora si trovi a costruire, alla fine della sua carriera, quest'enorme museo che è un museo di propaganda. Perché è di questo che si tratta, di un museo di propaganda, in fin dei conti. Sarà anche un museo di critica, dal momento che c'è un buon team di storici provenienti da tutta Europa e che il livello dei dibattiti è molto elevato. Ma nonostante ciò i soldi arrivano dal Parlamento europeo, pertanto il nuovo museo non potrà fare quello che ho fatto io, che non sono pagato da un'istituzione, ma solo dal teatro.

Ad esempio non possono presentare nel loro museo uno spremitagliamangi con la testa di Angela Merkel come ha fatto lei...

Esattamente. Io ho potuto fare quello che volevo. Ma loro hanno un datore di lavoro che a un certo punto dirà “questo è possibile, questo non è possibile”. Fino ad ora sono soddisfatti perché nessuno ha detto nulla, ma arriverà il momento in cui qualcuno dichiarerà “questo sì, questo no”.

Sa per caso che tipo di collezione esporrà la HEH?

Al momento i membri del team sono in visita a diversi musei europei per raccogliere oggetti: hanno un budget elevato e possono effettuare diversi acquisti. Le racconto un aneddoto interessante: la Commissione ha acquistato nel 2009 un pezzo del muro di Berlino – così come viene raccontato anche nel mio museo - per 4.500 euro, che è il prezzo medio per un pezzo di muro di Berlino, completo di certificato di autenticità.

Scusi se la interrompo, come ha potuto trovare i certificati del muro esposti nel suo museo?

Li ho collezionati per un anno. Ho iniziato a comprare piccoli pezzi di muro e sono andato negli archivi. Ho avuto fortuna e ho incontrato la persona che ha acquistato il pezzo di

muro per la Commissione, che mi ha passato di nascosto i documenti, che ho impiegato nel museo. Ma la cosa divertente è che la Commissione ha comprato questo pezzo senza sapere da dove proveniva. Fino all'anno scorso era collocato in Place du Luxembourg davanti al Parlamento. Il pezzo di muro era lì, senza un pannello, senza alcuna indicazione, nessuno poteva sapere che fosse un pezzo del muro di Berlino. Poi qualcuno vi ha disegnato sopra dei graffiti, perciò è stato rimosso e restaurato (ciò è costato ancora di più del pezzo in sé!), al fine di recuperare i graffiti originali sottostanti. Ma la cosa divertente è che il graffito originale è falso, perché è stato dipinto nel 1992 o giù di lì. A Berlino ho scoperto il suo autore. Quindi questo pezzo di muro è falso, ma la cosa ancora più buffa è che quando la HEH aprirà, il pezzo di muro si troverà lì. La domanda che sorge allora è come verrà presentato questo pezzo, dal momento che non se ne conosce la vera storia. L'ho raccontata ai membri del team che hanno deciso, grazie a Dio, di presentarlo così com'è, corredato di un pannello in cui verrà spiegato che questo pezzo è in realtà un falso, etc. Ma se non fossero venuti a conoscenza della storia vera, essi avrebbero posto una targa in cui si parla del cimelio come di un simbolo di libertà, della dittatura comunista, etc. Questo pezzo di muro in realtà non racconta niente della dittatura, ma molto sulla mercificazione e il capitalismo dominante. Credo che tra i professionisti della HEH regnino delle buone dinamiche e che siano molto aperti, come testimonia il fatto che intendono presentare la vera biografia del pezzo di muro. Hanno molte idee interessanti, ma sono comunque in difficoltà perché sono pagati dal Parlamento. Inoltre il museo verrà realizzato in un vecchio edificio, che verrà ristrutturato dagli architetti francesi o italiani che hanno vinto il concorso: solo a seguito del design da loro proposto è stato creato un team di museologi, storici e sociologi. Questi ultimi non hanno quindi potuto partecipare alla sua ideazione e ora devono adeguarsi alla struttura del design interno che è stato scelto dagli architetti. L'équipe si trova in un negoziato perenne, perché non può nemmeno effettuare dei buchi sui muri, non sono previsti. Ma come si fa ad appendere qualcosa al muro se non si può fare un buco? È una lotta continua, che la dice lunga sulla versione ufficiale della HEH, che è la storia di un successo.

A parte la HEH, ha qualche informazione riguardo al Musée de l'Europe, posto sotto la direzione dell'intellettuale polacco Krzysztof Pomian? È difficile capire se il progetto di creare una realtà stabile e permanente sia ancora valido.

Forse il Musée de l'Europe sarà integrato nella HEH. Nel 2007 il Musée ha organizzato un'esposizione sull'integrazione europea per celebrare i cinquant'anni del Trattato di

Roma. Credo che sia proprio da lì che è nata l'idea di creare una casa della storia europea. In ogni caso anche la mostra era una sorta di propaganda sul successo dell'integrazione europea. A Berlino c'è un museo della cultura europea (Europäischer Kulturen Museum), che ho visitato e che ho trovato molto divertente. In realtà è un museo antropologico, ma sull'Europa. Fa parte di un grande complesso sulla cultura e sull'arte, dove si trova anche una sezione africana. Ciò che mi diverte della sezione europea è che generalmente non siamo abituati a guardare all'Europa come a una cultura o a un'entità antropologica. Penso che sia un museo ben fatto, nel senso che vi si trova qualsiasi cosa, e con lo stesso approccio che in genere è riservato all'Africa o all'Asia: viene messo tutto insieme, come se si trattasse di una singola cultura, che viene presentata attraverso maschere o costumi folcloristici. È un po' la stessa cosa che cerco di fare io con il mio museo, tento di decentrare lo sguardo sulle cose al fine di guardare se stessi con occhi esterni.

Nella sua mostra ciò che risulta interessante è anche l'ironia che investe le modalità di presentazione di cose ed eventi che non ci sono particolarmente familiari. Per esempio, ho trovato divertente il fatto di mettere in luce il ruolo della persona che ha inventato il simbolo dell'euro: è un soggetto che non necessariamente suscita l'interesse delle persone, ma dimostra che spesso i musei hanno il potere di "reificare" elementi generalmente trascurati.

A essere sinceri è un argomento che mi interessa, ma è anche vero che nei musei si trovano spesso cose sciocche. Mi interessa perché ho scoperto che ci sono due diverse persone che hanno inventato il simbolo dell'euro, e c'è un grande dibattito su chi, dei due, sia il vero ideatore. Uno, un funzionario della Commissione, ha inventato il simbolo nel 1950, ma non per una moneta, bensì per l'istituzione per cui lavorava, o qualcosa di simile. L'altro invece è un designer, che avrebbe creato il logo solo intorno al 1990. Esiste dunque una diatriba tra i burocrati e il designer su chi sia il vero inventore del simbolo, ma in definitiva la Commissione non vuole rivelare la verità, e questo è assurdo! Allo stesso tempo è un aneddoto divertente perché, anche se è vero che nei musei si trovano spesso elementi simili, che nessuno guarda, in realtà essi possono dire molto su un determinato evento. Mi piacciono i piccoli dettagli come questo.

A volte è proprio grazie ai musei che scopriamo elementi come questi.

Sì, se per esempio andiamo a vedere un museo sulle monete dell'antica Grecia, siamo tutti molto interessati a colui che ha disegnato quelle del 500 a.C., per esempio, alla loro realizzazione, etc. Per contro nessuno sa chi ha creato il simbolo sulle monete e sulle

banconote di oggi! Trovo intrigante tutto ciò, e mi sono molto divertito a occuparmi di cose come questa! Anche il museo di Berlino è interessante perché, per esempio, vi si trova una sezione sulla cultura culinaria d'Europa. Al suo interno si trova un enorme kebab in plastica, e viene sottolineato il fatto che il kebab è stato inventato in Germania. In realtà sappiamo che è stato importato, è di origine mediterranea, viene dalla Turchia o dalla Grecia. Ma nel museo l'origine tedesca viene presa sul serio: il kebab sarebbe stato inventato da turchi residenti in Germania, quindi esso è presentato come se fosse una vera invenzione europea.

Ma viene presentato in modo serio o c'è dell'ironia di fondo?

È serio, ma a mio avviso è fatto bene, si percepisce che c'è della riflessione alla base di questo percorso. Nel museo di Berlino stanno cercando di “decentrare” lo sguardo dai luoghi comuni con cui guardiamo la nostra cultura. È “serio” anche perché gli oggetti, compreso il kebab, vengono presentati dentro a delle vetrine! Ci sono poi dei costumi folcloristici e delle foto di abiti, pieni di colori, campanellini, etc.; vedendoli pensi che effettivamente conosci delle feste tradizionali in cui tali costumi vengono indossati, una volta l'anno. Ma qui sono presentati come se fossero gli abiti utilizzati tutti i giorni, che è esattamente ciò che viene fatto per la trattazione delle altre culture: si pensa che l'indiano indossi sempre le piume e così via. Trovo quindi veramente divertente che una volta tanto tali *cliché* vengano applicati all'europeo e si dica “ecco, gli europei indossavano degli abiti colorati con dei campanellini e delle piume sulla testa”. Anche se questo, beninteso, non è lo scopo del museo.

Effettivamente all'Africa o all'Asia è spesso riservato un trattamento simile nei musei. Quando si dice per esempio “questo è un oggetto proveniente dall'Africa”, non si pensa sempre che l'Africa ha differenze enormi al suo interno, che ogni paese del continente ha tradizioni diverse dagli altri.

Sì, esattamente. Ricordo per esempio che in mezzo al museo coloniale di Tervuren avevano collocato una grande barca africana di legno: nel museo di Berlino hanno fatto esattamente la stessa cosa – che io interpreto come una sorta di commento al museo di Tervuren - con una gondola. Essa si trova nel bel mezzo di una stanza e di conseguenza sei tentato di dirti “ecco, la canoa europea!”. Ho adorato questo parallelo, probabilmente non è stato creato di proposito, ma quando vedevi la canoa di Tervuren eri veramente portato a dirti che rappresentava la barca di tutto il continente. Se un oggetto non è adeguatamente contestualizzato diventa per davvero un'imbarcazione africana!

Cosa ne sarà degli oggetti della Domo dopo la sua chiusura?

Non ne ho idea. La HEH è probabilmente interessata ad acquistarne qualcuno. Sarebbe divertente perché, se così fosse, la finzione diventerebbe una realtà che a sua volta si fa finzione, e così via.

Ciò significherebbe raddoppiare ulteriormente i livelli ...

Sì, si creerebbe qualcosa che è meta-, meta-, meta-. Vedremo se ciò avverrà: la museologa con cui ho parlato mi ha detto, tra il serio e il faceto, che sarebbe interessante introdurre un “dossier” sul mio museo nel progetto della HEH. Il team del museo è nella fase di raccolta degli oggetti, e ogni volta che riceve un’offerta è obbligato a trattarla ufficialmente con un “dossier”. Quindi potrei presentare una proposta alla HEH una volta che la Domo chiude. Anche se di fatto non può essere accettata – sarebbe troppo stravagante – sarebbe davvero straordinario che la HEH acquistasse la Domo che è di per sé già un commento sul museo!

Sarebbe veramente interessante!

Probabilmente avvanzerò questa proposta, come gioco, come scherzo, e poi si vedrà. Diverse persone mi hanno chiesto di far viaggiare la mostra, ma non saprei bene come farlo, perché per realizzarla qui ci ho impiegato un anno, ho “costruito” l’edificio insieme all’idea del museo e alla collezione. Non sono un “concettualista”, ciò che ho creato io è diverso dal realizzare un vero e proprio museo, che richiede un progetto e una politica di collezionismo. Io ho creato tutto nello stesso momento, perché sono un regista; l’aspetto dell’edificio infatti è cambiato più volte.

L’edificio così come appare nella mostra era già in quello stato prima del suo intervento? O l’ha reso ancora più decadente?

L’edificio non era in quello stato e l’ho reso più decadente. Era vuoto da dodici anni; è un ex collegio con tante piccole camerette. Ho fatto togliere dei muri, radere al suolo alcuni elementi e ho creato il percorso labirintico che tende a disorientare. Ho messo pareti e porte dove non c’erano e aggiunto diversi elementi. Ho fatto sparire tutte le finestre. L’edificio è cambiato molto, e pertanto sarà difficile ricreare lo stesso spazio altrove.

Se sposta gli oggetti in un luogo diverso è importante che l’atmosfera decadente venga mantenuta, altrimenti il museo rischia di perdere la propria “pelle”, dal momento che esso è un tutto, un insieme unico.

Sì, la cosa più importante è mantenere la sensazione di un “tutto”, non si tratta di una collezione che si può spostare a piacere. Ma forse diventerà itinerante, poiché ho ricevuto una dimostrazione di interesse da parte di un Festival a Rotterdam. Forse “decostruirò” il

museo e lo ricostruirò in quella città, ma dovrò trovare un nuovo modo di presentarlo. Potrebbe essere un'opportunità interessante.

Ho una domanda un po' banale: è un caso che lei abbia fatto entrare la Scozia nell'UE e non la Turchia, paese candidato da lungo tempo? Perché ha scelto la Scozia, che oltretutto non è uno stato?

Non è un caso, c'è una riflessione dietro a questa scelta. L'ho fatto di proposito, perché l'anno prossimo ci sarà un referendum per l'indipendenza della Scozia: è un referendum che fa paura perché le tensioni in Gran Bretagna rischiano di salire. Penso che ci siano molte probabilità che la Scozia voti per l'indipendenza. In tal caso la Scozia dovrebbe ricandidarsi per entrare nell'UE, poiché sarebbe costretta a uscire e a rientrare come paese indipendente: ma sarà un'operazione immediata poiché la Scozia ha già in vigore la legislazione europea. Penso che a quel punto in Gran Bretagna, dove si parla già da alcuni anni di un referendum sulla permanenza o sull'uscita dall'UE, opterà per uscire dall'UE.

Ne è convinto?

Forse non sarà così, ma per lo scenario che ho creato ciò rappresenta l'opzione più spaventosa o più interessante: perché quando ci sono, da un lato l'Inghilterra fuori dall'UE e dall'altro gli altri paesi in crisi, è l'inizio della fine. È per questo che ho scelto di occuparmi della Scozia.

Nella sua mostra compare un breve riferimento alla Turchia quando, nella brochure di presentazione, si può leggere che all'Università di Istanbul hanno chiuso la filiera di studi europei a causa di un calo di interesse da parte degli studenti.

È una cosa reale, è da tre anni che l'università ha rinunciato a questa filiera, non è una finzione. Ciò è sintomatico perché quando si guarda a ciò che sta accadendo oggi in Turchia, vediamo che è un paese che si sta allontanando sempre di più dall'UE, anche se è un candidato molto più reale di quel che sono stati la Romania o la Bulgaria...È incredibile, ad esempio, ciò che sta accadendo oggi in Romania, in realtà non potrebbe essere nemmeno un paese candidato dell'UE!

Si tratta ancora una volta di paesi di cui non sappiamo granché, poiché non se ne parla molto. Non sappiamo niente nemmeno del loro ruolo all'interno dell'UE...è come se non vi facessero parte.

Non se ne sa nulla! E il problema, per esempio, è che lo scorso anno in Romania c'è stato un colpo di stato, di cui nessuno ha sentito parlare. Si è avuto un referendum sul presidente Bănescu, che è stato messo da parte e poi rimesso al suo posto... in sostanza le

cose in quel paese che non funzionano affatto. In ogni caso è impressionante constatare come un paese come questo possa far parte dell'UE: è stato ammesso solo perché è un paese cristiano, etc. Dall'altro lato si ha la Turchia, che per anni ha compiuto sforzi per entrare nell'UE, ma senza successo, e alla fine ha deciso di ripiegare verso il Medio Oriente, dove può diventare l'attore geopolitico più importante, dal momento che è il paese più ricco, il più sviluppato e il più industrializzato della regione. Ma il problema è che la Turchia non è abbastanza radicale e islamica, ed è per tale ragione, credo, che negli ultimi anni il governo sta rafforzando il potere religioso: si vuole rendere il paese sempre più forte e credibile nella regione, a scapito della possibilità di far parte dell'UE. Credo che la Turchia abbia davvero messo da parte l'Europa. Le proteste che sono in corso oggi nel paese dimostrano che il governo ha fatto la sua scelta, mentre i cittadini stanno iniziando ad avere paura, perché la radicalizzazione ha molte implicazioni nella vita quotidiana ... In ogni caso è per questo che ho deciso di non far entrare la Turchia nella mia mostra, e siccome l'UE implode nel 2018 non ci sarebbe comunque stato abbastanza tempo per quest'allargamento.

Nel suo museo non viene specificato in che anno ci troviamo.

No, nel depliant di presentazione viene solo suggerito che è passato mezzo secolo dai primi anni del nuovo millennio: quindi siamo intorno al 2060 o al 2063. Ma non volevo fornire una data precisa, e anche per altri elementi ho preferito mantenere una certa vaghezza: invece di dire, per esempio, che a un certo punto è scoppiata la terza guerra mondiale, o di spiegare esattamente perché l'UE implode, ho preferito mostrare il "silenzio prima del tuono", il mare calmo prima dello tsunami.

Sì, si resta in una dimensione un po' sospesa. Nella mostra si parla di un secondo *interbellum*, ma senza spiegare cos'è successo.

Sì, e trovo che sia un termine interessante perché, anche se *interbellum* equivale a "periodo di pace", quando parlo di un "secondo" *interbellum* do a intendere che a un certo punto scoppia una nuova guerra. Mi piace quest'espressione perché suggerisce senza essere esplicita, e fa lavorare l'immaginazione. Ciò non avverrebbe se dicessi invece che la terza guerra mondiale è scoppiata, per esempio, nel 2040.

Come ha fatto a lavorare con l'esperanto, che compare un po' ovunque nella mostra?

L'esperanto che ho utilizzato non è reale, è "google-tradotto"! Ho incontrato diversi esperantisti che hanno visto la mia mostra e che vi hanno rilevato molti errori. Personalmente l'ho scelto perché lo ritengo veramente una forma d'arte, non una scelta

ideologica o qualcosa di simile. Volevo ottenere due cose impiegandolo: in primo luogo, volevo ricreare la stessa atmosfera che regna, per esempio, in alcuni musei rumeni o ungheresi, dove non sei in grado di leggere il testo scritto, ma vi riconosci di tanto in tanto qualche parola. Quest'atmosfera aiuta anche a rendere la distanza nel tempo, la sensazione di qualcosa che è familiare, ma al contempo estraniante. È come visitare un museo in un paese europeo che si riconosce, ma solo fino a un certo punto. L'Europa è la stessa cosa: il noto e l'ignoto, e nel mio museo volevo riprodurre quella sensazione. In secondo luogo, mi piace l'idea che gli "Amici dell'Europa riunita" - un gruppo ideologico che dopo la terza guerra mondiale cerca di mettere insieme ciò che resta dell'Europa per dare inizio a un nuovo progetto paneuropeo - comunichino in esperanto, che è una bella lingua con una sua storia. Per me è una sorta di gioco. A livello puramente museologico conta anche un altro aspetto: in un museo, dopo aver osservato tre oggetti, non si legge più l'etichetta del terzo oggetto. Ma nel mio museo l'esperanto fa sì che il visitatore faccia molti più sforzi per decifrare i cartellini. Diverse persone all'uscita della mostra mi hanno confidato che avevano cercato di leggere tutto! Questa cosa mi fa piacere perché in genere i visitatori non hanno voglia di leggere in un museo: il fatto di utilizzare l'esperanto come medium ha cambiato lo sguardo degli spettatori. Se avessi usato l'olandese o il francese o l'inglese nessuno avrebbe letto le etichette di piccole dimensioni, mentre con l'esperanto si va alla ricerca di parole comprensibili, si tenta di decifrare qualche piccola informazione. A ogni modo le informazioni principali sono sui pannelli più grandi, in diverse lingue. Il resto serve solo per stimolare la gente a leggere.

Effettivamente è proprio perché non si riesce a capire la lingua che si fa un maggior sforzo per decifrarla.

Sì. Alcuni musei dell'est sono stati una grande fonte d'ispirazione da questo punto di vista. Il Museo della Rivoluzione di Timisoara, per esempio, è incredibile! È molto simile al mio museo. Si tratta di un museo creato da un ex veterinario, che ha lasciato il lavoro per andare a Timisoara ed essere presente durante la rivoluzione. Dopo la rivoluzione ha raccolto tutto, ma proprio tutto quello che riusciva a trovare su quest'evento. Ha creato un museo pur non avendo soldi, in cui regna un'atmosfera del tutto simile a quella del mio museo! Quando l'ho visitato non c'era personale; mi hanno condotto in una stanza dove mi hanno messo a vedere un dvd fatto in casa, che raccontava perché dio aveva scelto Timisoara come luogo per dare avvio alla rivoluzione. Quando sei lì sei immerso in un mondo di storia personale, di storia-religione, di storia-propaganda, che rimane tale e

quale in tutto lo spazio dell'esposizione. Mi è piaciuto molto! E poi sempre in Romania c'è il museo di Sighetu Marmăției: è un museo per le vittime del comunismo, ed è altrettanto incredibile! Si tratta di una ex prigione dove venivano rinchiusi le vittime del comunismo. Due anni fa l'esposizione è stata rinnovata, ma in ogni caso resta abbastanza "self-made", anche se è molto più ricercata rispetto a prima. Vi regna una strana atmosfera (ma non come al Terror Háza), perché ogni cella è stata trasformata in una mini-mostra su un tema. Si hanno temi come "il partito dei contadini prima dell'epoca comunista", "la propaganda di Ceausescu", etc. Le celle sono completamente piene di oggetti, spesso incomprensibili per i turisti. Di conseguenza non vi sono quasi visitatori. Trovo che sia un museo ben fatto, ma ha scatenato la rabbia degli abitanti del paese, i quali sostengono che sia diventato una specie di Disneyland, che il modo in cui l'edificio è stato ridipinto gli dia un'aria troppo nuova, mentre invece quando era una prigione era l'orrore, era l'inferno (in realtà, chi viene dall'ovest ne ricava ancora l'idea di un posto un po' malconcio!). Ma se queste persone un giorno visiteranno il Terror Háza si renderanno conto di quanto questo sia molto più "Disneyland" del museo del loro paese! Pensa che il tour del Terror Háza si conclude in un ascensore, che può contenere al massimo dieci visitatori: al suo interno viene spiegato come si svolgevano le esecuzioni delle vittime durante il comunismo; l'ascensore si muove molto lentamente, ma poi ti colpo viene presentata l'immagine di una persona impiccata: l'ascensore si apre e lo spettacolo è finito. Come punto finale della visita non ha senso!

È un po' come andare alle giostre...

Sì, è come la casa degli orrori. Anche il mio museo si conclude con la morte e con qualcuno che muore, ma ho cercato di evitare la vittimizzazione e di trovare il giusto tono, che include anche la dimensione dello humour, aperto e onesto. Ma a Budapest si è proprio a Disneyland.

Il suo museo è diverso anche perché non fa uso della tecnologia per intensificare i messaggi: tutto è molto più "naturale", mentre nell'altro caso si sfrutta la tecnologia per dei fini un po' sinistri.

L'ho fatto di proposito, non volevo suoni e immagini in movimento. Ritengo che viviamo in un tempo che è già abbastanza populista e multi-mediatico: tutto d'un tratto si vogliono impiegare ovunque video, video-installazioni...come nel Parlamentarium, dove se ne fa un uso smodato! Trovo che sia un museo ben fatto, ma è chiaro che si tratta ancora una volta di propaganda. Dev'essere costato molto, dal momento che è un universo di 3D,

frece, colori, media. Credo che fra cinquant'anni lo si troverà superato, e presto i video saranno considerati obsoleti. È per questo che non ho voluto niente di databile nel mio museo, per avere un'atmosfera "senza tempo". Ma in ogni caso tutto è databile. Negli anni Cinquanta il cinema immersivo 3D esisteva già: in quell'epoca sono state condotte molte sperimentazioni con il 3D e con ciò che si può di norma trovare nei parchi di divertimento, come il video 3D, l'acqua vaporizzata nell'aria e gli effetti con sapori e odori. È strano che tutto questo, che era sparito, ritorni dopo cinquant'anni e si faccia finta che si tratta di una nuova invenzione. È esilarante!

Conclusione: dal disincanto al miraggio di un nuovo mondo

Il lavoro che ci avviamo a concludere costituisce primariamente uno studio sulle narrazioni relative alla civilizzazione europea, così come sono andate formandosi a livello istituzionale e teorico nel corso del Novecento, per poi confluire negli organismi che abbiamo racchiuso sotto l'etichetta di "musei dell'Europa".

La prima parte di questo lavoro, che ha delineato i prodromi della riflessione accademica sull'idea di Europa e le misure programmatiche adottate dal Consiglio d'Europa e dall'Unione europea nel campo della cultura, ci ha permesso di mettere sul tavolo gli ingredienti necessari alla comprensione di un fenomeno museale che trova le sue origini negli anni Ottanta del Novecento e che si è sviluppato con sempre maggior consistenza nei decenni successivi. Pur trattandosi di un fenomeno che a tutt'oggi resta marginale, l'ambito dei musei dell'Europa rappresenta un sismografo in grado di registrare due fenomeni tra loro connessi: l'attualità e le problematiche delle procedure museologiche e museografiche legate ai musei "di civilizzazione", e il grado di europeizzazione culturale che cerca di imporsi nel discorso museale, laddove si avverte la necessità di uscire dal quadro nazionale di presentazione della storia e dell'antropologia.

I nostri casi studio, il Musée de l'Europe, il MuCEM e la House of European History - con il suo corollario "in esilio" -, non costituiscono un insieme omogeneo e tantomeno scaturiscono da una medesima fonte decisionale. Tuttavia in ciascuno di essi vengono reiterate con costanza tematiche simili, così come risultano essere affini alcune delle problematiche che si sono ritrovati ad affrontare. L'esito di tali esperimenti, come si evince dalla nostra disamina, è per il momento piuttosto limitato.

In primo luogo abbiamo appurato come all'interno di tali musei viga ancora la grande narrazione ideologica e celebrativa: l'Europa di oggi è il prodotto di un millenario sviluppo che ha condotto teleologicamente al trionfo incarnato dall'Unione europea (Musée de l'Europe, forse la HEH) oppure, nella sua propaggine mediterranea, è una sorta di somma di scoperte e innovazioni, dalla patina generalista (MuCEM). Il tentativo di rinnovamento tematico dal nome *A new narrative for Europe*, promosso dalla società civile e avallato dal discorso di Barroso citato in chiusura al primo capitolo, è un'ulteriore dimostrazione della persistenza di formule fisse che vige anche a livello istituzionale e pseudo-istituzionale quando si tenta di delineare i contorni da dare all'Europa culturale di oggi e di domani. La retorica che questi discorsi esprimono nei

confronti della storia recente dell'Europa e del suo destino, se da un lato appare comprensibile e inevitabile in un discorso ufficiale, dall'altro rischia di allontanare ulteriormente una comunità di cittadini già sensibilmente disillusa nei riguardi dei poteri sovranazionali, se non addirittura di passare totalmente inosservato.

Il desiderio di sintesi che predomina nei nostri casi studio cattura con estrema difficoltà la natura dell'Europa odierna, oggetto di tanta e variegata letteratura: i musei da noi esaminati non possiedono oggi un grande potere di rappresentazione, e il loro desiderio di essere vettori di trasformazione sociale resta il più delle volte solamente un buon proposito tracciato nei progetti museografici. Non mancano naturalmente, come abbiamo cercato di mostrare tra le righe dell'analisi critica dei casi studio, e nel rispetto del nostro obiettivo di rendere conto del ruolo dei diversi attori e delle diverse strutture coinvolte nel processo di costruzione di una nuova categoria museale, le voci – numerose – che premono per una maggiore riflessività critica all'interno delle “narratives” europee.

Se il racconto dominante è ancora troppo legato a degli schemi storici ormai superati - la triade Europa-civilizzazione-progresso - a livello museologico sussistono ugualmente dei limiti. La forma moderna del museo ha storicamente contribuito alla costruzione dell'identità nazionale vista come una potenza assoluta e, una volta applicata al tema dell'Europa, fatica a trovare dei meccanismi di promozione originali in grado di non degenerare né nella *grandeur* entusiastica né nella pura elencazione grezza dei fatti storici. Al di là dei musei sulla storia e sulla civilizzazione europea, il rapporto tra i musei e l'europeizzazione resta per lo più un processo di mutue relazioni e di collaborazione tra enti, una pratica culturale¹⁰³².

I punti di forza e le potenzialità dei nuovi musei sull'Europa tuttavia non mancano. Le intenzioni sono nobili – promuovere una cittadinanza e un riconoscimento condiviso della comune appartenenza europea e/o mediterranea, abbattendo antichi conflitti identitari e memoriali – il lavoro d'équipe, quando autenticamente internazionale, non può che apportare un valore aggiunto alla ricerca storica, mentre la grande apertura verso la storia orale e la microstoria fornisce un correttivo alla “storia con la S maiuscola”. Il visitatore e la sua partecipazione attiva sono inoltre posti stabilmente al centro delle preoccupazioni che emergono dai diversi progetti scientifici e culturali dei musei trattati.

Ribadiamo, riprendendo quanto già detto, che il museo storico soffre oggi del confronto con altri media talvolta più incisivi, come la letteratura, la televisione, varie

¹⁰³² Cfr. KAISER, KRANKENHAGEN, POEHLS, *Exhibiting Europe...cit.*, pp. 78-79.

tipologie di spettacolo. Inoltre sia la “forma-museo” in quanto tale (una combinazione di esposizioni permanenti e temporanee, servizi per i visitatori, eventi e attività “fuori le mura”) che i display impiegati non hanno saputo proporre ad oggi soluzioni propriamente “europee”, innovative e originali: abbiamo infatti rilevato come le misure museali faticino a tradurre in termini espositivi i paradigmi della diversità culturale, la dinamica di rete, l’inclusività. La volontà di proporre soluzioni aggiornate è evidente nell’uso di elementi interattivi all’interno del museo dell’Europa di Bruxelles (la società Tempora è d’altronde specializzata nell’elaborazione di scenografie espositive) e, come ci è dato supporre, nella House of European History. Ma mancando un discorso-narrazione innovativo a monte, il percorso e l’allestimento, per quanto elaborati, rischiano di essere meramente procedurali.

Non rientra negli obiettivi del nostro lavoro proporre delle linee guida per il potenziamento della cultura e del patrimonio europei, ma teniamo tuttavia a ribadire l’esistenza di tendenze che, dentro e fuori l’istituzione “museo”, potrebbero offrire un’immagine efficace della cultura e della storia europea e incoraggiare quel coinvolgimento immaginifico ed emotivo del pubblico che sembra oggi mancare ai musei esaminati, una fruizione più diretta del patrimonio europeo e meno vincolata a percorsi narrativi unilineari.

Innanzitutto, se privilegiamo una concezione che vede nel museo una dinamica in grado di collegare spazi e di annullare le distanze, non necessariamente attraverso la costruzione o il ripristino di un edificio apposito, riteniamo per esempio che il programma degli itinerari culturali (che, lo ricordiamo, nasce dal Consiglio d’Europa, ma che ha ottenuto il supporto dell’Unione europea), se ulteriormente valorizzato, potrà mettere a disposizione un’immagine più realistica dei beni culturali europei. Tale iniziativa ha saputo fare proprie le esigenze del “museo diffuso”, come spazio fisico che possiede in sé la propria collezione e come rete di percorsi che si diramano in un territorio specifico, a suo tempo all’origine dello sviluppo degli ecomusei. Gli itinerari culturali sono una sorta di trasposizione del museo “fuori le mura” – esigenza che accomuna con esiti diversi quasi tutti i musei di nuova generazione - e si propongono come iniziativa realmente “mobile” e transnazionale. Il loro pubblico «is becoming increasingly aware of the values of solidarity and citizenship, gaining at the same time a stronger conscience of environmental issues and a growing interest in sustainable development and respect for the diversity and wealth

of identities and cultures»¹⁰³³. Essi hanno il pregio di procedere a una “risemantizzazione” del patrimonio in chiave europea e di allargarne le frontiere di appartenenza, pur rispettando la dimensione locale, specifica, del territorio in cui si dispiegano. La dinamica di rete promossa dal programma degli itinerari culturali ha il merito di far esperire i beni culturali in loco, in una prospettiva autenticamente immersiva, evitando al contempo di cadere nella trappola del discorso elogiativo. Gli itinerari culturali lasciano inoltre al fruitore la totale libertà di muoversi in una rete di significati non stabiliti a priori.

In secondo luogo riteniamo che alcune delle strategie impiegate dall’unica rappresentazione di “dissidenza” che abbiamo reperito a livello espositivo, la *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*, racchiudano potenzialità inesplorate. Retto dal principio della *fiction*, questo esperimento ha fatto di una realtà fittizia e immaginifica la matrice di un impegno inedito, complice anche la totale autonomia di cui il suo creatore ha potuto beneficiare. Tale esperimento ha dimostrato come la narrazione, quando essa assume il significato di “favola” ed è associata a un uso intelligente dell’ironia, possa essere un’arma potente sia per coinvolgere che per sensibilizzare lo spettatore, facendo da contraltare alle proposte celebrative avanzate dagli altri musei. Nel mondo odierno, infatti, “lo *storytelling*, la narrazione, il mito sono forme di comunicazione intellettuale più potenti ed efficaci dell’argomentazione razionale. [...] L’intelligenza non si applica più tanto al sociale, quanto alla narrazione, all’immaginazione. Ma anche questo immaginario, paradossalmente, può costituire una forma di critica e di impegno”¹⁰³⁴.

Infine, tra i criteri che un museo sulla storia o sulla società europea dovrebbe prendere in considerazione per essere veramente tale, alcuni ci sembrano particolarmente degni di nota. Da un lato, come già ribadito in chiusura alla sezione sul Musée de l’Europe, riteniamo importante che per un medesimo fatto storico o sociale vengano proposte, all’interno di un museo transnazionale, diverse interpretazioni, frutto di scuole di pensiero e di aree geografiche di riferimento variate. Lo spettatore dovrebbe poter cogliere, sebbene in versione semplificata, gli interrogativi che animano le discipline di riferimento, anziché essere posto di fronte a interpretazioni univoche. In secondo luogo, soprattutto laddove il percorso museale è piuttosto “tradizionale” (come nel caso del MuCEM), la

¹⁰³³ Council of Europe Cultural Routes Annual Advisory Forum, *The Baku Cultural Routes Declaration*, Baku, 31 October 2014, p. 1, consultabile all’indirizzo http://www.culture-routes.lu/php/fo_do_downld.php?ref=00006379/00006379.pdf&saveas=Council%20of%20Europe%20Cultural%20Routes%20Forum%202014%20-%20the%20Baku%20Declaration.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

¹⁰³⁴ FRECCERO, *Il creativo, intellettuale...cit.*, p. 75.

multimedialità e l'*Information and Communications Technology*, che permettono di depositare un numero molto ampio di informazioni in uno spazio ridotto - e da cui è possibile attingere "depositi di significato" sempre diversi - offrono un bacino di suggestività da valorizzare, e allo spettatore l'opportunità di ricoprire un ruolo attivo, o meglio interattivo. Ricordiamo che la multimedialità non è un fine in sé, ma il mezzo per raggiungere l'interattività: «diversamente», sostiene Giuseppe Barbieri che da anni indaga le nuove frontiere delle *Digital Humanities*, soprattutto per ciò che riguarda le relazioni tra fruizione e multimedialità in ambito artistico, «i suoi esiti potrebbero essere ricercati anche a prescindere dalle opere esposte, in una continua rincorsa di spettacolarizzazione, di effetti speciali, il che paradossalmente finirebbe per rendere ancora meno osservabile e meno comprensibile l'opera»¹⁰³⁵.

In tale contesto la dimensione dello *storytelling* sopracitata potrebbe essere felicemente impiegata anche per proporre una nuova "narrative" europea: nella versione innovativa di *history telling*, sviluppatasi negli ultimi anni in diverse città europee (e non) come proiezione di video che raccontano la storia della città sulle facciate di importanti monumenti ed edifici storici¹⁰³⁶, esso potrebbe contribuire, ad esempio, a mettere in luce uno degli aspetti fondamentali dell'Europa, il suo essere un'entità multicentrica, un "continente di città". La città, come già rilevato da Le Goff, ha conosciuto in Europa uno straordinario sviluppo a partire dal basso medioevo ed è stata nel corso dei secoli uno dei principali motori dello sviluppo europeo¹⁰³⁷. Anche gli storici François e Serrier, dei quali abbiamo esaminato lo studio sui luoghi di memoria europei, includono sapientemente la dimensione urbana tra i tratti distintivi della realtà storico-memoriale europea. Attraverso lo *history telling*, all'interno o fuori dai musei, ma sempre grazie alle opportunità di stoccaggio offerte dall'ICT, luoghi emblematici della storia potrebbero essere associati, confrontati, osservati nelle loro somiglianze e specificità, favorendo inoltre la nascita di nuove dinamiche di rete prettamente europee. Come formula di valorizzazione del patrimonio e di fruizione innovativa, tale *history telling* "urbano", unendo racconto

¹⁰³⁵ GIUSEPPE BARBIERI, *Gli elementi di multimedialità e interattività di "Nigra sum": una nuova via per la fruizione delle opere d'arte*, in FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio...cit.*, pp. 19-22, qui p. 20.

¹⁰³⁶ Dopo alcune tappe a Parigi, Avignone, Varsavia e Osaka, lo *history telling* è sbarcato nell'estate 2015 a Siena (con il titolo *Discovering Siena*). Cfr. IRENE MARIA SCALISE, *Se la grande bellezza d'Italia diventa un maxischermo*, in "La Repubblica", 9 luglio 2015.

¹⁰³⁷ Cfr. LE GOFF, *L'Europe est-elle née...cit.*, pp. 135-151.

storico, arte, divulgazione e dimensione “itinerante” – sia nel senso letterale della parola che metaforico – potrebbe apportare un contributo innovativo alla pratica museale.

La mobilità e la mutevolezza della realtà contemporanea pongono quindi delle enormi sfide all’entità “museo”, inevitabilmente collocata in contesti particolari e retti da condizionamenti di varia natura. Al contempo, però, «les richesses des sciences et des arts ne sont telles que parce qu’elles appartiennent à tout l’univers», come sosteneva alla fine del XVIII secolo Quatremère de Quincy, forte della sua concezione cosmopolitica e storica del patrimonio, e in contrasto con la visione ideologica e nazionalistica promossa dal Direttorio; e aggiungeva: «pourvu qu’elles soient publiques et bien entretenues, qu’importe quel pays en est le dépositaire : il n’est que le custode de mon muséum»¹⁰³⁸. I musei dell’Europa si trovano al centro di queste due forze divergenti – come collocare l’universalità nella realtà di tutti i giorni, nelle pieghe del quotidiano? – e all’Europa di oggi forse manca un po’ di quell’incanto che può scaturire da una visione più immaginifica e utopica della propria storia e del proprio avvenire.

¹⁰³⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l’art de l’Italie*, 1796, ed. cons. Paris, Macula, 1989, p. 123.

Nota bibliografica

Saggi e articoli scientifici

2015

ELISA MANDELLI, *Esporre la memoria. Film e audiovisivi negli allestimenti dei musei di storia tra ventesimo e ventunesimo secolo*, Tesi di dottorato, Dottorato Interateneo in Storia delle Arti, Venezia, Ca' Foscari – IUAV – Università di Verona, XXVI ciclo (rel. Giuseppe Barbieri).

VERONIKA SETTELE, *Including Exclusion in European Memory? Politics of Remembrance at the House of European History*, in "Journal of Contemporary European Studies" 23, n. 3, pp. 405-416.

NICOLAS STENGER, *Denis De Rougemont. Les intellectuels et l'Europe au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

2014

LUCA BASSO PERESSUT, *Contemporary Museums between Theory and Practice*, in FRANCESCA LANZ, ELENA MONTANARI (a cura di), *Advancing Museum Practices*, Torino, Allemandi & C., pp. 148-160.

BAMBI CEUPPENS, *From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central-Africa as Contact Zone*, ivi, pp. 83-99.

DENIS CHEVALLIER, *From the MNATP to the MuCEM: From a Museum of Rural France to a 'Citizen Museum' of Mediterranean Societies*, ivi, pp. 100-105.

Commissione europea, Direzione generale della Comunicazione, *Le politiche dell'Unione europea: il bilancio*, Lussemburgo, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2014.

PEDRO CORREA MARTÍN-ARROYO, *'Histoeuropeanisation': Challenges and implications of (re)writing the history of Europe 'europeantly', 1989-2015*, Warsaw, College of Europe Natolin Campus.

MARYLINE CRIVELLO, *L'invention d'un musée d'un nouveau genre ? Le MuCEM-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in "Sociétés & Représentations" 1, n. 37, pp. 194-201.

PIETER HUISTRA, MARIJN MOLEMA, DANIEL WIRT, *Political Values in a European Museum*, in "Journal of Contemporary European Research" 10, n. 1, pp. 124-136.

LINDA IDJÉRAOUI-RAVEZ, NICOLAS PÉLISSIER (a cura di), *Quand les traces communiquent... Culture, patrimoine, médiatisation de la mémoire*, Paris, L'Harmattan.

WOLFRAM KAISER, STEFAN KRANKENHAGEN, KERSTIN POEHLS, *Exhibiting Europe in Museums. Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*, Oxford - New York, Berghahn Books.

EIRINI KARAMOUZI, *Greece, the EEC and the Cold War, 1973-1979. The Second Enlargement*, London, Palgrave Macmillan.

FRANCESCA LANZ, ELENA MONTANARI (a cura di), *Advancing Museum Practices*, Torino, Allemandi & C..

HERMAN LBOVICS, *The future of the nation foretold in its museums*, in "French Cultural Studies" 25, n. 3-4, pp. 290-298.

Musée de l'Europe, *Rapport d'activités 2014*, Bruxelles, Tempora.

ALINE SARP, *History, Memory, and Trans-European Identity. Unifying Divisions*, Abingdon – New York, Routledge.

ANDREW V. UROSKIE, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University Of Chicago Press.

ANNE WATREMEZ, *Le rôle des musées de société dans la construction de traces patrimoniales et/ou mémorielles au XXI^e siècle*, in IDJÉRAOUI-RAVEZ, PÉLISSIER (a cura di), *Quand les traces communiquent...cit.*, pp. 135-146.

2013

SILKE ARNOLD-DE SIMINE, *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, New York, Palgrave Macmillan.

ELEONORA BERTI, *Cultural Routes of the Council of Europe: New Paradigms for the Territorial Project and Landscape*, in "AlmaTourism" 4, n. 7, pp. 1-10.

CHIARA BOTTICI, BENOÎT CHALLAND, *Imagining Europe. Mith, Memory and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

CORNELIA BRUELL, *Creative Europe 2014–2020. A new programme – a new cultural policy as well?*, Stuttgart – Berlin, ifa Edition.

MARIA ELENA BUSLACCHI, *Vista dal mare. La riqualificazione del waterfront di Marsiglia, tra edifici-icona e Mediterraneo*, in "Territorio della Ricerca su Insediamenti e Ambiente" 6, n. 2, pp. 47-60.

ALICE CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

SERGE CHAUMIER, *Musées, encore un effort pour être participatifs !*, in DENIS CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, pp. 117-126.

DENIS CHEVALLIER, MICHEL BOZON, MICHELLE PERROT, FLORENCE ROCHEFORT (a cura di), *Au bazar du genre. Féminin/masculin en Méditerranée* (catalogo della mostra), Paris, MuCEM / Les éditions Textuel.

DENIS CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française.

ID., *Introduction. Les musées de société : la grande mue du XXI^e siècle*, ivi, pp. 11-17.

Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo, brochure di presentazione.

ALEX DRACE-FRANCIS (a cura di), *European Identity. A Historical Reader*, New York, Palgrave Macmillan.

CÉCILE DUMOULIN, *La politique des publics au MuCEM : une agora du XXI^e siècle*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, p. 153.

European Parliament, Directorate-General for Communication, *Building a House of European History*, Luxembourg, Publications Office of the European Union.

JEAN-MARC FERRY (a cura di), *L'Idée d'Europe. Prendre philosophiquement au sérieux le projet politique européen*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.

SOPHIE FLOUQUET, *Marseille. La culture pour horizon*, in "Beaux Arts magazine" 343, pp. 68-75.

CARLO FRECCERO, *Il creativo, intellettuale del futuro*, in "MicroMega" 6, pp. 71-76.

ANTHONY GARDNER, CHARLES GREEN, *Biennials of the South on the edges of the global*, in "Third Text" 27, n. 4, pp. 442-455.

ZEEV GOURARIER, *Un musée de civilisation entre microcosme et macrocosme*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 191-193.

MASSIMILIANO GIONI (a cura di), *La Biennale di Venezia. 55^a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico*, Venezia, Marsilio.

FABRICE GROGNET, *La réinvention du musée de l'Homme au regard des métamorphoses passées du Trocadéro*, in CAMILLE MAZÉ, FREDERIC POULARD, CHRISTELLE VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, Cths, pp. 37-70.

JEAN-LUC LEFÈVRE, *La question de l'identité européenne. Européen, qui es-tu ? D'où viens-tu ?*, Paris, Mon Petit Éditeur.

CAMILLE MAZÉ, *Le musée comme lieu de savoirs*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 77-94.

CAMILLE MAZÉ, FREDERIC POULARD, CHRISTELLE VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, Cths.

ID., *Introduction. Démantèlements, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel*, *ivi*, pp. 9-30.

CAMILLE MAZÉ, *Du MNATP au(x) MuCEM. Les vicissitudes du musée français d'ethnologie nationale*, *ivi*, pp. 177-203.

ANNE MONJARET, MÉLANIE ROUSTAN, *La repatrimonialisation du Palais de la porte dorée : du musée des Colonies à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration*, *ivi*, pp. 101-126.

EDGAR MORIN, MAURO CERUTI, *La nostra Europa*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

CASPAR PEARSON, *EUtopia? The European Union and the Parlamentarium in Brussels*, in "City" 17, n. 5, pp. 636-653.

JANIE PÉLABAY, *Vers une Union post-unanimiste ? Réflexions sur le sens de la devise européenne*, in FERRY (a cura di), *L'idée d'Europe...cit.*, pp. 55-92.

ALIX PHILIPPON, *Le musée dans la cité, entre marchandisation et politisation*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 157-166.

MARCO RICCARDI, *Dottrina e operatività "nel restauro" e "oltre il restauro" in Francia. Rapporti e confronti con l'Italia dalla Conferenza di Atene al Congresso di Parigi 1931 – 1957*, Roma, Aracne.

MARTINE SEGALÉN, *L'impossible musée des cultures de la France. Le cas du musée national des Arts et Traditions populaires*, in MAZÉ, POULARD, VENTURA (a cura di), *Les Musées d'ethnologie...cit.*, pp. 155-175.

GILLES SUZANNE, *L'espace du musée*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 35-48.

CHRISTELLE VENTURA, *Les « polyphonies » du musée du quai Branly ou l'art d'acclimater les discours*, in MAZÉ, POULARD, VENTURA (a cura di), *Les musées d'ethnologie...cit.*, pp. 71-100.

ANNE WATREMEZ, *Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société*, in CHEVALLIER (a cura di), *Métamorphoses des musées...cit.*, pp. 21-34.

2012

AÏCHA AKALAY, CECILIA BOUKRÉDÉRA, VIVIANE CLERMONT, JUSTINE CORBILLON, HUGO LEENHARDT, LAURA OROSEMANE, RAPHAËL PASQUIER, ADRIEN PÉCOUT, MARIE TELLING, RUOLIN YANG, *Nicolas Sarkozy face à l'histoire*, in "L'Histoire" 375, pp. 8-16.

ISABELLE BACKOUCHE, VINCENT DUCLERT, «*Maison de l'histoire de France* ». *Enquête critique*, Paris, Fondation Jean Jaurès.

JACQUES BATTISTI (a cura di), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin.

ELEONORA BERTI, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*, Firenze, Firenze University Press.

CLAIRE BULLEN, *Marseille, ville méditerranéenne ? Enjeux de pouvoir dans la construction des identités urbaines*, in "Rives méditerranéennes" 42, pp. 157-171.

ORIANE CALLIGARO, FRANÇOIS FORET, *La mémoire européenne en action. Acteurs, enjeux et modalités de la mobilisation du passé comme ressource politique pour l'Union européenne*, in "Politique européenne" 2, n. 37, pp. 18-43.

VITTORIO DINI, *Lucien Febvre and the Idea of Europe*, in MARK HEWITSON, MATTHEW D'AURIA (a cura di), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, New York – Oxford, Berghahn Books, pp. 271-284.

ANNAMARIA DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute of Intellectual Cooperation at the League of Nations*, ivi, pp. 227-242.

MONIKA FLACKE (a cura di), *The Desire for Freedom. Arte in Europa dal 1945*, tr. it. Pero, 24 ORE Cultura, 2013.

ID., *Il viaggio*, ivi, pp. 22-27.

ÉTIENNE FRANÇOIS, THOMAS SERRIER, *Lieux de mémoire européens*, "Documentation photographique" 8087.

ANDRÉE GENDREAU, *Of Ideas and Object*, in "Ethnologies" 34, n. 1-2, pp. 133-147.

SARAH GENSBURGER, MARIE-CLAIRE LAVABRE, *D'une « mémoire » européenne à l'europanisation de la « mémoire »*, in "Politique européenne" 2, n. 37, pp. 9-17.

CHARLES HEIMBERG, *Visiter Clio : pour une analyse didactique de récits muséaux d'histoire*, in FRÉDÉRIC ROUSSEAU (a cura di), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard, pp. 17-51.

MARK HEWITSON, MATTHEW D'AURIA (a cura di), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, New York – Oxford, Berghahn Books.

ALESSIA MARIOTTI, *Local System, Networks and International Competitiveness: from Cultural Heritage to Cultural Routes*, in "AlmaTourism" 3, n. 5, pp. 81-95.

CARLO NATALI, *Prefazione*, in BERTI, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa...cit.*, pp. 11-13.

PIERRE NORA, *Avant-propos*, in "Documentation photographique" 8087, s. p.

CAROLE PAUL (a cura di), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Los Angeles, Getty Publications.

LAURA PIERANTONI, MARGARET TALI, *La compétition des musées d'art contemporain dans les pays d'Europe centrale et orientale*, in JEAN-PIERRE SAEZ, GUY SAEZ (a cura di), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, Grenoble, La Découverte, pp. 156-169.

ROBERTO PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmediabooks.

FLORENCE PIZZORNI, *Le contemporain du MNATP au MuCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation*, in BATTESTI (a cura di), *Que reste-t-il du présent ?...cit.*, pp. 32-44.

ILARIA PORCIANI, JO TOLLEBEEK (a cura di), *Setting the Standards : Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, London, Palgrave Macmillan.

ILARIA PORCIANI, *Nations on Display: History Museums in Europe*, ivi, pp. 130-151.

FRÉDÉRIC ROUSSEAU (a cura di), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*, Paris, Michel Houdiard.

ID., *Introduction. De l'esclavage à Hiroshima : la muséohistoire des passés douloureux de l'humanité*, ivi, pp. 5-13.

ID., *Conclusion. Des musées d'histoire des passés douloureux, pourquoi, pour quoi, pour qui ?*, ivi, pp. 362-378.

JEAN-PIERRE SAEZ, GUY SAEZ (a cura di), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, Grenoble, La Découverte.

BRUNO SUZZARELLI (a cura di), *Projet scientifique et culturel du MuCEM*, Marseille, MuCEM.

STEFAN TROEBST, *23 August: The Genesis of a Euro-Atlantic Day of Remembrance*, in "Remembrance and Solidarity. Studies in 20th Century European History" 1, pp. 15-51.

MICHAEL YONAN, *Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art*, in PAUL (a cura di), *The First Modern Museums...cit.*, pp. 167-188.

ENZA ZABBINI, *Cultural Routes and Intangible Heritage*, in "AlmaTourism" 3, n. 5, pp. 59-80.

2011

NICOLAS BANCEL, HERMAN LEBOVICS, *Building the history museum to stop history: Nicolas Sarkozy's new presidential museum of French history*, in "French Cultural Studies" 22, n. 4, pp. 271-288.

SOPHIE BIASS, JEAN-LOUIS FABIANI, *Marseille, a City Beyond Distinction?*, in "Nottingham French Studies" 50, n. 1, pp. 83-94.

STEPHEN BITGOOD, *Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies*, Edinburgh, MuseumsEtc.

STEFFI DE JONG, *Is This Us? The Construction of European Woman/Man in the Exhibition It's Our History!*, in "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 3, pp. 369-384.

CHARLES HEIMBERG, MARI CARMEN RODRIGUEZ, *Musées, histoire et mémoires. En guise d'introduction*, in "Le cartable de Clio" 11, pp. 21-23.

WOLFRAM KAISER, *From Great Men to Ordinary Citizens? The biographical Approach to Narrating European Integration in Museums*, in "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 3, pp. 385-400.

STEFAN KRANKENHAGEN, *Exhibiting Europe. The Development of European Narratives in Museums, Collections, and Exhibitions*, ivi, pp. 269-278.

GEO MAGRI, *La circolazione dei beni culturali nel diritto europeo: limiti e obblighi di restituzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

IAN MANNERS, *Symbolism in European Integration*, in "Comparative European Politics" 9, n. 3, pp. 243-268.

MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci.

JULIEN MARY, FRÉDÉRIC ROUSSEAU, *Visiter des musées d'histoire des conflits contemporains. Premiers éléments pour une muséo-histoire*, in "Le cartable de Clio" 11, pp. 33-43

MANUELLA PERI, *Une anamnèse conflictuelle. Des enjeux du débat sur l'inclusion du fait religieux dans le projet de Traité établissant une Constitution pour l'Europe*, Warsaw, College of Europe Natolin Campus.

ISABELLA PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, Bari, Laterza.

TORGEIR RINKE BANGSTAD, *Routes of Industrial Heritage: On the Animation of Sedentary Objects*, in "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 3, pp. 279-294.

Studio Azzurro, *Fare gli Italiani. 1861-2011. Una mostra per i 150 anni della storia d'Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana.

ID., *Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo, Silvana.

YANNIS THANASSEKOS, *Pluralité de mémoires, pluralité de musées*, in “Le cartable de Clio” 11, pp. 24-32.

ANNE-MARIE THIESSE, *Quelle unité dans quelle diversité ? À la recherche de l'identité européenne*, in “Hermès” 37, pp. 24-30.

2010

PÉTER APOR, *Eurocommunism. Commemorating Communism in Contemporary Eastern Europe*, in MALGORZATA PAKIER, BO STRÅTH (a cura di), *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*, New York - Oxford, Berghahn Books, pp. 233-246.

MARLOES BEERS, JENNY RAFLIK (a cura di), *National Cultures and Common Identity*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

STEFAN BERGER, CHRIS LORENZ (a cura di), *Nationalizing the Past. Historians as Nation Builders in Modern Europe*, London, Palgrave Macmillan.

JOSÉPHINE BRUNNER, *Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle européenne, 1949-1968*, in ROBERT FRANK, HARTMUT KAEUBLE, MARIE-FRANÇOISE LÉVY, LUISA PASSERINI (a cura di), *Building a European Public Sphere: From the 1950s to the Present / Un espace public européen en construction : des années 1950 à nos jours*, Bruxelles – New York, Peter Lang, pp. 161- 177.

CHRISTINE CADOT, *Can Museums Help Build a European Memory? The example of the Musée de l'Europe in Brussels in the Light of “New World” Museums' Experience*, in “International Journal of Politics, Culture, and Society” 23, n. 2-3, pp. 127-136.

ORIANE CALLIGARO, *EU Action in the Field of Heritage. A contribution to the Discussion on the Role of Culture in the European Integration Process*, in BEERS, RAFLIK (a cura di), *National Cultures...cit.*, pp. 87-98.

GERARD DELANTY, *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, in “LEQS Paper” 19, pp. 1-20.

ROBERT FRANK, HARTMUT KAEUBLE, MARIE-FRANÇOISE LÉVY, LUISA PASSERINI (a cura di), *Building a European Public Sphere: From the 1950s to the Present / Un espace public européen en construction : des années 1950 à nos jours*, Bruxelles – New York, Peter Lang.

ICOM-Europe, Museum of Europe (a cura di), *Reflecting Europe in its Museum Objects*, Berlin, ICOM-Europe.

JAN IFVERSEN, *Myth in the Writing of European History*, in BERGER, LORENZ (a cura di), *Nationalizing the Past...cit.*, pp. 452-479.

KAROLINE KALUZA, *Reimagining the nation in museums: Poland's old and new national museums*, in SIMON J. KNELL, PETER ARONSSON, ARNE BUGGE AMUNDSEN, AMY JANE BARNES, STUART BURCH, JENNIFER CARTER, VIVIANE GOSSELIN, SARAH A. HUGHES, ALAN KIRWAN (a cura di), *National Museums. New Studies From Around the World*, Abingdon – New York, Routledge, pp. 151-162.

SIMON J. KNELL, PETER ARONSSON, ARNE BUGGE AMUNDSEN, AMY JANE BARNES, STUART BURCH, JENNIFER CARTER, VIVIANE GOSSELIN, SARAH A. HUGHES, ALAN KIRWAN (a cura di), *National Museums. New Studies From Around the World*, Abingdon – New York, Routledge.

FRANÇOIS MAIRESSE, *Le Musée hybride*, Paris, La Documentation française.

WIDED MAJDOUB, *Analyzing cultural routes from a multidimensional perspective*, in "AlmaTourism" 1, n. 2, pp. 29-37.

MALGORZATA PAKIER, BO STRÅTH (a cura di), *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*, New York - Oxford, Berghahn Books.

ROSS PARRY (a cura di), *Museums in a Digital Age*, Abingdon – New York, Routledge.

SUSANNA PETTERSSON, MONIKA HAGEDORN-SAUPE, TEIJAMARI JYRKKIÖ, ASTRID WEIJ (a cura di), *Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe*, Helsinki, Finnish National Gallery.

BO STRÅTH (a cura di), *Europe and the Other and Europe as the Other*, Brussels, P.I.E. Peter-Lang.

ID., *Introduction. Europe as a Discourse*, ivi, pp. 13-44.

DOMINIC THOMAS (a cura di), *Museums in Postcolonial Europe*, Abingdon – New York, Routledge.

2009

GIUSEPPE BARBIERI, *Gli elementi di multimedialità e interattività di "Nigra sum": una nuova via per la fruizione delle opere d'arte*, in VALERIA FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa* (Atti del convegno, Venezia, Università Ca' Foscari, 4-5 maggio 2009), Vicenza, Terra Ferma, pp. 19-22.

DANIEL BERMOND, *Un musée, pour quoi faire ?*, in "Les Collections de l'Histoire" 44, pp. 90-92.

CHRISTIAN BROMBERGER, *Introduction. L'ethnologie de la France, du Front populaire à la Libération : entre continuités et ruptures*, in JACQUELINE CHRISTOPHE, DENIS-MICHEL

BOËLL, RÉGIS MEYRAN (a cura di), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la MSH, pp. 1-10.

JACQUELINE CHRISTOPHE, DENIS-MICHEL BOËLL, RÉGIS MEYRAN (a cura di), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la MSH.

JACQUELINE CHRISTOPHE, *Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et Traditions Populaires*, ivi, pp. 217-229.

JAMES CUNO (a cura di), *Whose Culture? The promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton, Princeton University Press.

GUILLAUME DE FONCLARE, *L'historial de Péronne : « l'historial de la Grande Guerre »*, in "Guerres mondiales et conflits contemporains" 3, n. 235, pp. 21-32.

ANDRÉ DESVALLÉES, *L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte*, in CHRISTOPHE, BOËLL, MEYRAN (a cura di), *Du folklore...cit.*, pp. 277-293.

VALERIA FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa* (Atti del convegno, Venezia, Università Ca' Foscari, 4-5 maggio 2009), Vicenza, Terra Ferma.

CAMILLE MAZÉ, *Les « musées de l'Europe », outils de production d'un ordre symbolique européen ?*, in "Regards Sociologiques" 37-38, pp. 69-80.

JOHN HENRY MERRYMAN, *The Nation and the Object*, in CUNO (a cura di), *Whose Culture?...cit.*, pp. 183-203.

SÉVERINE NIKEL, NICOLAS OFFENSTADT, *A bas le roman national ! Entretien avec Nicolas Offenstadt*, in "Les Collections de l'Histoire" 44, pp. 68-70.

ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

ID., *Introduzione*, ivi, pp. 9-35.

JON PURDAY, *Think culture: Europeana.eu from concept to construction*, in "The Electronic Library" 27, n. 6, pp. 919-937.

PAOLO ROSA, *Multimedialità e ambienti sensibili. L'esperienza di Studio Azzurro*, in FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio...cit.*, pp. 75- 81.

BHASKAR SARKAR, JANET WALKER (a cura di), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, Abingdon – New York, Routledge.

NOAH SHENKER, *Embodied Memory. The Institutional Mediation of Survivor Testimony in the United States Holocaust Memorial Museum*, ivi, pp. 35-58.

2008

ELIE BARNAVI, KRZYSZTOF POMIAN, *La révolution européenne. 1945-2007*, Paris, Perrin.

ISABELLE BENOIT, *Le musée, un modèle inusable en Europe ? Réflexion autour du modèle national et des musées*, in ANNE-SOLÈNE ROLLAND, HANNA MURAUSKAYA (a cura di), *Les musées de la nation. Créations, transpositions, renouvelaux. Europe, XIX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, pp. 73-85.

ID., *Le Musée de l'Europe à Bruxelles : continuité ou rupture avec le modèle nationale ?*, ivi, pp. 143-161.

LLUÍS BONET, EMMANUEL NÉGRIER (a cura di), *La fine delle culture nazionali? Le politiche culturali di fronte alla sfida della modernità*, tr. it. Roma, Armando editore.

ID., *La fine delle culture nazionali?*, ivi, pp. 197-221.

DOMINIQUE BORNE, PIERRE MONNET, *Figures de l'histoire européenne*, in RENÉE HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs de l'Europe*, Arles, Actes Sud, pp. 61-81.

DENIS CHEVALLIER, *Collecter, exposer le contemporain au MuCEM*, in "Ethnologie française" 38, n. 4, pp. 631-637.

LAURENCE DE COCK, FANNY MADELINE, NICOLAS OFFENSTADT, SOPHIE WAHNICH (a cura di), *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'histoire de France*, Marseille, Agone.

BENOÎT DE L'ESTOILE, *L'anthropologie après les musées ?*, in "Ethnologie française" 38, n. 4, pp. 665-670.

CHRISTIAN DELPORTE, LAURENT GERVEREAU, DENIS MARECHAL (a cura di), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-monde.

CHRISTIAN DELPORTE, *Prologues. De la légitimation à l'affirmation*, ivi, pp 7-12.

ID., *L'histoire contemporaine « saisie » par les images ?*, ivi, pp. 55-64.

ANDRÉ DESVALLÉES, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'arts premiers*, Paris, L'Harmattan.

DAVID FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, in "Ricerche di storia dell'arte" 94, pp. 5-18.

HUGH H. GENOWAYS, MARY ANNE ANDREI (a cura di), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, Left Coast Press.

STELLA GHERVAS, FRANÇOIS ROSSET (a cura di), *Lieux d'Europe. Mythes et limites*, Paris, Éditions de la MSH.

MARK GREENGRASS, LORNA HUGHES (a cura di), *The Virtual Representation of the Past*, Farnham, Ashgate Publishing.

RENÉE HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs de l'Europe*, Arles, Actes Sud.

MARIE-CLAUDE MAUREL, FRANÇOISE MAYER (a cura di), *L'Europe et ses représentations du passé : les tourments de la mémoire*, Paris, L'Harmattan.

CAMILLE MAZÉ, *Des musées de la nation aux musées de l'Europe. Vacillement, maintien ou renforcement d'un modèle ?*, in ROLLAND, MURAUSKAYA (a cura di), *Les musées de la nation...cit.*, pp. 123-141.

EDGAR MORIN, *L'Europe, mémoire et projet*, in HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs...cit.*, pp. 9-11.

PIERRE NORA, *À la recherche de "lieux de mémoire"*, ivi, pp. 101-105.

ÉLISABETH PARINET, *Pour une diplomatie de l'image*, in DELPORTE, GERVEREAU, MARECHAL (a cura di), *Quelle est la place...cit.*, pp. 97-100.

KRZYSZTOF POMIAN, *Naissance et vicissitudes du patrimoine européen*, in CHRYSSA MALTEZOU, PETER SCHREINER, MARGHERITA LOSACCO (a cura di), *Philanagnostes. Studi in onore di Mariano Zorzi*, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini, pp. 299-307.

MICHEL RAUTENBERG, *Introduction*, in "Culture et Musées" 12, pp. 13-29.

ANNE-SOLÈNE ROLLAND, HANNA MURAUSKAYA (a cura di), *Les musées de la nation. Créations, transpositions, renouvelaux. Europe, XIX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan.

MARTINE SEGALÉN, *Des ATP au MuCEM : exposer le social*, in "Ethnologie française" 38, n. 4, pp. 639-644.

JORGE SEMPRÚN, *Texte fondateur*, in HERBOUZE (a cura di), *Les arpenteurs...cit.*, pp. 37-40.

RENÉ SIGRIST, STELLA GHERVAS, *La mémoire européenne à l'heure du « paradigme victimaire »*, in GHERVAS, ROSSET (a cura di), *Lieux d'Europe...cit.*, pp. 215-243.

ANNE-CHRISTINE TAYLOR, *Au Musée du Quai Branly : la place de l'ethnologie*, in "Ethnologie française" 38, n. 4, pp. 679-684.

TZVETAN TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, tr. it. Milano, Garzanti, 2009.

2007

DENIS-MICHEL BOËLL, MARIE ROBERT, DOMINIQUE VILA, *Trésors du quotidien. L'Europe au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

FIONA CAMERON, SARAH KENDERDINE (a cura di), *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, Boston, MIT Press.

LUCIA CATALDO, MARTA PARAVENTI, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli.

THOMAS L. CHARLTON, LOIS E. MYERS, REBECCA SHARPLESS, *History of Oral History: Foundations and Methodology*, Lanham, Rowman & Littlefield.

JEAN CLAIR, *La crisi dei musei*, tr. it. Milano, Skira, 2008.

JAMES CLIFFORD, *Quai Branly in Process*, in "October Magazine" 120, pp. 3-23.

MICHEL COLARDELLE, *La vocation démocratique d'un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in "Diversité : ville école intégration" 148, pp. 61-68.

EMMANUEL DROIT, *Le Goulag contre la Shoah. Mémoires officielles et cultures mémorielles dans l'Europe élargie*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 2, n. 94, pp. 101-120.

DAVID FREEDBERG, VITTORIO GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit*, pp. 331-351.

MANLIO FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Milano, Giuffrè.

BRONISŁAW GEREMEK, ROBERT PICHT (a cura di), *Visions d'Europe*, Paris, Odile Jacob.

UDO GÖBWALD, *Born in Europe: an International Programme on Representing Migrant Experiences in European Museums*, in "International Journal of Intangible Heritage" 2, pp. 137-144.

KONRAD H. JARAUSCH, THOMAS LINDENBERGER (a cura di), *Conflicted Memories. Europeanizing Contemporary Histories*, New York – Oxford, Berghahn Books.

ID., *Introduction. Contours of a Critical History of Contemporary Europe: A Transnational Agenda*, ivi, pp. 1-20.

HERMAN LBOVICS, *Echoes of the "Primitive" in France's Move to Postcoloniality: The Musée du Quai Branly*, in "Global Studies Journal. Global History, Society, Civilization" 4, n. 5, pp. 1-17.

GEORGES MINK, LAURE NEUMAYER (a cura di), *L'Europe et ses passées douloureux*, La Découverte, Paris.

LOREDANA SCIOLLA, *Sociologia dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino.

BO STRÅTH, *Histoire, remémoration publique et assumption du passé*, in GEREMEK, PICT (a cura di), *Visions d'Europe...cit.*, pp. 359-376.

Tempora/Museum of Europe, *It's our History! 50 Years of European Experience*, catalogo della mostra, Brussels, Museum of Europe/Tempora, tr. ing. 2009.

PAUL WILLIAMS, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford – New York, Berg.

ANDREA WITCOMB, *The Materiality of Virtual Technologies. A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums*, in CAMERON, KENDERDINE (a cura di), *Theorizing Digital Cultural Heritage...cit.*, pp. 35-48.

2006

ALEIDA ASSMANN, *History, Memory, and the Genre of Testimony*, in "Poetics Today" 27, n. 2, pp. 261-273.

ELIE BARNAVI, *Religioni assassine*, tr. it. Bompiani, Milano, 2007.

TONY BENNETT, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in IVAN KARP, LYNN SZWAJ, TOMÀS YBARRA-FRAUSTO (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham – London, Duke University Press, pp. 46–69.

VÉRONIQUE CHARLÉTY, *Repères fondateurs. Introduire l'histoire dans l'espace public européen*, in "Politique européenne" 1, n. 18, pp. 17-47.

VINCENT CITOT, *L'idée d'une Europe de la Culture (l'Europe des cultures, la culture européenne et l'Europe de la Culture)*, in "Le Philosophoire" 2, n. 27, pp. 215-225.

ALÈSSI DELL'UMBRIA, *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Marseille, Agone.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'image brûle*, in LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, pp. 11-52.

MANAR HAMMAD, *Il Museo della Centrale Montemartini (Roma). Un'analisi semiotica*, in ISABELLA PEZZINI, PIERLUIGI CERVELLI (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, pp. 203-279.

IVAN KARP, LYNN SZWAJ, TOMÀS YBARRA-FRAUSTO (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham – London, Duke University Press.

HERMAN LBOVICS, *The Musée du Quai Branly. Art? Artifact? Spectacle!*, in "French Politics, Culture & Society" 24, n. 3, pp. 96-110.

MYRIAME MOREL-DELEDALLE (a cura di), *Mémoriaux* (Actes des journées d'étude des 18-19 novembre 2005, Musée d'histoire de Marseille), Clamecy, Presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery.

ISABELLA PEZZINI, PIERLUIGI CERVELLI (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.

DOMINIQUE POULOT, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e – XXI^e siècle*, Paris, PUF.

JEAN-PIERRE RIOUX, *Qu'est-ce que donc qu'un mémorial ?*, in MOREL-DELEDALLE (a cura di), *Mémoriaux...cit.*, pp. 11-16.

PIER LUIGI SACCO, GUIDO FERILLI, *Il distretto culturale evoluto nell'era post-industriale*, DADI – Working Papers, pp. 1-26.

CRIS SHORE, *"In uno plures" (?) EU Cultural Policy and the Governance of Europe*, in "Cultural Analysis" 5, pp. 7-26.

PAUL WERNER, *Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura*, tr. it. Monza, Johan & Levi, 2009.

LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, pp. 11-52.

2005

ANNE-MARIE AUTISSIER, *L'Europe de la culture. Histoire(s) et enjeux*, Arles, Actes Sud.

JOSÉ MARÍA BALLESTER, *Avant-propos*, in ROBERT PICKARD, *Patrimoine culturel européen – II: Analyse des politiques et de la pratique*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, p. 5.

HANS BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 73-98.

HANS BELTING, *Towards an Anthropology of the Image*, in MARIËT WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, pp. 41-58.

JEAN-YVES BOURSIER (a cura di), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris, Éditions de la MSH.

JEAN-LUC CHABOT, *Aux origines intellectuelles de l'Union européenne. L'idée d'Europe unie de 1919-1939*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

SERGE CHAUMIER, *L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée*, in "Culture et Musées" 6, pp. 21-42.

Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen – I: Coopération intergouvernementale : recueil de textes*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.

JEAN-LOUIS DÉOTTE, *Les musées d'histoire au risque de l'art contemporain*, in BOURSIER (a cura di), *Musées de guerre...cit.*, pp. 59-64.

PHILIPPE DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

ANDRÉ DESVALLÉES, FRANÇOIS MAIRESSE, *Point de vue sur la muséologie*, in "Culture et Musées" 6, pp. 131-155.

ROGER-POL DROIT, *L'humanité toujours à construire. Regards sur l'histoire intellectuelle de l'Unesco 1945-2005*, Paris, UNESCO.

ANNAMARIA DUCCI, «*Mouseion*», *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, in "Annali di critica d'arte" 1, pp. 287-313.

DAVID FREEDBERG, *Warburg's Mask: A Study in Idolatry*, in WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies...cit.*, pp. 3-25.

MARC GAILLARD, *Paris, les expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, Presses Franciliennes.

SARAH GENSBURGER, MARIE-CLAIRE LAVABRE, *Entre « devoir de mémoire » et « abus de mémoire » : la sociologie de la mémoire comme tierce position*, in BERTRAND MÜLLER (a cura di), *L'Histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, pp. 75-96.

W.J.T. MITCHELL, *Che cosa vogliono le immagini?*, tr. it in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 99-133.

BERTRAND MÜLLER (a cura di), *L'Histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot.

ROBERT PICKARD, *Patrimoine culturel européen – II: Analyse des politiques et de la pratique*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.

DOMINIQUE POULOT, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte.

SUZANNE PRESTON BLIER, *Transcending Places: A Hybrid, Multiplex Approach to Visual Culture*, in WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies...cit.*, pp. 89-107.

CECILIA RIBALDI (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, I, Milano, Il Saggiatore.

ID., *Introduzione*, ivi, pp. 26-41.

BENDIK RUGAAS, *Remarques préliminaires*, in Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen - I...cit.*, p. 11.

MARTINE SEGALEN, *Vie d'un musée. 1937-2005*, Paris, Stock.

MARIËT WESTERMANN (a cura di), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

ID., *Introduction: The Objects of Art History and Anthropology*, ivi, pp. VII-XXXI.

2004

MARIE-THÉRÈSE BITSCH, *Histoire de la construction européenne de 1945 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Complexe.

VÉRONIQUE CHARLÉTY, *L'invention du musée de l'Europe. Contribution à l'analyse des politiques symboliques européennes*, in "Regards sociologiques" 27-28, pp. 149-166.

JACQUES DERRIDA, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.

LAURENT GERVEREAU, *Alibi ou substitut ? L'art et l'histoire dans les musées au XX^e siècle*, in *L'Histoire au musée* (Actes du colloque, 10, 11 et 12 décembre 1998, château de Versailles), Arles, Actes Sud, pp. 175-188.

L'Histoire au musée (Actes du colloque, 10, 11 et 12 décembre 1998, Château de Versailles), Arles, Actes Sud.

Museum of Europe, documento di programmazione in 11 sezioni, Brussels, Museum of Europe/Tempora.

MARK O'NEILL, *Enlightenment museums: universal or merely global?*, in "Museum and Society" 2, n. 3, pp. 190-202.

KRZYSZTOF POMIAN, *Pour un musée de l'Europe. Visite commentée d'une exposition en projet*, in "Le Débat" 2, n. 129, pp. 89-100.

KRZYSZTOF POMIAN, HENRI DUPUIS (a cura di), *De l'Europe-Monde à l'Europe dans le monde*, Bruxelles, De Boeck.

ID., *Inférieures ? Supérieures ? Égales ? La civilisation européenne et les autres*, ivi, pp. 37-48.

TZVETAN TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.

2003

ARJUN APPADURAI, *Archive and Aspiration*, in JOKE BROUWER (a cura di), *Information is Alive*, Rotterdam, NAI Publishers, pp. 14-25.

BENOÎT REMICHE, *Un musée d'histoire européenne entre mémoire, histoire et récit*, in *Europa e musei. Identità e rappresentazioni* (Atti del Convegno, Torino, 5-6 aprile 2001), Torino, Celid, pp. 129-132.

HORST BREDEKAMP, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 137-154.

JOKE BROUWER (a cura di), *Information is Alive*, Rotterdam, NAI Publishers.

MICHEL COLARDELLE, DENIS CHEVALLIER, *Un musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Pourquoi et comment ?*, in *Europa e musei...cit.*, pp. 137-142.

GERARD DELANTY, *Europe and the Idea of "Unity in Diversity"*, in RUTGER LINDHAL (a cura di), *Whither Europe. Borders, Boundaries, Frontiers in a Changing World*, Gothenburg, Cergu, pp. 25-39.

Europa e musei. Identità e rappresentazioni (Atti del Convegno, Torino, 5-6 aprile 2001), Torino, Celid.

VALTER GIULIANO, *Un museo per capire l'Europa e costruirne il futuro*, ivi, pp. 15-16.

NINA GORGUS, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la MSH.

ALISON GRIFFITHS, *Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict*, in DAVID THORBURN, HENRY JENKINS (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge-London, The MIT Press, pp. 375-389.

DANIELE JALLA, *Per un museo dell'identità europea a Torino*, in *Europa e musei...cit.*, pp. 155-159.

JACQUES LE GOFF, *Il medioevo nei musei d'Europa*, ivi, pp. 31-38.

ID., *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*, Paris, Seuil.

RUTGER LINDHAL (a cura di), *Whither Europe. Borders, Boundaries, Frontiers in a Changing World*, Gothenburg, Cergu.

MASSIMO NEGRI (a cura di), *Porte aperte. L'accesso al patrimonio europeo nei musei. Opening doors. Access to the European Heritage in Museums* (the European Museum Forum Workshop 2001, Monsummano Terme, 18-20 ottobre 2001), Firenze, Leo Olschki.

HANS OTTOMEYER, *The German Prejudice against History*, in *Europa, e musei...cit.*, pp. 77-85.

Parlez-moi d'Alger. Marseille-Alger au miroir des mémoires (catalogo della mostra), Paris Réunion des musées nationaux.

DAVID THORBURN, HENRY JENKINS (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge-London, The MIT Press.

MARIA LAURA TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Milano, Rizzoli Etas.

STUART WOOLF, *Europe and its Historians*, in “Contemporary European History” 12, n. 3, pp. 13-44.

2002

FRÉDÉRIC ATTAL, *Les voyages dans la culture des fondateurs de l'Europe*, in HENRI BRESCH, FABRICE D'ALMEIDA, JEAN-MICHEL SALLMANN (a cura di), *La circulation des élites européennes*, Paris, Seli Arslan, pp. 241-250.

ENRIQUE BANÚS, *Cultural Policy in the EU and the European Identity*, in MARY FARRELL, STEFANO FELLA, MICHAEL NEWMAN (a cura di), *European Integration in the Twenty-First Century. Unity in Diversity?*, London, SAGE Publications Ltd, pp. 158-182.

HENRI BRESCH, FABRICE D'ALMEIDA, JEAN-MICHEL SALLMANN (a cura di), *La circulation des élites européennes*, Paris, Seli Arslan.

JEAN-FRANÇOIS CHARNIER, intervento, in MICHEL COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Projet scientifique et culturel, Paris, Réunion des musées nationaux, pp. 112-113.

ISAC CHIVA, intervento, *ivi*, pp. 99-100.

MICHEL COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Projet scientifique et culturel, Paris, Réunion des musées nationaux.

MICHEL CÔTÉ, intervento, *ivi*, pp. 106-107.

DIANA CRANE, NOBUKO KAWASHIMA, KEN'ICHI KAWASAKI (a cura di), *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, Abingdon – New York, Routledge.

JEAN DAVALLON, *Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ?*, in MARC-OLIVIER GONSETH, JACQUES HAINARD, ROLAND KAEHR (a cura di), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, MEN, pp. 169-187.

Declaration on the Importance and Value of Universal Museums, in “ICOM News” 1, 2004, p. 4.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.

ÉLISE DUBUC, *Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet*, in GONSETH, HAINARD, KAEHR (a cura di), *Le musée cannibale...cit.*, Neuchâtel, MEN, pp. 31-58.

European Commission, Directorate-General for Education and Culture, *European funding*

for the cultural sector, Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities.

MARY FARRELL, STEFANO FELLA, MICHAEL NEWMAN (a cura di), *European Integration in the Twenty-First Century. Unity in Diversity?*, London, SAGE Publications Ltd.

RICHARD FLORIDA, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books.

MARC-OLIVIER GONSETH, JACQUES HAINARD, ROLAND KAEHR (a cura di), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, MEN.

ZEEV GOURARIER, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 131-133.

JACQUES HAINARD, 1° intervento, *ivi*, pp. 101-102.

JACQUES HAINARD, 2° intervento, *ivi*, p. 117.

FRANÇOIS HUBERT, intervento, *ivi*, p. 126.

DANIELE JALLA, intervento, *ivi*, p. 116.

PAOLO JEDLOWSKI, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, Franco Angeli.

J. PEDRO LORENTE, *Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities - Liverpool, Marseilles, Bilbao*, in CRANE, KAWASHIMA, KAWASAKI (a cura di), *Global Culture...cit.*, pp. 93-104.

BERNARD LORTAT-JACOB, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, p. 139.

JEAN-YVES MARIN, intervento, *ivi*, pp. 114-115.

JOHAN P. OLSEN, *The Many Faces of Europeanization*, in "Journal of Common Market Studies" 40, n. 5, pp. 921-952.

JOAQUIM PAIS DE BRITO, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 140-141.

KRZYSZTOF POMIAN, *Storia ufficiale, storia revisionista, storia critica*, in *Mappe del '900. Convegno nazionale di studi e aggiornamento sulla storia* (Atti del convegno, Rimini, 22-24 novembre 2001), supplemento a "I viaggi di Erodoto" 43-44, pp. 142-150.

SERGE REGOURD, *L'Exception culturelle*, Paris, PUF.

MONICA SASSATELLI, *Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy*, in "European Journal of Social Theory" 5, n. 4, pp. 435-451.

GERMAIN VIATTE, intervento, in COLARDELLE (a cura di), *Réinventer un musée...cit.*, pp. 109-110.

SOPHIE WAHNICH (a cura di), *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.

ID., *L'Europe, c'est toujours l'après-guerre...*, ivi, pp. 17-38.

2001

ELIE BARNAVI, PAUL GOOSSENS (a cura di), *Le frontières de l'Europe*, Bruxelles, De Boeck.

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, tr. it. Roma, Carocci, 2011.

PAOLA FINDLEN, *Il museo: la sua etimologia e genealogia rinascimentale*, in "Rivista di estetica" XLI, n. 16, pp. 4-30.

TONY KUSHNER, *Oral History at the Extremes of Human Experience: Holocaust Testimony in a Museum Setting*, in "Oral History" 29, n. 2, pp. 83-94.

SUSAN PEARCE (a cura di), *Museums and Europe 1992*, London – New York, The Athlone Press.

KRZYSZTOF POMIAN, *Il museo d'arte e la storia*, in MICHELA SCOLARO, FRANCESCO P. DI TEODORO (a cura di), *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, Bologna, Minerva, pp. 457-461.

MICHELA SCOLARO, FRANCESCO P. DI TEODORO (a cura di), *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, Bologna, Minerva, pp. 457-461.

ANTOINETTE SPAAK, KAREL VAN MIERT, *Préface*, in BARNAVI, GOOSSENS (a cura di), *Le frontières de l'Europe...cit.*, pp. 5-6.

CORINNE WELGER-BARBOZA, *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L'Harmattan.

2000

JEAN-MICHEL CHAUMONT, *Du culte des héros à la concurrence des victimes*, in "Criminologie" 33, n. 1, p. 167-183.

RAYMOND DE LA ROCHA-MILLE, *Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire*, in "Publics et Musées" 17-18, pp. 157-174.

HUGUES DE VARINE, *Autour de la table ronde de Santiago*, in "Publics et Musées" 17-18, pp. 180-183.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.

JEAN-MARC FERRY, *Avatars du sentiment national en Europe, à la lumière du rapport à la culture et à l'histoire*, in "Comprendre" 1, pp. 359-380.

FRANCESCO GUI, *Società europea, cultura e mass-media. Un memorandum di Altiero Spinelli, commissario europeo (dicembre '72)*, in "Memoria e ricerca" 6, pp. 29-58.

FRANCIS HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, tr. it. Milano, Skira, 2008.

FRANÇOIS MAIRESSE, *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*, in "Publics et Musées" 17-18, pp. 33-56.

ENRICA VARESE, *La politica culturale europea: cronaca di una storia*, in "Economia della Cultura" 1, pp. 13-20.

1999

ARJUN APPADURAI, CAROL A. BRECKENRIDGE, *Museums are Good to Think. Heritage on View in India*, in DAVID BOSWELL, JESSICA EVANS (a cura di), *Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums*, Abingdon – New York, Routledge, pp. 404-420.

TONY BENNETT, *Useful Culture*, ivi, pp. 380-393.

GÉRARD BOSSUAT, *Des lieux de mémoire pour l'Europe unie*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 1, n. 61, pp. 56-69.

DAVID BOSWELL, JESSICA EVANS (a cura di), *Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums*, Abingdon – New York, Routledge.

MICHEL COLARDELLE, COLETTE FOISSET, ÉDOUARD LAUBRIE (a cura di), *Réinventer un musée : le MNATP-CEF* (Actes du colloque, 25-26 mars 1997), Paris, Éditions de l'École du Louvre.

CAROL DUNCAN, *From the Princely Gallery to the Public Art Museum: the Louvre Museum and the National Gallery, London*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...cit.*, pp. 304-331.

ERIC HOBSBAWM, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*, ivi, pp. 61-86.

SHARON MACDONALD, ROGER SILVERSTONE, *Rewriting the Museums' Fictions: Taxonomies, Stories and Readers*, ivi, pp. 421-434.

EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, tr. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

MAURO PERESSINI, *Anthropologie et musées. Introduction*, in "Anthropologica" XLI, n. 1, pp. 3-12.

KEVIN ROBINS, *Tradition and Translation. National Culture in its Global Context*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...cit.*, pp. 15-32.

ANNE-MARIE THIESSE, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 2001.

CHRIS SHORE, *Inventing Homo Europaeus. The Cultural Politics of European Integration*, in "Ethnologia Europaea" 29, n. 2, pp. 53-66.

JOHN URRY, *Gazing on History*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation...cit.*, pp. 208-232.

1998

NICOLAS BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.

MICHEL COLARDELLE, *Que faire des Arts et Traditions populaires ? Pour un musée des Civilisations de la France et de l'Europe*, in "Le Débat" 2, n. 99, pp. 113-118.

ODILE COPPEY, *Pour une médiation de l'histoire*, in MARIE-HÉLÈNE JOLY, THOMAS COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, Noësis, pp. 213-222.

JEAN-CLAUDE DUCLOS, *Musée de société et acteurs de l'histoire*, *ivi*, pp. 273-282.

GONTHIER-LOUIS FINK, *La teoria dei climi nel secolo dei Lumi*, in "Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati", a. 248, ser. VII, vol. VIII, A, fasc. I, pp. 127-150.

TIMOTHY GARTON-ASH, *Europe's Endangered Liberal Order*, in "Foreign Affairs" 77, n. 2, pp. 51-65.

LAURENT GERVEREAU, *Postface : les Annales et le pop-corn*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 363-366.

YVES HERSANT, *Critique de l'euroculture*, in RIVA KASTORYANO (a cura di), *Quelle identité pour l'Europe ? Le multiculturalisme à l'épreuve*, Paris, Presses de Science Po, pp. 81-94.

FRANÇOIS HUBERT, *Musée didactique, musée pédagogique ?*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 161-167.

KENNETH HUDSON, *Le «stanze europee». Sviluppo dell'idea di museo europeo*, tr. it. in NEGRI (a cura di), *Porte aperte...cit.*, pp. 47-50.

MARIE-HÉLÈNE JOLY, THOMAS COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, Noësis.

MARIE- HÉLÈNE JOLY, *Les musées d'histoire*, ivi, pp. 57-86.

RIVA KASTORYANO (a cura di), *Quelle identité pour l'Europe ? Le multiculturalisme à l'épreuve*, Paris, Presses de Science Po.

JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di SILVIA BURINI, Bergamo, Moretti & Vitali.

FRANÇOIS MARCOT, *Musée d'histoire : enjeu de mémoire, enjeu d'histoire, enjeu social*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 253-266.

KRZYSZTOF POMIAN, *De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire*, in "Revue de Métaphysique et de Morale" 1, pp. 63-110.

MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, MARIA DÉsirÉE VAcIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Milano, Lybra Immagine.

DOMINIQUE VIEVILLE, MARIE-HÉLÈNE JOLY, *Problématiques du colloque*, in JOLY, COMPÈRE-MOREL (a cura di), *Des musées d'histoire...cit.*, pp. 11-16.

ANNETTE WIEVIORKA, *L'era del testimone*, tr. it. Milano, Raffaello Cortina, 1999.

1997

LUCA BALDIN (a cura di), *Musei del Veneto. Il patrimonio, i problemi, le prospettive, il pubblico* (Atti del Convegno di studi, Treviso, 26-28 ottobre 1995), Treviso, Canova.

JAMES CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.

LAURENT GERVEREAU (a cura di), *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe ?* (Actes du colloque organisé par l'Association internationale des musées d'histoire, 4, 5, 6 mai 1994, Musée national des arts et des traditions populaires, Paris), Paris, Association internationale des musées d'histoire.

ANNE-KIM LÊ TRI, *Le concept de patrimoine européen : méthodes et principes de validation*, in RENAUD ZUPPINGER (a cura di), *Représentations du passé. Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Paris, Le Fil d'Ariane, pp. 53-59.

JOHANNA O'BYRNE, *L'identité culturelle dans l'histoire de l'Europe*, ivi, pp. 21-46.

MICHÈLE PÉRISSÈRE, *Où se situe le musée d'histoire ?*, in GERVEREAU (a cura di), *Quelles perspectives...cit.*, pp. 145-148.

DOMINIQUE POULOT, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Museo e territorio: il modello italiano*, in BALDIN (a cura di), *Musei del Veneto...cit.*, pp. 57-70.

RENAUD ZUPPINGER (a cura di), *Représentations du passé. Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Paris, Le Fil d'Ariane.

1996

MARIE- HÉLÈNE JOLY, LAURENT GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France. Guide*, Paris, Association internationale des musées d'histoire.

DAVID LOWENTHAL, *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, The Free Press.

1995

TONY BENNETT, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Abingdon – New York, Routledge.

JAMES ELKINS, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 155-205.

NICOLA A. LISUS, RICHARD V. ERICSON, *Misplacing Memory: The Effect of Television Format on Holocaust Remembrance*, in "The British Journal of Sociology" 46, n. 1, pp. 1-19.

ANDREW MCCLELLAN, *Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle*, in ÉDOUARD POMMIER (a cura di), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque organisé par le musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris, Klincksieck, pp. 565-582.

DEBORA J. MEIJERS, *La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en « histoire visible de l'art »*, *ivi*, pp. 591- 606.

WERNER OECHSLIN, *Le goût et les nations : débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle*, *ivi*, pp. 365-414.

ÉDOUARD POMMIER (a cura di), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque organisé par le musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris, Klincksieck.

SANDRO SCARROCCHIA (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905), con una scelta di saggi critici*, Bologna, CLUEB.

ID., *Il destinatario come produttore. Sulla cooperazione interpretativa nelle opere d'arte*, *ivi*, pp. 37-40.

1994

GREGORY J. ASHWORTH, PETER J. LARKHAM (a cura di), *Building a New Heritage. Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, Abingdon – New York, Routledge.

ID., *A Heritage for Europe. The Need, the Task, the Contribution*, ivi, pp. 1-9.

GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, tr. it. in PINOTTI, SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine...cit.*, pp. 39-71.

FLORA E. S. KAPLAN (a cura di), *Museums and the making of "ourselves". The role of objects in national identity*, London – New York, Leicester University Press.

JEAN-MICHEL LENIAUD, *Quel patrimoine pour quelles Europes ?* in "Patrimoine européen" 1, pp. 3-6.

ANDREW MCCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, New York, Cambridge University Press.

NULLO PIRAZZOLI, *Teorie e storia del restauro*, Ravenna, Essegi.

RICHARD SWEDBERG, *The Idea of "Europe" and the Origin of the European Union. A Sociological Approach*, in "Zeitschrift für Soziologie" 23, n. 5, pp. 378-387.

1993

ELIANE BARROSO, EMILIA VAILLANT (a cura di), *Musées et sociétés* (Actes du colloque Mulhouse Ungersheim, juin 1991), Paris, Direction des musées de France.

PER BJURSTROM (a cura di), *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century* (Papers Given at a Symposium in National Museum Stockholm, June 26, 1992, in Cooperation With the Royal Academy of Letters, History and Antiquities), Stockholm, National Museum.

JEAN-LOUIS DÉOTTE, *Le musée, l'origine et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan.

FRANCIS HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997.

JOHAN HUIZINGA, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di WIESTE DE BOER, Torino, Einaudi.

JURIJ M. LOTMAN, *Il ritratto*, tr. it. in ID., *Il girotondo delle muse...cit.*, pp. 63-96.

KRZYSZTOF POMIAN, *De la collection particulière au musée de l'art*, in BJURSTROM (a cura di), *The Genesis of the Art Museum...cit.*, pp. 9-27.

DOMINIQUE POULOT, *Le patrimoine culturel, valeur commune de l'Europe*, in "Relations internationales" 73, pp. 43-62.

NICOLAS ROUSSELLIER, *Pour une écriture européenne de l'histoire de l'Europe*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire" 38, n. 1, pp. 74-89.

JACQUES SALLOIS, *Avant-propos*, in BARROSO, VAILLANT (a cura di), *Musées et sociétés...cit.*, pp. 14-15.

EMILIA VAILLANT, *Les musées de société en France. Chronologie et définition*, ivi, pp. 16-38.

1992

ÉTIENNE BARILIER, *L'écrivain et sa mémoire dans l'Europe d'aujourd'hui*, in FRITZ STERN et al., *L'Europe retrouvée*, Rencontres Internationales de Genève, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, pp. 141-160.

ISAC CHIVA, CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Isac Chiva : entretien avec Claude Lévi-Strauss*, in "Le Débat" 3, n. 70, pp. 156-163.

JOËL DE ROSNAY, *Ergonomia intellettuale ed esposizioni multimediali*, in JOHN DURANT (a cura di), *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, tr. it. Bologna, CLUEB, 1998, pp. 33-40.

ANDRÉ DESVALLÉES, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon - Savigny-le-Temple, Éditions W – MNES.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.

JOHN DURANT (a cura di), *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, tr. it. Bologna, CLUEB, 1998.

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2005.

GYÖRGY KONRÁD, *L'Europe des cultures et des civilisations*, in STERN et al., *L'Europe retrouvée...cit.*, pp. 129-139.

SALVATORE ITALIA, *Dalle risoluzioni del Parlamento europeo al Trattato di Maastricht*, in "Notiziario", Ministero per i beni culturali e ambientali, 39, pp. 99-101.

FRITZ STERN et al., *L'Europe retrouvée*, Rencontres Internationales de Genève, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.

ROBERT SULLIVAN, *Trouble in Paradigms*, in "Museum News" 71, n. 1, pp. 40-44.

IMMANUEL WALLERSTEIN, *Liberalism and the Legitimation of Nation-States: An Historical Interpretation*, in "Social Justice" 19, n. 1, pp. 22-33.

1991

MICHAEL BAXANDALL, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, in IVAN KARP, STEVEN D. LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution, pp. 33-41.

JACQUES DERRIDA, *L'autre cap*, Paris, Minuit.

CAROL DUNCAN, *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 88-103.

STEPHEN GREENBLATT, *Resonance and Wonder*, ivi, pp. 42-56.

KENNETH HUDSON, *How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be?*, ivi, pp. 457-464.

IVAN KARP, STEVEN D. LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution.

ANTHONY D. KING (a cura di), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, New York, Palgrave.

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Objects of Ethnography*, in KARP, LAVINE (a cura di), *Exhibiting Cultures...cit.*, pp. 386-443.

STEVEN D. LAVINE, IVAN KARP, *Introduction: Museums and Multiculturalism*, ivi, pp. 1-9.

KRZYSZTOF POMIAN, *Musée, nation, musée national*, in "Le Débat" 3, n. 65, pp. 163-164.

ÉDOUARD POMMIER, *Prolifération du musée*, in "Le Débat" 3, n. 65, pp. 140-144.

IMMANUEL WALLERSTEIN, *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, in KING (a cura di), *Culture, Globalization...cit.*, pp. 91-105.

1990

ARJUN APPADURAI, *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale*, in MIKE FEATHERSTONE (a cura di), *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, tr. it. Roma, Seam, 1996, pp. 25-41.

MIKE FEATHERSTONE (a cura di), *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, tr. it. Roma, Seam, 1996.

JÜRGEN HABERMAS, *La rivoluzione in corso*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1990.

ERIC J. HOBSBAWM, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito, realtà*, tr. it. Torino, Einaudi, 2002.

IMMANUEL WALLERSTEIN, *La cultura come terreno di scontro ideologico del sistema-mondo moderno*, in FEATHERSTONE (a cura di), *Cultura globale...cit.*, pp. 93-119.

SANTOS ZUNZUNEGUI, *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, tr. it. Roma, Nuova Cultura, 2011.

1989-1990

EDMUND LEACH, *Masquerade: The Presentation of the Self in Holi-Day Life*, in "Cambridge Anthropology" 13, n. 3, pp. 47-69.

1989

Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod.

ANDRÉ DESVALLÉES, *Le défi muséologique*, ivi, pp. 345-367.

GEORGE F. MACDONALD, STEPHEN ALSFORD, *A Museum for the Global Village: The Canadian Museum of Civilization*, Ottawa, Canadian Museum of Civilization.

ÉDOUARD POMMIER, *La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art*, introduzione a QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, pp. 7-83.

1988

GIUSEPPE BARBIERI, PAOLO VIDALI (a cura di), *La ragione possibile. Per una geografia della cultura*, Milano, Feltrinelli.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée.

ID., *Quelque chose comme : « communication... sans communication »*, ivi, pp. 119-129.

PIERRE NORA, *Les « lieux de mémoire » dans la culture européenne*, in *Europe sans rivage. De l'identité culturelle européenne* (Symposium international, Paris, janvier 1988), Paris, Albin Michel, pp. 38-42.

KRZYSZTOF POMIAN, *Le narrazioni del passato*, in BARBIERI, VIDALI (a cura di), *La ragione possibile...cit.*, pp. 277-288.

ÉDOUARD POMMIER, *Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire*, in MICHEL VOVELLE (a cura di), *Les images de la Révolution Française*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 57-78.

MICHEL VOVELLE (a cura di), *Les images de la Révolution Française*, Paris, Publications de la Sorbonne.

1987

JACQUES HAINARD, *Pour une muséologie de la rupture*, in “Musées” 10, n. 2-3-4, pp. 44-46.

EDGAR MORIN, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, ed. cons. 1990.

Muséologie et ethnologie, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Philosophie et histoire, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

PAUL VEYNE, *Éloge de la curiosité. Inventaire et intellection en histoire*, ivi, pp. 15-36.

1986

ANDRÉ CHASTEL, *La notion de patrimoine*, in PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation*, Paris, Gallimard, pp. 405-450.

JAMES CLIFFORD, GEORGE E. MARCUS (a cura di), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press.

JACQUES LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.

PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation*, Paris, Gallimard.

ID., *La nation-mémoire*, ivi, pp. 647-658.

DOMINIQUE POULOT, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, ivi, pp. 497-531.

ANN SWILDER, *Culture in Action: Symbols and Strategies*, in “American Sociological Review” 51, n. 2, pp. 273-286.

LAURENT THEIS, *Guizot et les institutions de mémoire*, in NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, II: *La Nation...cit.*, pp. 569-592.

1985

ISAC CHIVA, *Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France*, in “Terrain” 5, pp. 76-83.

BERNARD DELOCHE, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Mâcon – Savigny-le-Temple, MNES.

JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di SIMONETTA SALVESTRONI, Venezia, Marsilio.

1984

ID., *La semiosfera*, tr. it. ivi, pp. 55-76.

PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, I: *La République*, Paris, Gallimard.

ID., *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, ivi, pp. XV-XLII.

1983

BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, tr. it. Roma, Manifestolibri, 1996.

ERNEST GELLNER, *Nations and Nationalism*, ed. cons. Oxford, Basil Blackwell, 1988.

1981

ENRICO CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in "Ricerche di storia dell'arte" 13-14, pp. 5-20.

1980

CAROL DUNCAN, ALAN WALLACH, *The Universal Survey Museum*, in "Art History" 3, n. 4, pp. 448-469.

GIANCARLO GARFAGNINI (a cura di), *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura* (Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 26-30 giugno 1980), Firenze, Leo S. Olschki.

KRZYSZTOF POMIAN, *Collection-microcosme et la culture de la curiosité*, ivi, pp. 535-557.

1979

ERIC HOBSBAWM, TERENCE RANGER (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

ERIC HOBSBAWM, *Introduction: Inventing Traditions*, ivi, pp. 1-14.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

1978

MARC FERRO, *Image*, in JACQUES LE GOFF, ROGER CHARTIER, JACQUES REVEL (a cura di), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, pp. 246-248.

JACQUES LE GOFF, ROGER CHARTIER, JACQUES REVEL (a cura di), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz.

PIERRE NORA, *Mémoire collective*, ivi, pp. 398-401.

ANDREA SALVINI, *La ricerca sociale*, in MARIO ALDO TOSCANO (a cura di), *Introduzione alla sociologia*, Milano, Franco Angeli, ed. cons. 2006, pp. 573-600.

MARIO ALDO TOSCANO (a cura di), *Introduzione alla sociologia*, Milano, Franco Angeli, ed. cons. 2006.

1977

JEAN BAUDRILLARD, *Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée.

Commission des Communautés européennes, *L'action communautaire dans le secteur culturel*, Bulletin CE, Supplément 6/77, 22 novembre.

1975

KENNETH HUDSON, *A Social History of Museums. What the Visitors Thought*, London, Macmillan.

JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a cura di REMO FACCANI e MARZIO MARZADURI, Milano, Bompiani.

1974

MICHEL DE CERTEAU, *L'opération historique*, in JACQUES LE GOFF, PIERRE NORA (a cura di), *Faire de l'histoire*, I, Paris, Gallimard, pp. 3-41.

JACQUES LE GOFF, PIERRE NORA (a cura di), *Faire de l'histoire*, I, Paris, Gallimard.

1971

DUNCAN F. CAMERON, *The Museum, a Temple or the Forum*, in "Curator. The Museum Journal" 14, n. 1, pp. 11-24.

JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, tr. it. in ID. *Tipologia della cultura...cit.*, pp. 39-68.

1970

JEAN BAUDRILLARD, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, ed. cons. Paris, Gallimard, 1991.

1969

PIERRE BOURDIEU, ALAIN DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit.

1966

THEODOR W. ADORNO, *Dialectique négative*, tr. fr. Paris, Payot, 2003.

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. Milano, BUR, 2006.

1964

MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1967.

1962

JÜRGEN HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, tr. it. Bari, Laterza, 2006.

1961

HANNAH ARENDT, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, London, Faber and Faber.

EDWARD H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, tr. it. Torino, Einaudi, 2000.

1958-59

FEDERICO CHABOD, *Storia dell'idea d'Europa*, ed. cons. Bari, Laterza, 2010.

1958

HANNAH ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland - New York, Meridian Books.

1955

JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, tr. it. Torino, Einaudi, 1974.

1954

EDMUND HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (postumo), tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2008.

1952

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, UNESCO.

1950

MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, ed. cons. Paris, Albin Michel, 1997.

1949

FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin.

1948

DENIS DE ROUGEMONT, *L'Europe en jeu : trois discours, suivis de documents de La Haye*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.

1947

JULIEN BENDA et al., *L'esprit européen*, Rencontres Internationales de Genève, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.

UMBERTO CAMPAGNOLO, intervento, *ivi*, pp. 343-348.

DENIS DE ROUGEMONT, intervento, *ivi*, pp. 143-163.

JEAN-RODOLPHE DE SALIS, intervento, *ivi*, pp. 81-103.

FRANCESCO FLORA, intervento, *ivi*, pp. 37-58.

JEAN GUÉHENNO, intervento, *ivi*, pp. 105-118.

KARL JASPERS, intervento, *ivi*, pp. 291-323 e *passim*.

GYÖRGY LUKÁCS, intervento, *ivi*, pp. 165-194 e *passim*.

VLADIMIR SOKOLIN, intervento, *ivi*, pp. 338-342.

JEAN STAROBINSKI, intervento, *ivi*, pp. 237-241.

1944

THEODOR W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1966.

1942

STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, tr. it. Milano, Garzanti, 2014.

1927 – 1940

WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, tr. it. Torino, Einaudi, 1986.

1939

MARC BLOCH, *Musées ruraux, musées techniques*, in "Annales d'histoire économique et sociale" 2, n. 6, pp. 248-251.

NORBERT ELIAS, *Il processo di civilizzazione*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1988.

1924

PAUL VALÉRY, *Note (ou L'Européen)*, in ID., *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1000-1014.

1923-1924

EDMUND HUSSERL, *L'idea di Europa*, 1989, tr. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999.

1923

HENRI FOCILLON, *Ernest Renan. Discours prononcé à l'Université de Lyon à l'occasion du centenaire*, Lyon, M. Audin.

PAUL VALÉRY, *Le problème des musées*, in ID., *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293.

1919

PAUL VALÉRY, *La crise de l'esprit*, in ID., *Œuvres* I...cit, pp. 988-1000.

1916

BENJAMIN IVES GILMAN, *Museum Fatigue*, in "The Scientific Monthly" 2, n. 1, pp. 62-74.

1912

ÉMILE DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan.

1903

ALOIS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, tr. it. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

1882

ERNEST RENAN, *Che cos'è una nazione? E altri saggi*, tr. it. Roma, Donzelli, 1993.

1807

JOSEPH LAVALLÉE, *Discours préliminaire*, in *Mémoires de l'Académie celtique, ou recherches sur les antiquités celtiques, gauloises et françaises*, I, Paris, Académie celtique, pp. 1-20.

Mémoires de l'Académie celtique, ou recherches sur les antiquités celtiques, gauloises et françaises, I, Paris, Académie celtique.

1796

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'art de l'Italie*, ed. cons. Paris, Macula, 1989.

1605

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, tr. it. Milano, Garzanti, 1989.

55 - 54 a. C.

M. TULLIO CICERONE, *De Oratore*, ed. cons. in *Opere retoriche*, Torino, UTET, 1976.

IV secolo a. C.

ARISTOTELE, *L'anima*, ed. cons. Roma, Aracne, 2006.

Articoli di quotidiani

2015

KARIN FINKENZELLER, *Sarkozy braconne sur les terres du FN*, in "Courrier international" 1273.

IRENE MARIA SCALISE, *Se la grande bellezza d'Italia diventa un maxischermo*, in "La Repubblica", 9 luglio.

GILLES ROF, *L'opération MuCEM Plage se saborde*, in "Le Monde", 17 juin.

2014

FLORENCE EVIN, EMMANUELLE LEQUEUX, *A Marseille, MuCEM qui rit, MAC qui pleure*, in "Le Monde", 17 juin.

ÁGNES HELLER, *La nostra casa non diventi un museo*, in "La Repubblica", 21 maggio.

JEAN-JACQUES LARROCHELLE, *Prix du Musée 2015 du Conseil de l'Europe pour le MuCEM*, in "Le Monde", 12 décembre.

DIEGO LONGHIN, *Il museo del Barocco nelle sale della reggia di Venaria*, in "La Repubblica di Torino", 25 settembre.

2013

FLORENCE EVIN, *Le MuCEM. Une histoire, plusieurs versions*, in "Le Monde", 4 juin.

CLARISSE FABRE, *Histoire d'une exception*, in "Le Monde", 26 juin.

RUDY RICCIOTTI (entretien avec), « *C'est le soleil qui dicte la construction* », in "Le Monde", 4 juin.

IAN TRAYNOR, *EU will collapse in 2018, according to 'museum of the future' art project*, in "The Guardian", 9 May.

2012

FLORENCE EVIN, *La Maison de l'histoire de France enterrée*, in "Le Monde", 26-27 août.

2011

VALÉRY GISCARD D'ESTAING (entretien avec), *La décision de faire participer la Grèce à la monnaie unique était une grave erreur*, in "Le Monde", 16 novembre.

2010

FRÉDÉRIC LEMAÎTRE, *Lancé par Helmut Kohl, le Musée d'histoire allemande est un modèle qui a surmonté les polémiques*, in "Le Monde", 18 décembre.

FRÉDÉRIC MITTERRAND (entretien avec), *Le fait est que ce pays perd la mémoire. Il faut remédier à cela*, in "Le Monde", 18 décembre.

PIERRE NORA, *Lettre ouverte à Frédéric Mitterrand sur la Maison de l'histoire de France*, in "Le Monde", 11 novembre.

2007

ALEXANDRINE BOUILHET, *Le Musée de l'Europe esquive le casse-tête des frontières et de l'histoire*, in "Le Figaro", 22 février.

2004

NEIL MACGREGOR, *The whole world in our hands*, in "The Guardian", 24 July.

1993

JACQUES LE GOFF, *Le temps national retrouvé*, in "Le Monde", 5 février.

Nota sitografica

Articoli e contributi

2015

BERNARD GENIES, *Mais à quoi sert le MuCEM ?*, in “L’Obs Culture” (online), 28 février, consultabile all’indirizzo <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150225.OBS3350/mais-a-quoi-sert-le-mucem.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

ZEEV GOURARIER (a cura di), *La Galerie de la Méditerranée du MuCEM : les objets-phares*, catalogo online, consultabile all’indirizzo <http://www.mucem.org/fr/node/3392> (ultima consultazione 23/09/2015).

GEORGES GOURDIN, *Le MuCEM de Marseille : le musée de la Bien Pensance*, in “Nice Provence Info” (online), 1 avril, consultabile all’indirizzo <http://www.nice-provence.info/2015/04/mucem-marseille-musee-bien-pensance/> (ultima consultazione 23/09/2015).

Parlamento europeo, *Cultura*, consultabile all’indirizzo http://www.europarl.europa.eu/ftu/pdf/it/FTU_5.13.1.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

2014

EMILIANO BATTISTA, NICOLA SETARI (a cura di), *The Mind and Body of Europe: A New Narrative*, consultabile all’indirizzo http://ec.europa.eu/culture/library/publications/mind-body-europe_en.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

LAURENS CERULUS, *European history: under construction*, 5 December, consultabile all’indirizzo <https://laurensцерulus.wordpress.com/2014/12/05/european-history-under-construction/> (ultima consultazione 29/09/2015).

Cultural Committee for the “New narrative for Europe” project, Declaration *The Mind and Body of Europe*, consultabile all’indirizzo http://ec.europa.eu/culture/policy/new-narrative/documents/declaration_en.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

DENNIS DE JONG, *The House of European History?*, in “International.sp.” (online), 23 March, consultabile all’indirizzo <http://international.sp.nl/blog/alle/dennis-de-jong/2014/03/the-house-of-european-history> (ultima consultazione 23/09/2015).

GÉRALDINE DJAMENT-TRAN, SANDRA GUINAND, *La diffusion des grands équipements culturels, vecteur de métropolisation des quartiers populaires ?*, in “Belgeo” (online) 1, consultabile all’indirizzo <http://belgeo.revues.org/12737> (ultima consultazione 23/09/2015).

ANNAMARIA DUCCI, *Il «Bulletin de l’Office International des Instituts d’Archéologie et d’Histoire de l’Art» e il dibattito per una moderna storia dell’arte alla Società delle*

Nazioni, in “Studi di Memofonte” (online), pp. 156-174, consultabile all’indirizzo http://www.memofonte.it/home/files/pdf/XIII_2014_DUCCI.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

European Commission, *Mapping of Cultural Heritage actions in European Union policies, programmes and activities*, consultabile all’indirizzo http://ec.europa.eu/culture/library/reports/2014-heritage-mapping_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

LAURENT GERVEREAU, *Confluences, MUCEM, Vuitton : trois étapes de la disparition du musée*, in “La Tribune de l’Art” (online), 23 décembre, consultabile all’indirizzo <http://www.latribunedelart.com/confluences-mucem-vuitton-trois-etapes-de-la-disparition-du-musee> (ultima consultazione 23/09/2015).

ÉMILIE GIRARD, *Quelle place pour les objets de dévotion dans un musée de civilisation ? L’exemple du Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM)*, in “Mélanges de l’École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines” (online) 126, n. 2, consultabile all’indirizzo <http://mefrim.revues.org/1942> (ultima consultazione 23/09/2015).

NICOLAS MAISETTI, *Marseille, capitale politique de la France : trois enseignements à retenir du premier tour*, in “Slate.fr” (online), 27 mars, consultabile all’indirizzo <http://www.slate.fr/france/85081/premier-tour-marseille-analyse> (ultima consultazione 23/09/2015).

Museum Europäischer Kulturen, *Mission Statement*, consultabile all’indirizzo http://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Museum_Europaeischer_Kulturen/Leitbild_des_MEK_en_2014_NEU.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

2013

JOSÉ MANUEL DURÃO BARROSO, *A new narrative for Europe*, Bruxelles, 23 April, consultabile all’indirizzo http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-13-357_en.htm (ultima consultazione 22/09/2015).

ORIANE CALLIGARO, *From ‘European Cultural Heritage’ to ‘Cultural Diversity’? The Changing Concepts of European Cultural Policy*, ECPR General Conference, Bordeaux, consultabile all’indirizzo <http://www.ecpr.eu/Filestore/PaperProposal/993358d9-df09-4454-b1bc-0c1ff4286942.pdf> (ultima consultazione 22/09/2015).

DAVIDE DENTI, *Ricordare per riconciliarsi. Non abbiamo bisogno del nostro genocidio quotidiano*, in “Eastjournal”, 11 febbraio, consultabile all’indirizzo <http://www.eastjournal.net/archives/27265/27265> (ultima consultazione 29/09/2015).

ADELINÉ DESCAMPS, *Le musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée, enfin !*, in “Meridienmag.fr” (online), 3 juin, consultabile all’indirizzo <http://www.meridienmag.fr/Actualites/Le-musee-des-Civilisations-de-l-Europe-et-de-la-Mediterranee-enfin-1229.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

CHRIS DOIDGE, *Does Europe need a £44m history museum?*, in “BBC News” (online), 12 February, consultabile all’indirizzo <http://www.bbc.com/news/world-europe-21383375> (ultima consultazione 23/09/2015).

GIULIA FERRERO, “*Europa creativa 2014-2020*”: *la cultura come stimolo alla ripresa*, in “Europae. Rivista di affari europei” (online), consultabile all’indirizzo <http://www.rivistaeuropae.eu/interno/europa-creativa-2014-2020-la-cultura-come-stimolo-alla-ripresa/> (ultima consultazione 22/09/2015).

ANDREAS GAHLEITNER, *A History of the former European Union*, in “Internal Voices” (online), 14 May, consultabile all’indirizzo <http://internalvoices.org/2013/05/the-history-of-the-former-european-union/> (ultima consultazione 23/09/2015).

ZEEV GOURARIER (entretien avec), *Exposer la pensée*, consultabile all’indirizzo <http://www.zeevgourarier.com/p/projet.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

ID., nota d’intenti, consultabile all’indirizzo <http://www.mucem.org/fr/node/928> (ultima consultazione 23/09/2015).

GARETH HARDING, *On Your Left, the Decline and Fall. Visiting Brussels soon? A new museum offers a peek into the future to see how the European dream died*, in “Foreign Policy” (online), 4 June, consultabile all’indirizzo <http://foreignpolicy.com/2013/06/04/on-your-left-the-decline-and-fall/> (ultima consultazione 12/05/2015).

Lunettes Rouges (blogger), *La mort méditerranée, sans espoir ? (au MuCEM)*, in “Le Monde” (online), 5 juillet, consultabile all’indirizzo <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/07/05/la-mort-mediterranee-sans-espoir-au-mucem/> (ultima consultazione 23/09/2015).

JEAN-FRANÇOIS ROSNOBLET, *L’OCDE vante le dynamisme économique de Marseille*, in “Capital” (online), 6 décembre, consultabile all’indirizzo <http://www.capital.fr/a-la-une/actualites/l-ocde-vante-le-dynamisme-economique-de-marseille-894080> (ultima consultazione 23/09/2015).

2012

GIORGIO AGAMBEN (intervista a), *Amo Scicli e Guccione*, in “Ragusanews.com” (online), 16 agosto, consultabile all’indirizzo <http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione> (ultima consultazione 23/09/2015).

BODIL AXELSON, CHRISTINE DUPONT, CHANTAL KESTELOOT (a cura di), *Entering the Minefields: the Creation of New History Museums in Europe* (conference proceedings from EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Brussels, 25 January 2012), EuNaMus Report n. 9, consultabile all’indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/083/ecp12083.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

DOMINIQUE CHEVALIER, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah : mémoires douloureuses et ancrages géographiques. Les cas de Berlin, Budapest, Jérusalem, Los Angeles, Montréal, New York, Paris, Washington*, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, consultabile all'indirizzo <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00822009> (ultima consultazione 29/09/2015).

Culture Action Europe, *The we are more campaign guide for the negotiations on the Structural Funds 2014-2020*, consultabile all'indirizzo http://www.wearemore.eu/wp-content/uploads/2011/08/Campaign-toolkit-on-structural-funds_20062012.doc (ultima consultazione 22/09/2015).

THIERRY FABRE (entretien avec), *Genèse et devenir du MuCEM, futur musée - cité culturelle EuroMed de Marseille*, in "LeJMED.fr" (online), 10 novembre, consultabile all'indirizzo <http://aummy.fr/WordPress/?p=2158> (ultima consultazione 23/09/2015).

LISA KARLSSON BLOM, MIKELA LUNDAHL, *Haunted museums. Ethnography, coloniality and sore points*, in "Eurozine", consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/articles/2012-12-18-blom-en.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

CLAUS LEGGEWIE, HORST MEIER, *Why the EU's "harmonization machine" should stay away from history*, in "Eurozine" (online), consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2012-08-14-leggewie-en.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

ANDREA MORK, *Presentation of the House of European History*, intervento a "European Remembrance. Symposium of European Institutions dealing with 20th Century History", Gdańsk , 13-15 September, consultabile all'indirizzo <http://www.europeanremembrance.enrs.eu/edition2012/house-of-european-history> (ultima consultazione 23/09/2015).

DOMINIQUE POULOT, JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL, FELICITY BODENSTEIN (a cura di), *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts* (conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Brussels, 26-27 January 2012), EuNaMus Report n. 8, consultabile all'indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/082/ecp12082.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

DOMINIQUE POULOT, *Introducing Difficult Pasts and Narratives*, ivi, pp. 1-16, consultabile all'indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/082/ecp12082.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

TAJA VOVK VAN GAAL, CHRISTINE DUPONT, *The House of European History*, in AXELBON, DUPONT, KESTELOOT (a cura di), *Entering the Minefields...cit.*, pp. 43-53, consultabile all'indirizzo <http://www.ep.liu.se/ecp/083/ecp12083.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

2011

LAUREN ANDRES, *Marseille Versus Marseille Provence: Local and Regional Challenges of 2013*, First Research Seminar Mega-Events & Regional Development: Theories & Methodologies, Maastricht University, 7 September, consultabile all'indirizzo <http://www.maastrichtuniversity.nl/web/file?uuid=3d95b3a9-a92e-40e3-a6c8-e5c457947962&owner=45761e4f-e692-4cc6-843a-bfba06446f91> (ultima consultazione 29/09/2015).

KSENIYA KHOVANOVA-RUBICONDO (a cura di), *Impact of European Cultural Routes on SMEs' innovation and competitiveness* (Provisional edition), consultabile all'indirizzo http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/StudyCR_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

WOLFRAM KAISER, *Unreliable narrators. Witness accounts and the institutionalization of European history*, in "Eurozine", consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2011-11-24-kaiser-en.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

2010

GIANDOMENICO MAJONE, *Integrazione europea, tecnocrazia e deficit democratico*, Osservatorio sull'Analisi di Impatto della Regolazione, consultabile all'indirizzo http://www.osservatorioair.it/wp-content/uploads/2010/10/Paper_Majone_DeficitDemocratico_sett2010.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

2009

SOPHIE FLOUQUET, *MUCEM : course contre la montre*, in "Le Journal des Arts" (online) 297, consultabile all'indirizzo http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/63454/mucem--course-contre-la-montre.php (ultima consultazione 22/09/2015).

SOPHIE FLOUQUET, *Le Mucem change de cap*, in "Le Journal des Arts" (online) 304, consultabile all'indirizzo http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/65388/le-mucem-change-de-cap.php (ultima consultazione 22/09/2015).

CLAUS LEGGEWIE, *Battlefield Europe. Transnational memory and European identity*, in "Eurozine" (online), consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2009-04-28-leggewie-en.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

Ministère de la Culture et de la Communication, *Projet du MUCEM à Marseille : Christine Albanel annonce la mise en place d'une mission de préfiguration*, 19 mai, consultabile all'indirizzo <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/albanel/comucem.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, *Nasce a Venaria Reale di Torino il Museo d'Europa*, comunicato consultabile all'indirizzo http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1035507975.html (ultima consultazione 23/09/2015).

KRZYSZTOF POMIAN, *European identity: Historical fact and political problem*, in "Eurozine" (online), consultabile all'indirizzo <http://www.eurozine.com/pdf/2009-08-24-pomian-en.pdf> (ultima consultazione 22/09/2015).

2008

Committee of Experts (House of European History), *Conceptual Basis for a House of European History*, Brussels, consultabile all'indirizzo http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/745/745721/745721_en.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

Council of Europe, *The Council of Europe art exhibitions*, s. d., consultabile all'indirizzo https://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Events/Factsheet_EN.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

International Council of Monuments and Sites, *Charter on Cultural Routes*, consultabile all'indirizzo http://www.international.icomos.org/charters/culturalroutes_e.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

2007

ICOM, *ICOM Statutes*, consultabile all'indirizzo <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/> (ultima consultazione 23/09/2015).

2006

ANNE-MARIE AUTISSIER, *Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation*, in "EspacesTemps.net" (online), 29 mars, consultabile all'indirizzo <http://www.espacestemp.net/en/articles/politiques-culturelles-des-tats-europeens-pour-une-necessaire-refondation-en/> (ultima consultazione 22/09/2015).

2004

ERYCK DE RUBERCY, *Un musée pour l'Europe. Un entretien avec Marie-Louise von Plessen et Krzysztof Pomian*, in "Études européennes" (online) 5, consultabile all'indirizzo http://www.etudes-europeennes.eu/images/stories/Archives/5-6_Muse_Europe_E_de_Rubercy.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

ICOM, *Codice etico dell'ICOM per i musei*, consultabile all'indirizzo http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/italy.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

2003

BARBARA ACCETTURA, *I beni culturali tra ordinamento europeo e ordinamenti nazionali*, in “Aedon” (online) 2, consultabile all’indirizzo <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2003/2/accettura.htm> (ultima consultazione 22/09/2015).

2002

LUISA PASSERINI, *Shareable Narratives? Intersubjectivity, Life Stories and Reinterpreting the Past*, paper presentato all’Advanced Oral History Summer Institute, Berkeley, 11-16 agosto, consultabile all’indirizzo https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCoQFjABahUKEwiPhL6m2ZfIAhUBDCwKHaHQAj8&url=http%3A%2F%2Fbancroft.berkeley.edu%2FROHO%2Feducation%2Fdocs%2Fshareablenarratives.doc&usg=AFQjCNEPYAvTFIB6HdkkyuWkLA2jr_D2kQ&sig2=qqCfwx6gpuUX1eNIa3eCIA (ultima consultazione 27/09/2015).

2001

UMBERTO ECO, *Il museo nel terzo millennio*, conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao, 25 giugno, consultabile all’indirizzo <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf> (ultima consultazione 23/09/2015).

2000

Dichiarazione del foro internazionale di Stoccolma sull’Olocausto, consultabile all’indirizzo http://archivio.pubblica.istruzione.it/shoah-itfitalia/allegati/stoccolma_it.pdf (ultima consultazione 23/09/2015).

CLAUDIO M. RADAELLI, *Whither Europeanization? Concept stretching and substantive change*, in “European Integration online Papers” 4, n. 8, consultabile all’indirizzo http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=302761 (ultima consultazione 24/09/2015).

Pagine web

Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum:
http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_content&task=view&id=693&Itemid=75 (ultima consultazione 22/09/2015).

Biennale di Venezia, 55^a Esposizione Internazionale d’Arte:
<http://www.labiennale.org/it/arte/archivio/esposizione-55/55eia/> (ultima consultazione 23/09/2015).

Consiglio d’Europa, itinerari culturali:
http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/default_en.asp (ultima consultazione 22/09/2015).

Consiglio d'Europa, sezione "Cultura": <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/> (ultima consultazione 22/09/2015).

Convegni internazionali del Museo dell'Europa: <http://www.expo-europe.be/content/view/57/80/lang,fr/> (ultima consultazione 23/09/2015).

EICR (vecchio sito), luoghi di memoria europei: http://www.culture-routes.lu/php/fo_index.php?lng=fr&dest=bd_pa_det&rub=19 (ultima consultazione 22/09/2015).

Euroméditerranée: <http://www.euromediterranee.fr/> (ultima consultazione 23/09/2015).

European Union Liaison Committee of Historians: <http://www.eu-historians.eu/> (ultima consultazione 22/09/2015).

Eutopia: <http://www.eutopia.be/text-by-architect-critic-koen-van-synghel> (ultima consultazione 26/11/2015).

House of European History: <http://www.europarl.europa.eu/visiting/en/visits/historyhouse.html> (ultima consultazione 23/09/2015).

House of Eutopia: <http://www.campo.nu/en/production/1512/house-of-eutopia> (ultima consultazione 26/11/2015).

Marseille-Provence 2013: <http://www.mp2013.fr/presentation-2/marseille-provence-2013-cest-quoi/prologue/> (ultima consultazione 18/01/2015).

MeLa Project: <http://www.mela-project.eu/> (ultima consultazione 29/09/2015).

MuCEM, convegni e seminari: <http://www.mucem.org/fr/colloques-et-seminaires> e <http://www.mucem.org/fr/au-programme/colloques-et-seminaires#archives> (ultima consultazione 23/09/2015).

MuCEM, istituzione: <http://www.mucem.org/fr/le-mucem/linstitution> (ultima consultazione 23/09/2015).

MuCEM, storia: <http://www.mucem.org/fr/le-mucem/un-musee-pour-leurope-et-la-mediterranee/lhistoire-du-musee-des-civilisations-de-leurope-et> (ultima consultazione 23/09/2015).

Musée des Confluences: <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire> (ultima consultazione 23/09/2015).

New narrative for Europe: http://ec.europa.eu/culture/policy/new-narrative/index_en.htm (ultima consultazione 22/09/2015).

Operational Programme “Infrastructure and Environment”:
http://ec.europa.eu/regional_policy/en/atlas/programmes/2007-2013/poland/operational-programme-infrastructure-and-environment (ultima consultazione 22/09/2015).

PhoCEM:
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=GALERIE%20CULTURELLE (ultima consultazione 23/09/2015).

Progetto ArCAFE: <http://www.mom.fr/valorisation-grand-public/expositions/Exposition-Iapodes> (ultima consultazione 22/09/2015).

Progetto European Glass Experience: <http://egeglass.eu/ege-project-design-contest/> (ultima consultazione 22/09/2015).

Progetto Openmuseums: <http://www.openmuseums.eu/> (ultima consultazione 22/09/2015).

Réseau Maisons-Musées des Pères de l’Europe: <http://www.peresdeleurope.eu/> (ultima consultazione 23/09/2015).

Tempora: http://tempora-expo.be/cms.php?id_cms=6&id_lang=2 (ultima consultazione 23/09/2015).

UNESCO, programma Memory of the World:
<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/> (ultima consultazione 23/09/2015).

Documenti istituzionali UE e Consiglio d'Europa (cartacei e online)

2014

Council of Europe Cultural Routes Annual Advisory Forum, *The Baku Cultural Routes Declaration*, Baku, 31 October, consultabile all'indirizzo http://www.culture-routes.lu/php/fo_do_downld.php?ref=00006379/00006379.pdf&saveas=Council%20of%20Europe%20Cultural%20Routes%20Forum%202014%20-%20the%20Baku%20Declaration.pdf (ultima consultazione 29/09/2015).

2013

Committee of Ministers of the Council of Europe, Resolution CM/Res(2013)67, consultabile all'indirizzo [https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res\(2013\)67&Language=lanEnglish&Ver=original&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383](https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2013)67&Language=lanEnglish&Ver=original&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383) (ultima consultazione 22/09/2015).

Parlamento europeo e Consiglio, Regolamento (UE) N. 1295/2013 che istituisce il programma Europa creativa (2014-2020) e che abroga le decisioni n. 1718/2006/CE, n. 1855/2006/CE e n. 1041/2009/CE, 11 dicembre, in GUUE, L 347, 20 dicembre 2013, pp. 221-234.

2012

Working Group of EU Member States' Experts on the Mobility of Collections, *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural objects among Member States of the European Union*, consultabile all'indirizzo http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/internal/OMC/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf (ultima consultazione 22/09/2015).

2011

European Commission, Enterprise & Industry Directorate General, *Promotion of Transnational Thematic Tourism Products in the European Union as Means of Sustainable Tourism Development*, Bruxelles, consultabile all'indirizzo https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CDEQFjABahUKEwibL4-t_5vIAhWGNhoKHURNCOk&url=http%3A%2F%2Fec.europa.eu%2Fenterprise%2Fnewsroom%2Fcf%2F_getdocument.cfm%3Fdoc_id%3D6453&usq=AFQjCNFS84PcA7rz30LutAq6s6hXzxzyGQ&sig2=cveAkxHgQznALvNODMVJw (ultima consultazione 29/09/2015).

Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1194/2011/UE che istituisce un'azione dell'Unione europea per il marchio del patrimonio europeo, 16 novembre, in GUUE, L 303, 22 novembre 2011, pp. 1-9.

2010

Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 389-403.

Commissione europea, COM(2010) 2020 definitivo, Comunicazione della Commissione. *EUROPA 2020. Una strategia per una crescita intelligente, sostenibile e inclusiva*, Bruxelles, 3 marzo, consultabile all'indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010DC2020&from=IT> (ultima consultazione 29/09/2015).

Versione consolidata del trattato sull'Unione europea, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 13-45.

Versione consolidata del trattato sul funzionamento dell'Unione europea, in GUUE, C 83, 30 marzo 2010, pp. 47-200.

2009

Parlamento europeo, Risoluzione del Parlamento europeo del 2 aprile 2009 su coscienza europea e totalitarismo, in GUUE, C 137E, 27 maggio 2010, pp. 25-27.

2007

Committee of Ministers of the Council of Europe, Resolution CM/Res(2007)12, consultabile all'indirizzo [https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res\(2007\)12&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383](https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2007)12&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383) (ultima consultazione 22/09/2015).

Consiglio, Risoluzione su un'agenda europea per la cultura, (2007/C 287/01), 16 novembre, in GUUE, C 287, 29 novembre 2007, pp. 1-4.

2006

Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1855/2006/CE che istituisce il programma Cultura (2007 – 2013), 12 dicembre, in GUUE, L 372, 27 dicembre 2006, pp. 1-11.

Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 1904/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio che istituisce, per il periodo 2007-2013, il programma «Europa per i cittadini» mirante a promuovere la cittadinanza europea attiva, 12 dicembre, in GUUE, L 378, 27 dicembre 2006, pp. 32-40.

2003

Convenzione europea, Progetto di trattato che istituisce una Costituzione per l'Europa, CONV 850/03, 18 luglio, consultabile all'indirizzo <https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/cv00850.it03.pdf> (ultima consultazione 29/09/2015).

2002

Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, Recommandation 1574, *L'esprit de l'Europe dans les musées*, 3 septembre, in Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, session ordinaire de 2002 (quatrième partie), *Textes adoptés*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2002, pp. 19-20.

2001

Comité des Ministres du Conseil de l'Europe, Communication, Doc. 9025, « *L'Europe, un patrimoine commun* » – *une campagne du Conseil de l'Europe*, 10 avril, in Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, session ordinaire de 2001 (deuxième partie), *Documents de séance*, V, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2001, pp. 167-169.

Comité des Ministres du Conseil de l'Europe, Recommandation Rec (2001) 15 relative à l'enseignement de l'histoire en Europe au XXI^e siècle, 31 octobre, in Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen...cit.*, pp. 338-348.

2000

Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 508/2000/CE che istituisce il programma «Cultura 2000», 14 febbraio, in GUCE, L 63, 10 marzo 2000, pp. 1-9.

1998

Committee of Ministers of the Council of Europe, Resolution (98) 4, consultabile all'indirizzo <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=470017> (ultima consultazione 22/09/2015).

1997

Parlamento europeo e Consiglio, Decisione n. 2228/97/CE che istituisce un programma comunitario d'azione in materia di beni culturali (programma Raffaello), 13 ottobre, in GUCE, L 305, 8 novembre 1997, pp. 31-38.

Trattato di Amsterdam che modifica il trattato sull'Unione europea, i trattati che istituiscono le Comunità europee e alcuni atti connessi, in GUCE, C 340, 10 novembre 1997.

1995

Commissione delle Comunità europee, Proposta di Decisione del Parlamento europeo e del Consiglio che istituisce un programma comunitario di azione in materia di beni culturali – Raffaello, COM(95) 110 def., 95/ 0078 (COD), Bruxelles, 29 marzo, p. 1c, consultabile all'indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:51995PC0110&from=EN> (ultima consultazione 22/09/2015)

1992

Trattato sull'Unione europea, insieme al testo del trattato che istituisce la Comunità europea, in GUCE, C 224, 31 agosto 1992.

1989

Commissione delle Comunità europee, COM(89) 594 def., Bruxelles, 22 novembre, consultabile all'indirizzo <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1989:0594:FIN:IT:PDF> (ultima consultazione 22/09/2015).

1985

Committee "On a People's Europe", Report to the European Council, 28-29 June 1985, in "Bulletin of the European Communities", Supplement 7/85, *A People's Europe, Reports from the ad hoc Committee*, pp. 18-30.

1976

Parlamento europeo, Risoluzione sull'azione comunitaria nel campo culturale, in GUCE, C 79, 5 aprile 1976, p. 6.

1974

Commissione delle Comunità europee, Raccomandazione agli Stati membri, relativa alla protezione del patrimonio architettonico e naturale (75/65/CEE), 20 dicembre, in GUCE, L 21, 28 gennaio 1975, pp. 22-23.

Parlamento europeo, *Risoluzione sulla proposta di risoluzione presentata, a nome del gruppo liberale e misto, sulla difesa del patrimonio culturale dell'Europa*, in GUCE, C 62, 30 maggio 1974, pp. 5-7.

1973

Foreign Ministers of the European Communities, *Declaration on European Identity*, Copenhagen, consultabile all'indirizzo http://www.cvce.eu/content/publication/1999/1/1/02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32/publishable_en.pdf.

1954

Consiglio d'Europa, *Convenzione culturale europea*, Parigi, 19 dicembre, consultabile all'indirizzo <http://conventions.coe.int/Treaty/ita/Treaties/Html/018.htm> (ultima consultazione 22/09/2015).

Conferenze

LUCA BERGAMO, intervento a Culture Action Europe Conference 2013, *It is not a crisis – it is a transition!*, Roma, 3-5 ottobre 2013.

MASSIMILIANO GIONI, intervento nel quadro dei “Meetings on art”, intitolato *Antropologia delle immagini e storia dell’arte*, Venezia, 23 ottobre 2013.

ANNE HERTZOG, intervento al seminario “Le patrimoine à l’épreuve de l’histoire transnationale”, École Normale Supérieure, Parigi, 7 marzo 2013.

FRANÇOIS JULLIEN, *Universalité et écart culturel*, Conférence inaugurale de la journée-débat *Autour du Louvre Abu Dhabi : pour une histoire globale de l’art ?*, Louvre, 18 juin 2014.

Ringraziamenti

Intendo ringraziare tutti coloro che direttamente o indirettamente hanno contribuito allo sviluppo e all'elaborazione di questa ricerca. Un ringraziamento particolare va al prof. Giuseppe Barbieri, mio tutor e coordinatore della Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, ad Anne-Marie Thiesse, docente che mi ha accompagnato durante le ricerche svolte presso l'École Normale Supérieure di Parigi e a coloro che mi hanno concesso le interviste presentate nella tesi: Krzysztof Pomian, Isabelle Benoit, Zeev Gourarier, Taja Vovk van Gaal e Thomas Bellinck.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Anna Marangoni

Matricola: 783829

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXVIII

Titolo della tesi:

L'Europa nei musei. Nascita e sviluppo di una nuova categoria museale

Abstract:

Questa ricerca intende portare un contributo allo studio dello sviluppo dei musei sulla storia e sulla società europea. Essa ricostruisce lo *status quaestionis* di un'“europeizzazione culturale” i cui prodromi possono essere fatti risalire all'ultimo decennio del secolo scorso. Per raggiungere quest'obiettivo, il lavoro si concentra sull'analisi di alcuni casi studio emblematici - il Musée de l'Europe, il MuCEM, la House of European History e la mostra *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* -, delle misure politiche e programmatiche adottate dalle istituzioni europee nel campo della storia e del patrimonio, e della letteratura recente sull'“idea di Europa”. Tale fenomeno ha importanti ricadute non solo a livello museografico e museologico, ma anche nell'ambito delle narrazioni storiche e nella formazione delle rappresentazioni collettive.

This PhD thesis is a contribution to the study of the development of museums featuring European history and society. It retraces the *status quaestionis* of a “cultural Europeanisation” that began during the last decade of the twentieth century. The thesis focuses on the analysis of a number of emblematic case studies - the Museum of Europe, the MuCEM, the House of European History e the exhibition *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo* -, scrutinizes the political measures and programs adopted by European institutions in the field of history and heritage, and examines the recent literature on the “idea of Europe”. This phenomenon has important repercussions not only on museographic and museological approaches, but also on the domain of historical narratives and on the production of collective representations.

Firma dello studente

