

Musei di carta.
Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea

Di Corinne Pontillo
Roma, Carocci, 2022, pp. 134
ISBN 978-88-2901-675-4

Recensione di Gina Bellomo

Publicato: 14 settembre 2023

Bellomo, Gina, recensione a Corinne Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 143-147.

gina.bellomo2@unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/17983

finzioni.unibo.it

Tra le numerose apparizioni di dispositivi e oggetti della visione all'interno delle opere letterarie si farebbe fatica a credere che il museo, luogo emblematico votato alla contemplazione dell'arte, eterotopia (ed eterocronia) in cui sperimentare il contatto con coloro che ci hanno preceduto e con ciò che hanno lasciato, sede prediletta della sindrome di Stendhal, per quanto copiosamente e variamente presente in letteratura, non goda di un'attenzione critica né costante né strutturata. Anche per questo motivo risulta necessario uno studio come quello compiuto da Corinne Pontillo nel suo *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, pubblicato da Carocci nel 2022, il saggio esplora le numerose manifestazioni del legame tra musei, collezioni e opere letterarie, stabilendo alcune coordinate e aprendo nuove strade di ricerca intorno al tema.

Con *Musei di carta* l'autrice, assegnista di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Catania con all'attivo già diverse pubblicazioni dove si è interessata del rapporto tra letteratura e arti visive, si propone di «tracciare alcuni sentieri di ricerca all'interno del vasto campo di studio relativo alla rappresentazione degli spazi museali nelle opere letterarie contemporanee» assumendo come spazio d'azione «una selezione di testi narrativi sia italiani che stranieri, lungo l'asse cronologico che dal primo decennio del Novecento conduce fino alle produzioni più recenti» (pp. 8-9). Un punto di forza del saggio è senz'altro l'attenzione riservata all'impostazione metodologica e teorica, la quale si dirama da un lato attraverso la bibliografia critica specifica esistente sul tema (italiana e internazionale), tra cui si annoverano le opere di Cometa, Pinotti e Somaini e gli altri capisaldi degli studi di cultura visuale; dall'altro, attraverso opere che per l'autrice hanno avuto funzione di guida nel riconoscere meglio le forme del peculiare rapporto tra musei, collezioni e opere letterarie: mi riferisco a *Le Musée et le texte* di Philippe Hamon con le sue quattro declinazioni possibili della raffigurazione dei musei in letteratura, al quale viene accostato *Musei citati* di Fabrizio Ago, «allo stato attuale l'unica monografia critica in lingua italiana incentrata sulla raffigurazione dell'istituto museale in letteratura» (p. 20) e, più avanti, a *Imaginary museums* di Rachel Morris, il quale si interroga su diverse tipologie di esposizioni immaginarie puntando l'attenzione sul 'potere immaginativo' delle istituzioni museali e su come questo potere possa influenzare visitatori e scrittori.

Suddiviso seguendo diverse declinazioni del tema, nella sezione *Letterature e musei* lo studio si focalizza sulle «opere in cui i musei si “manifestano” attraverso il riferimento a istituti realmente esistenti» nonché sulla «perlustrazione di alcuni testi in cui siano “costruiti” musei immaginari» (p. 9). Nel primo caso – corrispondente al primo capitolo del saggio – Pontillo passa in rassegna diversi «romanzi in cui i personaggi, a un certo punto del loro itinerario finzionale, si recano in un museo o in un luogo di esposizione di oggetti o opere d'arte» (p. 17). È però alla fine del capitolo che si trovano gli spunti a mio avviso più interessanti: la prospettiva post-coloniale – e decoloniale, soprattutto – di due romanzi, *Città aperta* di Teju Cole e *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* di Igiaba Scego, è l'occasione per vidimare una serie di questioni

che Pontillo maneggia con grande lucidità: quali sono le dissonanze del colonialismo che le città e le opere artistiche portano con sé? Come gestire questo patrimonio dissonante? Che risvolti museologici e museografici ha la progettazione di un museo decoloniale ed eventualmente anche intermediale? Nei due romanzi la narrazione accentua la dimensione problematica e coinvolge l'identità del protagonista così come dell'ipotetico lettore, senza tendere a sintesi raffazzonate ma, piuttosto, indagando – soprattutto nel primo caso – sul carattere eterotopico dell'istituzione museale, che Pontillo ci ricorda essere intesa anche come «dispositivo scopico»¹.

La ricerca si intensifica nel secondo romanzo ed è amplificata dalla sua dimensione intermediale. Sorgono nuovi dubbi, nuove controversie da risolvere: sotto «la lente d'ingrandimento delineata dallo slancio militante della scrittura viene posta, infatti, la funzione pubblica degli istituti museali e, mettendo in discussione la neutralità dei luoghi, viene di conseguenza sottolineata anche una fondamentale implicazione che vede specchiato nello spazio espositivo il riflesso – culturale ma anche ideologico – di una società che si autorappresenta» (pp. 50-51). Sorge allora il dubbio se sia possibile effettivamente creare un museo decoloniale e cosa significhi allora decolonizzazione – tenendo conto dell'interpretazione del museo come luogo preposto a rappresentare l'ideologia dominante e/o l'identità nazionale. A partire dagli studi dell'antropologa culturale Serena Fiorletta, chiamata in causa da Scego, Pontillo definisce la decolonizzazione come l'«adeguata contestualizzazione degli oggetti esposti e dunque la possibilità di restituire ai contenuti dell'edificio la dignità di soggetti» (p. 52) e affronta il tema più volte nel corso del saggio, ad esempio a proposito del *Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk, rendendo tale tema filo conduttore del ragionamento sulla «presunta neutralità del processo di selezione delle opere, letterarie o artistiche», spazio di discussione in cui ancora una volta «la letteratura e l'istituto museale trovano un delicato terreno di confronto» (p. 53).

Per impostare una riflessione sul caso studio del capitolo successivo *In forma di libro: musei immaginari* Pontillo si interroga innanzitutto su cosa si intenda per immaginario, su quale sia il confine tra reale e finzionale, su dove cada l'ago della referenzialità: cosa comporta scandagliare i musei 'immaginari'? Qual è il discrimine che ci permette di distinguere se tutti i musei ritratti nelle opere letterarie siano immaginari o se tra questi vadano annoverati solo quelli strutturati ed elaborati *ex nihilo* dalla fantasia dell'autore? La tradizione letteraria si trova in bilico tra queste due visioni del fenomeno e Pontillo si inserisce nel dibattito facendo chiarezza sui termini di paragone e sulle conseguenze che ciascuna interpretazione ha sul fare letteratura e sul fare critica: con un taglio che mira a problematizzare più che a fornire soluzioni immediate e semplicistiche, l'autrice adotta come riferimenti critici Lubomír Doležel, Thomas G. Pavel, Françoise Lavocat e Rachel Morris e sottolinea come la prima delle due ipotesi «accoglierebbe le esposizioni in seno a uno scacco espressivo, nonché alle rielaborazioni che presiedono alla capacità della letteratura di creare mondi possibili partecipi di una relazione tanto con il reale quanto con una dimensione altra, finzionale», mentre la seconda «creerebbe una distinzione a partire

¹ M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 123.

dal secondo polo di riferimento coinvolto, il museo, osservato a seconda della sua effettiva esistenza o, al contrario, della sua origine di pura invenzione» (pp. 55-56). Da questa *vexata quaestio* che «rimane un nucleo non facile da risolvere» Pontillo trae e valorizza, sulla scorta di Morris, la «ricchezza metaforica delle esposizioni letterarie» (p. 57) come un elemento che accomuna le trasposizioni dei musei nelle opere narrative al di là della definizione di ‘museo reale’ o ‘museo immaginario’. Le contaminazioni tra le occorrenze e lo spazio ibrido tra queste contaminazioni diventano allora un luogo aperto e disponibile, ideale per la creazione e per la ricerca, tanto che «anche le citazioni di musei reali possono entrare a far parte di un più ampio contenitore immaginario» (*ibidem*). Per questo, Pontillo supera il binomio esposto sopra e piuttosto porta avanti la sua analisi prima secondo una prospettiva soprattutto tematica, poi soffermandosi su «una selezione di testi che divengono essi stessi un museo di finzione, non tanto sul piano linguistico [...] ma soprattutto a livello strutturale», senza tuttavia smettere di interrogare «lo statuto stesso della finzione» (p. 58) a partire dall’analisi di opere tra le quali figurano diversi lavori di Calvino, *La ferrovia sotterranea* di Whitehead, *Il museo della resa incondizionata* di Ugrešić e *Museo d’ombre* di Bufalino. Quest’ultimo, in particolare, risulta un caso interessante proprio perché ha valore cruciale nel corpus bufaliniano, il quale si innesta sul rapporto tra autobiografia, scrittura e memoria in tensione verso il «bellissimo Riessere»,² assumendo spesso caratteri memoriali, diaristici e catalogatori, come nel caso di *Museo d’ombre*: il tentativo è quello di ricomporre, di allestire e di esibire un museo di ricordi tanto personali quanto culturali – si consideri l’attenzione antropologica di Bufalino rispetto alla Sicilia e ai suoi abitanti – di diversa natura (materiale, verbale, visiva) fino a che il museo non si riconduce allo stesso libro, che è contenente e contenuto, secondo un gioco di scatole cinesi cui è avvezzo lo scrittore comisano nell’imbastire le sue opere.

Meccanismi simili sono quelli che muovono le due opere a cui Pontillo dedica l’ultima parte della sua analisi e che esortano a riflettere sul «rapporto intrattenuto dalla prosa con il dispositivo della collezione e, nella fattispecie, con le raccolte di oggetti e di opere d’arte che danno vita a musei [...] reali o finzionali» (p. 9). La prima è *La casa della vita* di Praz, un testo ibrido e affascinante che ha tracce dell’autobiografia e del catalogo, oltre che della narrativa. Al centro sta la soggettività dell’autore/protagonista, che fa sì che gli oggetti menzionati assumano un ruolo narratologico importante. In questo capitolo risultano fondamentali le teorie di Michele Cometa e di Pinotti e Somaini, in quanto Pontillo riflette sul museo come un dispositivo della visione: il valore che emerge dagli esempi proposti e dai riferimenti critici accolti dall’autrice è quello di una letteratura capace di comunicare con altri media e altre discipline, sempre in movimento e in evoluzione. Tali riflessioni risultano essenziali anche per il testo analizzato di seguito, ovvero *Il museo dell’innocenza* di Pamuk, dove l’intermedialità fa da padrona, tanto che il tema del museo si mescola al testo e, anzi, lo supera, fino a giungere nella realtà – la creazione

² G. Bufalino, *Diceria dell’untore*, Milano, Bompiani, 2018, p. 82.

effettiva di un museo a partire dal libro – per poi ritornare alla letteratura con la pubblicazione successiva di un catalogo.

Anche in chiusura al saggio, ciò che a Pontillo preme sottolineare è la potenzialità di nuove prospettive di studio tematiche e stilistiche: risulta necessario «continuare a osservare le opere come frammento di un più vasto orizzonte sia letterario che extratestuale» (p. 119). Questo esorta, in linea con gli scopi della particolare ricerca condotta e con le coordinate teoriche più care all'autrice, a non arroccarsi sui limiti che ancora oggi vengono talvolta posti tra le discipline e i diversi media e offre «l'opportunità, più che di procedere secondo distinzioni di carattere tassonomico, di porre invece l'accento sulla trasversalità» (pp. 119-120) dei contenuti, degli stili e delle forme critiche e narrative.