



Enthymema XXIX 2022

Tra letteratura e dispositivo museale:
sulle tracce delle collezioni nella narrativa
contemporanea

Corinne Pontillo

Università degli Studi di Catania

Abstract – Tra le forme di ibridazione che caratterizzano la scrittura letteraria del Novecento, la rappresentazione del museo nei testi narrativi dà luogo a diverse declinazioni tematiche e retoriche, e si presta dunque ad essere analizzata attraverso molteplici prospettive ermeneutiche. Configurandosi come spazio di ambientazione del *plot*, o di trasfigurazione in chiave letteraria di musei reali, oppure ancora come raccolta sistematica di oggetti, di collezioni che assumono talvolta una valenza metatestuale, il dispositivo museale interagisce con la scrittura narrativa e delinea un campo d'indagine ancora poco esplorato dagli studi critici. Prendendo avvio da tali premesse, il contributo intende proporre la lettura di alcune occorrenze contemporanee del tema, sia italiane che straniere, in particolare nei testi *La casa della vita* (1958) di Mario Praz, *Il museo dell'innocenza* (2008) di Orhan Pamuk e, a guidare le riflessioni finali, *Non luogo a procedere* (2015) di Claudio Magris.

Parole chiave – Letteratura; Collezione; Museo; Oggetti; Narrazione.

Abstract – Among the forms of hybridization characterizing the literature of twentieth century, the representation of museum in narrative texts creates different thematic and rhetorical declinations, and therefore lends itself to being analyzed through multiple hermeneutic perspectives. Configuring itself as a setting space of the plot, a literary transfiguration of real museums, or as a systematic collection of objects – collections sometimes taking on a metatextual value – the museum device interacts with the narrative writing and outlines a field still not too much explored by critical studies. Starting from these premises, the contribution intends to propose a reading of some of contemporary occurrences of the theme, both Italian and foreign, in particular in the texts *La casa della vita* (1958) by Mario Praz, *The museum of innocence* (2008) by Orhan Pamuk and, to guide the final considerations, *Non luogo a procedere* (2015) by Claudio Magris.

Keywords – Literature; Collection; Museum; Objects; Narrative.

Pontillo, Corinne. "Tra letteratura e dispositivo museale: sulle tracce delle collezioni nella narrativa contemporanea". *Enthymema*, n. XXIX, 2022, pp. 74-85.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/16478>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Tra letteratura e dispositivo museale: sulle tracce delle collezioni nella narrativa contemporanea

Pontillo Corinne

Università degli Studi di Catania

Uno sguardo focalizzato sulla contemporaneità letteraria restituisce molteplici modalità di interazione tra il museo e i testi narrativi, distribuite lungo tutto l'arco del Novecento e presenti anche tra le pubblicazioni più recenti. Risale alla prima metà del secolo scorso, ad esempio, la visita di Zeno a Palazzo Pitti con la neosposa Augusta in *La coscienza di Zeno* (1923), oppure, prima ancora, il riferimento agli Uffizi in *Il fu Mattia Pascal* (1904), dove lo scambio di un Perugino con un Raffaello compiuto dal protagonista da bambino riflette i cambiamenti relativi al suo nome e alla sua identità. Una rapida panoramica sulla seconda parte del Novecento continua a far emergere un terreno fertile di occorrenze; si pensi, solo per citare alcuni casi esemplificativi, alla descrizione del Museo di Storia Naturale di New York in *Il giovane Holden*, pubblicato nel 1951, all'incipit del racconto del 1981 *Il gioco del rovescio* di Antonio Tabucchi, che si apre al Museo del Prado di fronte al capolavoro di Velázquez *Las Meninas*, o al viaggio nel Nord Italia e in Europa raccontato da Sebald in *Vertigini* (1990, tradotto in italiano nel 2003), che si conclude con una visita del soggetto narrante alla National Gallery di Londra.

Ma il museo può entrare a far parte delle opere letterarie non soltanto come luogo citato, ma anche in quanto spazio di ambientazione del *plot*; lo dimostrano due opere cruciali, da questo punto di vista, quali *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice e *Le madonne dell'Ermitage* di Debra Dean. Nel lungo racconto del 1988 dello scrittore italiano – che si svolge interamente all'interno del Musée des Beaux-Arts di Reims – il protagonista, Barnaba, è un ex ufficiale di Marina che, affetto da una malattia che lo porterà alla cecità, trascorre la maggior parte del suo tempo nei musei per trattenere le immagini delle opere d'arte. Nel romanzo della scrittrice statunitense, invece, pubblicato nel 2006 ed edito in Italia nel 2008, l'esercizio memoriale è reso necessario da una contingenza storica: la figura principale è Marina, un'ex guida dell'Ermitage oramai anziana e affetta dal morbo di Alzheimer che ripercorre con la mente il periodo in cui, nel 1941, i quadri del museo erano stati rimossi e nascosti nei sotterranei nel tentativo di salvarli dalla minaccia dei bombardamenti tedeschi. Per cercare di sottrarre le opere d'arte all'oblio, la protagonista ricorda di un esercizio che era solita compiere spostandosi da una sala all'altra del museo, cioè quello di richiamare alla memoria autori, titoli e contenuto delle immagini attraverso l'osservazione delle cornici vuote che abitavano le pareti dell'Ermitage.

Dai pochi esempi menzionati si comprende come la ripresa letteraria degli spazi museali possa delineare un campo d'indagine ricco di implicazioni tematiche, sedimentato nell'immaginario letterario e ancora ampiamente passibile di nuove esplorazioni da parte della critica.¹ Sulla base di tali annotazioni introduttive e circoscrivendo la prospettiva, la trattazione si pone l'obiettivo di condurre una lettura concentrata su un gruppo particolare di testi in cui la rappresentazione narrativa del museo risulta legata al tema della collezione e regola, secondo diverse modalità, la partitura diegetica delle opere.

¹ Ha insistito sulla centralità del connubio letteratura-museo in rapporto con l'immaginario collettivo Fabrizio Ago nel testo *Musei citati*, di cui si riporta in bibliografia il riferimento completo. Per un ragguaglio sulle tipologie di contaminazione tra museo e testo cfr. Hamon; Caroline e Scuriatti.

Tra letteratura e dispositivo museale
Corinne Pontillo

1. Un «museo vivo»

Pubblicato per la prima volta nel 1958,² *La casa della vita* di Mario Praz rientra fra i testi in cui il dialogo tra museo e letteratura diventa a tal punto evidente da innervare anche gli strati più profondi della narrazione. Una volta rientrato in Italia dopo aver insegnato presso le università di Liverpool e Manchester, nel 1934 l'autore si stabilisce con la moglie in un appartamento di Palazzo Ricci, sito in via Giulia a Roma, e arreda le stanze della propria abitazione con oggetti e mobili appartenenti prevalentemente allo stile Impero di primo Ottocento, rendendo la casa in cui vive il fulcro di una collezione destinata ad acquisire una doppia, inscindibile anima, reale e finzionale. Nel 1969, infatti, Praz si trasferisce al terzo piano di Palazzo Primoli, in quella che sarà la sua ultima dimora e poi sede della casa-museo Mario Praz, ma la raccolta di quadri, sculture, orologi, specchi, ventagli, libri, lampadari, *secrétaire* ha già trovato collocazione, oltre che nelle camere della nuova residenza, tra le pagine della *Casa della vita*, testo autobiografico e insieme catalogo 'narrato'.

Nella rappresentazione di ciò che potrebbe essere considerata una serie di Wunderkammern,³ sono diversi i livelli del testo che inglobano il museo nell'ordito diegetico. Da un punto di vista tematico, numerose istituzioni museali vengono citate quasi con l'obiettivo, spesso, di creare analogie e parentele stilistiche che possano nobilitare il valore dei pezzi della collezione; si pensi alle due «teste barbute di filosofi», esposte nella camera da pranzo, che «fanno pensare all'erma bifronte (Erodoto e Tuciddide) che si trova al Museo di Napoli» (Praz 83-84), oppure a uno dei quadri affissi alle pareti della camera della figlia Lucia, un ritratto femminile di Mayer che assomiglia al ritratto dell'imperatrice Giuseppina conservato al Louvre e a quello di Madame Anthony al Museo di Lione, entrambi eseguiti da Prud'hon (cfr. Praz 213-14).⁴

Ma è soprattutto sul piano della struttura che la prosa e la dimensione visuale del museo entrano in relazione, in un intreccio formale, oltre che contenutistico, in cui l'una non può che presupporre l'altra. Se si esclude il primo, dedicato alla *Via Giulia*, ad ogni capitolo della *Casa della vita* corrisponde una stanza, secondo un ordine di successione che fa corrispondere l'esperienza di lettura con i movimenti di un ipotetico visitatore all'interno degli spazi dell'appartamento (*L'ingresso; La camera da pranzo; Camera da letto su Piazza Ricci; Saletta di passaggio; Camera di Lucia; Il salone; Il boudoir*). La maniera in cui si articolano i singoli capitoli, inoltre, è tale da fornire, attraverso lo sguardo che l'io narrante posa di volta in volta sulle pareti e sugli oggetti che esse racchiudono, una guida alla visualizzazione delle camere, senza risparmiare espliciti richiami al lettore («tu vedi», «mi direte», «ora immaginate»; Praz 64, 72, 103) e l'impiego di deittici spaziali («qui nel salone, [...] subito a destra di chi entra»; 303). Man mano che si procede nella lettura, inoltre, si fa sempre più sfumato il confine tra la narrazione e il *tour* virtuale che da essa si dispiega, fino ad intrecciare un dialogo ancora più serrato tra la voce narrante e i fruitori: «rechiamoci per un momento in codesta camera, accanto al salone, per vederlo» (321), si legge in riferimento a un quadretto di interno sistemato nel *boudoir*; e ancora, al culmine

² La seconda edizione dell'opera risale al 1979 e risulta accresciuta di tre capitoli conclusivi. Nella stessa versione e con ventisette illustrazioni fuori testo, *La casa della vita* è stato ripubblicato da Adelphi nel 1995; sarà questa l'edizione a cui si farà riferimento per le citazioni tratte dall'opera.

³ Per un rapido ragguglio sulla tradizione delle 'camere delle meraviglie' cfr. De Benedictis 116-25. Per un'interpretazione della Wunderkammer attraverso la prospettiva dei *cultural studies* cfr. Cometa, *Cultura visuale* 181-99.

⁴ Il tentativo di includere il proprio museo dentro una più ampia genealogia di architetture affini si legge anche nel brano in cui l'autore racconta di aver visitato con la figlia il museo di Hove, «quello che lei trovava somigliante alla casa di Daddy, perché c'erano anche lì mobili Impero e degli strumenti musicali che nessuno suonava» (Praz 227).

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

dell'illusione, «questa stanza – anticipa il narratore dall'interno del salone – ti rimarrà più viva nella memoria di molte stanze il cui pavimento han calcato i tuoi piedi» (325).⁵

Scorrendo le pagine della *Casa della vita*, si nota come sia proprio la memoria – in consonanza, del resto, con il genere autobiografico e con molti dei testi che pongono il museo alla base dello svolgimento diegetico – a costituire uno dei nuclei tematici predominanti. Gli arredi passati in rassegna dall'io narrante rivestono un ruolo narratologico di primaria importanza, poiché danno forma al caleidoscopio di immagini impresse nella mente della voce enunciante. Gli accostamenti e le associazioni innescate dagli oggetti, infatti, sono caratterizzati da una marcata soggettività e trovano il più delle volte la loro ragione d'essere nel valore sentimentale attribuito dal narratore ai vari frammenti della sua collezione. Attraverso una fitta trama intertestuale che lascia emergere l'erudizione letteraria e le predilezioni artistiche dell'autore, ai pezzi del personale museo di Praz è demandato il compito di supportare il procedere del racconto e di tratteggiare ricordi e relazioni – con le donne amate, gli amici, gli scrittori – distribuite lungo l'arco di un'intera vita. Un passo esemplificativo, a questo proposito, è rappresentato dalla rievocazione del legame sentimentale con Doris, una donna sposata conosciuta a Liverpool nella seconda metà degli anni Venti, a partire da uno specchio, da una psiche di origine italiana acquistata dal narratore nel giorno del suo trentesimo compleanno, lo stesso in cui ha ricevuto un ritratto da parte di Doris e le ha scritto una lettera in cui le dà notizia di entrambi gli avvenimenti. «Ogni volta che guardo con qualche attenzione quel mobile così familiare che è la psiche della mia camera da letto, – conclude Praz – mi par come se dalle acque intorbidate del suo antico specchio affiorasse l'immagine di Doris» (116).⁶

In un contesto in cui fin troppo immediato risulta il riferimento a Proust – più volte citato nella *Casa della vita* e riconoscibile in passaggi come quello dove viene precisato che «un odore, un sapore, per qualche associazione sentimentale manifesta o recondita, può acuire la nostra sensibilità e affilare il nostro ingegno» (Praz 357) – occorre interrogarsi sulla funzione ricoperta dal museo in quanto complesso dispositivo della visione. Un'analisi in questa direzione è stata già offerta da Arturo Cattaneo nel suo *Il trionfo della memoria*, un lavoro dedicato a Mario Praz e alle modalità di rappresentazione delle stanze della *Casa della vita*, ricondotte alla tecnica classica di memorizzazione, che consisteva nell'associare agli spazi di un edificio conosciuto gli argomenti da richiamare alla memoria nel corso di un'orazione (cfr. Cattaneo 91-107). Ma, in un'ottica più ampia, si ritiene che la definizione di 'dispositivo museale' per indicare i modi della percezione e, strettamente legata ad essi, la struttura del racconto si mostri particolarmente appropriata anche nel momento in cui si pone l'accento sul primo dei due termini, nonché sulla componente metaforica espressa dal dispositivo e messa in evidenza dalle elaborazioni teoriche più recenti. Nelle riflessioni di Michele Cometa, «il dispositivo non è mai solamente reale (uno spazio architettonico) ma si configura, persino nello stesso precipitato architettonico, come una costante transizione tra metafora e realtà, tra verbale e visuale. La letteratura è in questo senso certamente uno dei luoghi privilegiati di questa continua negoziazione tra spazio reale e spazio finzionale» (Cometa, *La scrittura delle immagini* 73). Alla tesi

⁵ Si noti che l'esperienza di visita virtuale tra le pagine della collezione si rivela ancora più esplicita nell'edizione mondadoriana della *Casa della vita* del 1958. Rispetto alla versione Adelphi del 1995, che raduna le immagini che compongono l'apparato iconografico nella parte centrale del testo, nella prima configurazione dell'opera le pagine che ospitano le illustrazioni sono intercalate ai capitoli e ad essi si collegano anche nel contenuto (i quadri riprodotti o la fotografia che rende visibile la camera da pranzo, ad esempio, richiama il testo della sezione corrispondente, saldando la componente verbale con il polo visivo anche attraverso la collocazione dei frammenti illustrativi). Alcune immagini che raffigurano le "vedute" delle stanze, inoltre, sono stampate su fogli doppi ripiegati e si prestano ad arricchire l'esperienza di lettura di una componente performativa.

⁶ Si tornerà più avanti sulla centralità dello specchio per l'interpretazione dell'opera. Si segnala intanto che un approfondimento relativo a questo aspetto è stato proposto da Rizzi 526-528.

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

appena riferita fa eco la ricerca di Pinotti e Somaini, secondo i quali «ogni dispositivo *ha* una dimensione al tempo stesso *materiale-spaziale* e *mentale*: è l'insieme di quegli elementi tecnico-materiali che dispongono e organizzano nello spazio [...] la relazione tra le immagini e lo spettatore, e che così facendo contribuiscono a configurare il modo in cui le immagini vengono recepite» (Pinotti e Somaini 173-74).

Per meglio comprendere i processi di interazione tra la dimensione 'mentale' del museo e il testo di Praz non sarà fuorviante considerare le smarginature visuali della prosa e le sue molteplici aperture anche nei confronti del linguaggio figurativo. Il lavoro di uno sguardo posizionato al crocevia tra letteratura e arte non è di certo una novità nella produzione dell'autore – si pensi, ad esempio, all'importanza anche metodologica di un'opera come *Mnemosine* (1970) – e *La casa della vita* riflette pienamente la natura ibrida di una parte consistente della ricerca di Praz. Qui la scrittura, infatti, non si limita soltanto a ricalcare gli spazi e l'architettura del museo privato del narratore, tramite una conformità formale che, sulla base delle categorie individuate da Cometa, è possibile ricondurre alle 'omologie strutturali' (cfr. Cometa, "Letteratura e arti figurative: un catalogo" 24-28), ma arriva perfino ad assorbire le tecniche pittoriche di rappresentazione del reale restituendole al lettore con gli strumenti del suo linguaggio. Altre ai numerosi inserti ecfrastici, di frequente associati alla menzione di ritratti, vedute, disegni distribuiti nelle camere, la narrazione della *Casa della vita* avanza a piccoli passi tra le opere d'arte e le suppellettili collezionate, pedinandone con occhio attento e con minute descrizioni attivate dai movimenti dello sguardo i colori, gli intarsi, i fregi, i segni del tempo.⁷ In questo interesse riservato ai dettagli che compongono la collezione non è difficile ravvisare il riverbero della preferenza manifestata dall'autore nei confronti della pittura fiamminga, della pittura d'interni o di un artista come Sergio De Francisco, la cui ispirazione si nutre di soggetti e temi umili, quotidiani, ritratti nei minimi particolari. Nella dichiarazione dello stesso Praz,

La qualità che mi conquide è la loro capacità di rendere il reale in maniera così aderente, da dar l'impressione che esso sia veduto non pel tramite dell'occhio nudo, ma d'un occhio magico che possiede le doti non umane d'una lente d'ingrandimento. Le cose viste da questi pittori hanno l'aria preziosa e appartata degli oggetti visti dietro uno schermo di cristallo. La loro visione della realtà, come le parti d'un orologio smontato nella bottega d'un orologiaio, sta sotto una campana di vetro. (204)

L'osservazione ravvicinata del reale e, allo stesso tempo, il suo trasfigurare in una visione filtrata da un immaginario diaframma, non si pone soltanto come indice di un palese apprezzamento artistico, ma si sviluppa in modo da rivelare una chiave di lettura strettamente correlata alla progressiva messa in abisso del testo. In riferimento ai pittori olandesi e al loro «gusto della terra e delle belle cose terrene, stoffe, fiori, interni», in uno degli ultimi capitoli si legge che «anch'essi ci danno un'atmosfera, non così universale come quella dei grandi pittori, ma pur tuttavia una *Stimmung*, fatta di cose concrete e dell'aura di affetto di cui le circonda lo spirito dell'uomo» (Praz 318). Man mano che si procede nella 'visita' alla *Casa della vita*, si scopre che le ragioni di uno sguardo rivolto al passato sono sia individuali che storiche, si proiettano nella memoria vissuta di giorni felici nella misura in cui tentano di sopperire all'incombere della modernità attraverso il ripiegamento in un'epoca trascorsa e idealizzata. La «*Stimmung*»,

⁷ Insieme alla caratteristica menzionata, nella tendenza dell'autore a fornire informazioni riguardo ai rapporti con gli antiquari e alla storia, ai proprietari, allo stato di conservazione degli oggetti si riconosce anche una delle cifre peculiari della figura della figura del collezionista così come è stata delineata da Benjamin: «In ognuno dei suoi oggetti per il collezionista è presente il mondo in forma sistematica e ordinata. [...] Basti ricordare quale importanza rivesta per qualsiasi collezionista non solo l'oggetto, ma anche tutto il suo passato, tanto ciò che concerne la sua origine e contribuisce a qualificarlo oggettivamente, quanto i dettagli di quella che a prima vista può sembrare la sua storia meramente esteriore: ex proprietari, prezzo d'acquisto, valore, ecc.» (Benjamin 217).

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

L'«atmosfera», il «paradigma di una civiltà» (Cattaneo 76) che tanto la collezione quanto l'opera di Praz cercano di catturare è quella del XIX secolo, ovvero di un mondo che non aveva ancora conosciuto il materialismo e il deturpante «rigurgito d'automobili» (Praz 14) che caratterizza la società contemporanea. Analogamente – in un paragone già delineato da Laura Scuriatti (114-15) – il periodo che Praz rievoca con maggiore nostalgia risale agli anni giovanili trascorsi a Firenze, «quando il mio io cosciente si svegliò al senso della natura», ricorda l'autore, e «fu il paesaggio toscano a baciare i miei occhi» (343).

Alla luce delle riflessioni fin qui abbozzate si comprende come il punto di convergenza e il principio ordinatore di questo materiale estremamente eterogeneo⁸ sia il soggetto narrante, dal punto di vista teorico così come sul piano della sua traduzione testuale. Sull'intrinseca componente soggettiva della collezione si sofferma Baudrillard nel momento in cui chiarisce che «il possesso non coinvolge uno strumento, che rinvia al mondo esterno, ma coinvolge l'oggetto astratto dalla sua funzione e divenuto relativo al soggetto. A questo livello, tutti gli oggetti posseduti partecipano della stessa astrazione e rimandano l'uno all'altro nella misura in cui rimandano soltanto al soggetto. Assurgono dunque a sistema grazie a cui il soggetto cerca di ricostituire un mondo, una totalità privata» (Baudrillard, cap. II *Il sistema marginale: la collezione*, par. *L'oggetto astratto dalla sua funzione*). Se, ancora con Baudrillard, «la collezione è costituita da una successione di termini, il cui elemento finale altri non è che il collezionista» (cap. II *Il sistema marginale: la collezione*, par. *Un gioco seriale*), nella *Casa della vita* tale concetto trova un'efficace applicazione in chiave letteraria. Dopo aver compiuto un viaggio attraverso le tappe fondamentali delle sue meraviglie, nell'*explicit* dell'opera l'immagine del narratore fa il suo ingresso nel testo; si tratta di un'immagine, ancora una volta, mediata da un dispositivo visuale, uno specchio capace di contenere il riflesso di tutti i protagonisti fino a quel momento coinvolti sulla scena del museo e già esposti nel titolo:

La persona che guarda lo specchio della camera appare rimpicciolita come la figura del pittore nel simile specchio, il primo ad essere riprodotto in un quadro, del ritratto cosiddetto Arnolfini di Van Eyck.

Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa. [...] Al termine di questo viaggio [...] mi vedo divenuto oggetto e rappresentazione io stesso, pezzo da museo tra pezzi di museo, già distaccato e lontano, che come Adamo sul pavimento di marmo graffito della chiesa di san Domenico a Siena, mi son guardato in uno specchio «ardente» convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere. (Praz 404)

Il mondo possibile elaborato da Praz nella *Casa della vita* si congeda dal lettore regalando l'artificio di una prospettiva speculare e rendendo così esplicito l'intimo legame, reale e metaforico, tra l'artefice della collezione – immerso in un «mondo riflesso, ritentivo, uno specchio, una lastra impressionabile» (399) – le rifrazioni, verbali e visive, della sua vita e la casa-museo, «un museo vivo – avverte l'autore – non un assemblamento esanime di oggetti» (371). In prossimità dell'uscita da questo luogo divenuto finzionale a partire dalla realtà, ad affiorare alla superficie con una chiarezza sempre maggiore è l'anima delle cose, quell'«anima di cui noi le investiamo» (Praz 379).

⁸ Relativamente alla natura eterogenea della collezione e al dialogo intrattenuto con il testo, un ulteriore approfondimento potrebbe essere rappresentato anche dalla possibile analogia con la molteplicità dei generi letterari impiegati nella *Casa della vita*, che incorpora lettere, saggi, inserti poetici e diaristici.

2. Dalla letteratura al museo

Ammiratore d'eccezione del museo Mario Praz,⁹ Orhan Pamuk nel 2008, due anni dopo il conferimento del Premio Nobel, ha proposto con il romanzo *Il museo dell'innocenza* un originale connubio tra le retoriche connesse alla raffigurazione letteraria del museo e un testo di finzione. La propensione alla visualità coltivata dallo scrittore turco – che in gioventù aveva per altro il sogno, poi abbandonato a favore della scrittura, di diventare un pittore – nell'opera del 2008 si traduce nell'elaborazione di un complesso ingranaggio intermediale. Il romanzo narra di una contrastata e drammatica storia d'amore ambientata a Istanbul tra gli anni Settanta e Ottanta. I personaggi principali sono gli stambulioti Kemal, imprenditore dell'alta borghesia, e Füsün, giovane e avvenente commessa nonché lontana parente del protagonista. Il fidanzamento di lui e, successivamente, il matrimonio della ragazza impediscono il pieno godimento di questa relazione, che sfocia, dopo un riavvicinamento finale carico delle tensioni accumulate nel corso degli anni, in un incidente automobilistico presumibilmente volontario in cui Füsün perde la vita.

Nel momento in cui la giovane si allontana in seguito al fidanzamento di Kemal con la borghese Sibel, il protagonista trova il modo di sopperire all'assenza della donna amata toccando, annusando, o addirittura cercando di sentire il sapore degli oggetti che lei ha usato o tenuto in mano nel corso dei loro incontri. In forza di uno sfaccettato investimento di valori, gli oggetti si configurano come strumenti volti al recupero memoriale, alla rievocazione di un tempo dell'infanzia di cui Füsün è pure partecipe, dato il rapporto di parentela; hanno un potere consolatorio e alleviano la sofferenza provocata dalla perdita; esprimono, inoltre, come è stato evidenziato da Massimo Fusillo, una pulsione feticistica strettamente connessa alla «creatività artistica» (Fusillo 31).¹⁰

La «forza mitopoietica» (Fusillo 63) degli oggetti, del resto avvalorata dallo stesso Pamuk,¹¹ trova nel *Museo dell'innocenza* un'ampia e straordinaria possibilità di espressione. Di capitolo in capitolo, infatti, il contatto sensoriale con le cose legate al ricordo dei momenti vissuti con Füsün viene progressivamente sostituito da un accumulo sempre più sistematico. È ciò che accade quando Kemal, con il pretesto di finanziare le ambizioni cinematografiche della ragazza, si presenta ripetutamente, per otto anni, presso la casa dei suoi genitori trafugando e ricomponendo in forma di collezione oggetti d'uso comune (soprammobili, fermagli, sigarette, cucchiaini, ecc.), sempre nel tentativo di alleviare il dolore per qual mancato legame sentimentale. La raccolta viene incrementata fino alla morte di Füsün e approda poi alla decisione di Kemal – trasformatosi nel frattempo da *amatore* in vero e proprio *collezionista* (cfr. Cimoli 428) – di esporre gli oggetti in un museo e di affidarne l'allestimento, in un affascinante gioco metaletterario, allo stesso Orhan Pamuk: «Avevo la sensazione che avrei potuto alleviare la mia pena solo raccontando la mia storia. – confessa il protagonista – E per fare questo avrei dovuto

⁹ «Il più bel museo che avessi mai visto dedicato a un uomo di lettere era il museo Mario Praz in via Zanardelli a Roma» si legge in una delle pagine conclusive del *Museo dell'innocenza* (Pamuk 2011, 555). Riferimenti alla casa-museo dell'autore italiano si trovano anche in Pamuk 2018a, 37-39 e in Pamuk 2018b, 171.

¹⁰ Si segnala che, nella disamina del tema del feticismo tra letteratura e arti visive proposta da Massimo Fusillo nel 2012, il romanzo di Pamuk viene analizzato alle pagine 61-68.

¹¹ In uno scritto dalla funzione quasi programmatica, *Come fate a dormire se gli oggetti vi parlano?*, l'anima degli oggetti, sulla quale lo scrittore insiste a più riprese anche tra le pagine del *Museo dell'innocenza*, si rivela in un susseguirsi di interrogativi retorici e si associa al possibile svolgimento di una narrazione. «Perché quel portacenere viene a dire proprio a me che è depresso e infelice? Perché la maniglia della porta è triste?», si chiede l'autore, «come fa la gente a dormire mentre il mondo è un gran fermento di stranezze e simboli? Cerco di tranquillizzarmi pensando che tante persone potrebbero non rimanere indifferenti. Fra poco, nel sonno, anch'io diventerò parte di una storia» (Pamuk 2010).

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

cominciare a creare, assemblare e sistematizzare la mia collezione» (Pamuk, *Il museo dell'innocenza* 531).

Il romanzo evolve, dunque, tessendo il racconto della storia dei due personaggi principali e, parallelamente, il resoconto relativo alla costruzione del museo. Sono numerosi i brani in cui si registrano significative incursioni dell'autore, che si rivolge al 'visitatore' e lo invita «cortesemente a osservare gli oggetti esposti» (Pamuk, *Il museo dell'innocenza* 31), o i passi in cui l'io narrante avverte il lettore: «Füsün aveva preso in mano la zuccheriera che espongo qui» (173); oppure «a beneficio del visitatore stufo delle mie sofferenze d'amore, espongo qui questo bel ritaglio di giornale» (200); e ancora, in ricordo dei film guardati insieme al cinema, «espongo qui i biglietti, le fotografie degli ingressi e le locandine» (287). All'interno del romanzo, inoltre, la tematica del museo finirà per diffondersi in maniera pervasiva tra le pagine del testo. Nei capitoli finali, che narrano all'incirca degli ultimi due decenni di vita di Kemal, una cospicua serie di istituzioni museali realmente esistenti (dal museo di Gustave Moreau a Parigi e da quello di Freud a Vienna fino alla casa di Pirandello ad Agrigento e al citato museo Mario Praz) diviene oggetto di un esorbitante numero di visite – più di cinquemila al momento della sua morte – da parte del protagonista, il quale trae in questo modo ispirazione per la realizzazione del museo da lui progettato. Un sottile slancio performativo, inoltre, si ravvisa nella decisione di collocare in una delle pagine di chiusura la riproduzione del biglietto d'ingresso al museo che Pamuk ha effettivamente ideato contemporaneamente alla stesura del romanzo.

Tale tensione visuale soggiacente alla narrazione irromperà con forza nel 2012, quando verrà inaugurato il reale Museo dell'innocenza, allestito, appunto, sotto la curatela dello stesso scrittore nel quartiere Çukurcuma di Istanbul, nell'edificio che l'autore ha immaginato come il palazzo in cui ha abitato Füsün. Curato in ogni dettaglio da Pamuk e articolato in una serie di teche che si adeguano alla suddivisione dei capitoli del romanzo, il museo accoglie gli oggetti reperiti dallo scrittore presso i negozi di rigattieri, collezionisti e conoscenti, oppure fatti realizzare appositamente, mentre scorrevano dalla sua penna le azioni, i dialoghi, i luoghi dell'opera omonima. Come terzo tassello di un singolare itinerario artistico, nello stesso anno dell'apertura del Museo viene pubblicato il catalogo illustrato *L'innocenza degli oggetti*. Con questo volume, curato ancora da Pamuk, si entra nell'officina letteraria dello scrittore e si seguono i retroscena del processo compositivo. «Fin da principio ho concepito il museo e il romanzo all'unisono» (Pamuk, *L'innocenza degli oggetti* 11), conferma qui l'autore, e chiarisce: «man mano che acquistavo gli oggetti da esibire nel museo, progrediva anche la storia nella mia immaginazione» (21).

Non verrà affrontato in questa sede il discorso relativo alla difficoltà di inquadrare il Museo dell'innocenza entro la cornice delle tradizionali tipologie museografiche o alle molteplici influenze artistiche; aspetti, questi, che meriterebbero un approfondimento *ad hoc*.¹² Occorre tuttavia sottolineare che oltre al valore feticistico a cui si è accennato come pista percorribile per l'interpretazione del romanzo, il percorso transmediale firmato da Pamuk, soprattutto se osservato nel suo complesso, assume anche una connotazione latamente politica, esplicitata

¹² Sintomo del fatto che il Museo dell'innocenza può essere considerato un unicum sono alcuni interventi della critica che, nel tentativo di classificarlo, lo definiscono tramite argomentazioni condotte in negativo. Paola D'Alconzo, ad esempio, spiega: «Non è una casa-museo e neppure un museo-casa, non è un museo letterario, né può rientrare nelle 'narrazioni biografiche' realizzate attraverso oggetti di differente tipologia; eppure ha in sé qualcosa di ciascuna di esse» (D'Alconzo 63). Analogamente, la storica dell'arte Anna Chiara Cimoli afferma: «non è né museo letterario (pur essendo modellato sulla matrice di un libro) né museo di città (pur essendo Istanbul la protagonista della narrazione) né casa-museo (pur mimando la realtà di una "vera" abitazione), quanto, piuttosto, museo di un romanzo» (Cimoli 420). In relazione agli artisti che hanno influenzato il lavoro di Pamuk, tra i quali Christian Boltanski, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, cfr. Pamuk, «Collezionismo e pratiche radicali tra letteratura e materialità»; e Trione 319-21.

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

proprio con il catalogo e con il *Modesto manifesto per i musei* in esso contenuto. Nell'intervento lo scrittore pone al centro i piccoli musei e dunque l'individuo e la sua umanità. Di fronte alla monumentalità dei musei occidentali, espressione, secondo l'autore, della Storia (cfr. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti* 54-57), e di fronte alla necessità della Turchia di rinegoziare continuamente la propria identità, un'identità resa ancora più fragile dal declino dell'impero ottomano e dalla rovina seguita alla nascita della Repubblica nel 1923, il Museo dell'innocenza espone, e oppone, un mondo carico di umana quotidianità e di storie altrettanto importanti da raccontare. Come testimoniano alcuni punti del 'manifesto':

I grandi musei nazionali come il Louvre o l'Ermitage hanno preso forma e sono diventati una meta turistica irrinunciabile con l'apertura dei palazzi imperiali e reali al pubblico. Queste istituzioni, ora simbolo nazionale, presentano la storia di una nazione – la Storia insomma – come di gran lunga più importante di quella dei singoli individui. Eppure queste ultime sono molto più adatte a documentare la nostra umanità in tutta la sua complessità. [...]

La misura del successo di un museo non dovrebbe essere data dall'abilità di rappresentare uno stato, una nazione, una società, o una storia in particolare. Essa consiste nel rivelare l'umanità degli individui. (Pamuk, *L'innocenza degli oggetti* 55-56)

Passando da una tappa all'altra di questa articolata catena verbo-visiva¹³ – che dal romanzo al museo al catalogo si snoda, oltretutto, in stretta simbiosi con la storia e con le strade di Istanbul, eloquente cronotopo di tutte le tessere del mosaico – affiora il nucleo di verità che sta alla base del rapporto tra Kemal e la sua amata, nonché, in ultima analisi, della creazione artistica e letteraria: si comprendono più facilmente, a questo punto, le parole del protagonista del romanzo, il quale conclude che «le nostre collezioni devono esporre la vita vera, la vita così com'è nel nostro paese, non assecondare le velleità occidentalizzanti della nostra classe dirigente» (Pamuk, *Il museo dell'innocenza* 568).

Oltre a possedere un potenziale narrativo, la collezione creata dall'autore è anche portatrice, quindi, di una dimensione eversiva; gli oggetti che la compongono risultano «legati a un sapere antigerarchico» (Fusillo 12) e alla rappresentazione di un'armonia – chiaramente riflessa, ad esempio, dall'equilibrio ricercato nell'allestimento e dalle riproduzioni fotografiche delle teche all'interno del catalogo – capace di esprimere addirittura i sentimenti astratti, la caducità della vita, la tristezza delle navi sul Bosforo, il senso di colpa; la loro 'innocenza' dà corpo e voce a una comunità che riconosce in quegli oggetti anche la sopravvivenza del passato e delle proprie tradizioni, rispetto alle quali la nuova classe media occidentalizzata si è mostrata spesso indifferente.

Dopo i vertiginosi transiti dal finzionale al reale ideati da Pamuk,¹⁴ tra le opere in cui la rappresentazione del dispositivo museale e della collezione genera degli scarti di senso occorre riservare almeno una menzione al romanzo del 2015 *Non luogo a procedere* di Claudio Magris. Rispetto ai testi fin qui presi in esame, il libro dello scrittore triestino riassume sia la dimensione 'laboratoriale' del *Museo dell'innocenza*, sia l'attitudine alla mimesi verbale degli spazi del museo riscontrata in *La casa della vita*. *Non luogo a procedere* ruota intorno alla progettazione di un museo della guerra finalizzato ad «esaltare la pace» (Magris, *Non luogo a procedere* cap. 1) documentando i conflitti. Ad essere esposte, in questo caso, sono armi, materiale bellico, pezzi d'artiglieria collezionati dal protagonista, un personaggio senza nome dietro il quale si cela la figura di Diego de Henriquez, un triestino impegnato nel corso della sua vita a «commerciare in armi

¹³ Tra le forme assunte dall'opera di Pamuk lungo il suo percorso occorre senz'altro considerare anche lo sbocco transmediale determinato dal film *Innocence of Memories. Orhan Pamuk's Museum and Istanbul* di Grant Gee (2015), sceneggiato, oltre che dal regista, dallo scrittore stesso.

¹⁴ Per una lettura focalizzata sulla dialettica tra dimensione reale e finzionalità nel segmento dell'opera di Pamuk che prende avvio con il romanzo *Il museo dell'innocenza* mi permetto di rinviare a Pontillo 2019.

Tra letteratura e dispositivo museale Corinne Pontillo

perché voleva allestire un Museo della Guerra che dissuadesse per sempre dall'idea di fare guerre» (Magris, "Auschwitz a Trieste").¹⁵ Insieme al doppio letterario di Henriquez, a cui la storia è liberamente ispirata, un'altra protagonista abita le pagine di *Non luogo a procedere*, Luisa, una giovane donna figlia di un'ebrea triestina e di un sergente afroamericano dell'esercito di liberazione. Già dall'inizio del romanzo, la ragazza porta avanti l'incarico di realizzare il museo anche dopo la morte del titolare della collezione, avvenuta (come per Henriquez) a causa di un incendio divampato in un magazzino «zeppo di armi che attendevano il Museo» (Magris, *Non luogo a procedere* cap. 1). Nel corso della narrazione, una narrazione sfrangiata e rizomatica, le ferite della storia si intrecciano in vari modi alle vicende dei due personaggi principali e convergono in un nucleo tematico principale costituito da una grave rimozione collettiva, quella che riguarda le atrocità perpetrate nella Risiera di San Sabba a Trieste, l'unico forno crematorio italiano.

In tale contesto diegetico, nei capitoli che simulano l'esposizione dei pezzi della collezione – contrassegnati dal numero della sala e da descrizioni esplicative, 'didascalie' che ne specificano le modalità di funzionamento, le parti di cui sono composti, gli eventi bellici e gli esercizi che li hanno utilizzati – sembra riecheggiare con maggiore evidenza il paradossale obiettivo sotteso all'intreccio ed efficacemente sintetizzato in una nota del protagonista segnata in un taccuino: «se tutti mi dessero le loro armi, se tutte le armi del mondo fossero nel Museo, il mondo sarebbe in disarmo, sarebbe finalmente la pace. Ma occorrerebbe un grande Museo, grande come il mondo» (Magris, *Non luogo a procedere* cap. 37).

Sulla base dei temi e degli assetti formali e retorici emersi dalla lettura dei testi di Praz, Pamuk e Magris, si nota come le loro opere possano essere considerate tre casi di studio emblematici all'interno di un campo di ricerca sorprendentemente ampio e composito. Seguendo il sentiero relativo alla riproduzione in chiave narrativa del museo quale filo conduttore, l'omogeneità di tale ambito d'indagine si arricchisce di molteplici stratificazioni ermeneutiche nell'attimo stesso in cui lo si assume come criterio di selezione delle fonti. Tra i punti di vista attraverso i quali può essere osservato, infatti, il dispositivo museale rientra fra le prospettive ideali per una comprensione degli sconfinamenti visuali della scrittura letteraria, giocoforza compromessa, in questo caso, non solo con le aperture ai linguaggi figurativi costituite dall'*ekphrasis*, ma anche con la traduzione sulla pagina scritta di modalità di rappresentazione del reale complesse e strettamente legate alle effettive funzioni precipue dei musei, prima fra tutte quella di riflettere le identità culturali. Se si guarda all'opera non in quanto produzione isolata, bensì come frammento di un più vasto orizzonte sia letterario che extra-testuale, altri eloquenti materiali possono entrare a far parte dell'analisi. Solo per citare un esempio, a un approfondimento sulle contaminazioni con i linguaggi visivi, con i modelli museografici e con il collezionismo si potrebbe aggiungere almeno il *cabinet d'amateur*, un altro congegno figurativo e narratologico magistralmente accolto da Georges Perec nel romanzo del 1990 *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (tradotto in italiano con il titolo *Storia di un quadro*). Su un piano metaforico, invece, il dialogo tra la letteratura e le collezioni diventa capace di affrontare e, probabilmente, di portare a una possibile pacificazione i nodi irrisolti nella vita di un individuo così come i punti di tensione con il contesto storico e politico; gli aspetti che affiorano, in questo modo, possono riguardare l'importanza della memoria e delle questioni identitarie, oppure – perché no, come dimostra Magris – le ragioni dell'utopia.

¹⁵ Si segnala che il Museo Henriquez della Guerra per la Pace esiste davvero ed ha sede a Trieste. La collezione è stata acquisita dal Comune nel 1983 dagli eredi di Diego de Henriquez, morto nel 1974. Ulteriori informazioni sono ricavabili sul sito ufficiale del museo: Diego de Henriquez – Civico Museo della Guerra per la Pace Diego de Henriquez (museodiegoehenriquez.it).

3. Bibliografia

- Ago, Fabrizio. *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*. Felici, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Il sistema degli oggetti* [1968]. Bompiani, 2014 (edizione Kindle).
- Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi* [1982], a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, 2010.
- Cane, Andrea. *Mario Praz critico e scrittore*. Adriatica, 1983.
- Cattaneo, Arturo. *Il trionfo della memoria. La Casa della vita di Mario Praz*. Vita e Pensiero, 2003.
- Cimoli, Anna Chiara. “Esporre un romanzo. Il Museo dell’innocenza di Istanbul”. *Studi culturali*, IX, n. 3, 2012, pp. 419-32.
- Cometa, Michele. *Cultura visuale*. Raffaello Cortina, 2020.
- . “Letteratura e arti figurative: un catalogo”. *Contemporanea*, n. 3, 2005, pp. 15-29.
- . *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina, 2012.
- D’Alconzo, Paola. “Suggerimenti letterarie per una nuova museologia: Orhan Pamuk e il Museo dell’innocenza”. *Storia dell’arte come impegno civile*, a cura di Angela Cipriani, Valter Curzi e Paola Picardi, Campisano, 2014, pp. 63-71.
- Dalmas, Davide. *Il saggio, il gusto e il cliché. Per un’interpretazione di Mario Praz*. duepunti, 2012.
- De Benedictis, Cristina. *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*. Ponte alle Grazie, 2010.
- Fusillo, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. il Mulino, 2012.
- Hamon, Philippe. “Le musée et le texte”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, n. 1, 1993, pp. 3-12.
- Lombardi, Laura, e Massimiliano Rossi, a cura di. *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Johan & Levi, 2018.
- Magris, Claudio. *Non luogo a procedere*. Garzanti, 2015 (edizione Kindle).
- . “Auschwitz a Trieste”. *Corriere della Sera – Sette*, 9 ottobre 2015, pp. 34-39.
- Pamuk, Orhan. *Altri colori. Vita, arte, libri e città*. 2007. Trad. it. di Giampiero Bellingeri e Şemsa Gezgin. Einaudi, 2010 (edizione Kindle).
- . “Collezionismo e pratiche radicali tra letteratura e materialità”. *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, a cura di Laura Lombardi e Massimiliano Rossi, Johan & Levi, 2018, pp. 163-83.
- . *L’innocenza degli oggetti*, trad. it. di Barbara La Rosa Salim. Einaudi, 2012.
- . *Il museo dell’innocenza*. 2008. Trad. it. di Barbara La Rosa Salim. Einaudi, 2011.
- . “Piccoli musei”. *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, a cura di Laura Lombardi e Massimiliano Rossi, Johan & Levi, 2018, pp. 31-41.
- Patey, Caroline, and Laura Scuriatti (eds). *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*. Peter Lang, 2009.
- Pezzini, Isabella. “Istanbul, il Museo dell’innocenza”. *Letteratura e museo. Semiotica dei nuovi musei*. Laterza, 2011, pp. 130-47.

Tra letteratura e dispositivo museale
Corinne Pontillo

- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Einaudi, 2016.
- Pontillo, Corinne. “La realtà della finzione negli ‘oggetti innocenti’ di Orhan Pamuk”. *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Atti del Convegno COMPALIT (Catania, 13-15 dicembre 2018), a cura di Maria Rizzarelli, Massimo Schilirò, Attilio Scuderi, *Between*, IX, n. 18, 2019.
- Praz, Mario. *La casa della vita*. 1958. Adelphi, 1995.
- Rizzi, Alessandra. “Mario Praz: le ragioni di un collezionismo”. *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. 26, 2002, pp. 517-57.
- Salvadori, Diego. “«Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere* di Claudio Magris”. *Comparatismi*, n. 4, 2019, pp. 45-63.
- Scuriatti, Laura. “The Collection as Autobiography as Collection: Mario Praz’s House of Life.” *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*, edited by Caroline Patey and Laura Scuriatti, Peter Lang, 2009, pp. 105-24.
- Trione, Vincenzo. *L’opera interminabile. Arte e XXI secolo*. Einaudi, 2019.