

Costruire *kronoscapes*. Temporalità ibride nei musei del brigantaggio

Vincenzo Padiglione
Sapienza Università di Roma

In un convegno torinese di qualche anno fa, intitolato “Musei e Memoriali dal monumentale al digitale” (Torino, maggio 2008), Georges Bensoussan, storico e responsabile editoriale del Mémorial de la Shoah, ha affermato che i musei costituiscono un “pieno” di senso rispetto ad un “vuoto civico”, elaborano il distacco tra le generazioni, identificano «il luogo del sacro nelle società sconsestate, il luogo della messa in scena di un rituale in società prive di ritualità».

Bensoussan si inserisce in un'autorevole tradizione – *in primis* Krzysztof Pomian (1987-1989) – che segnala il posizionarsi in differenza del museo rispetto alla società della quale è pur partecipe. Descrive un'istituzione che, proprio per i tempi di radicale disincanto, sarebbe riuscita a mantenere – non sempre in modo meritato, par di capire – l'idealizzazione che le fu donata nell'Ottocento e che oggi la verrebbe a configurare come un *luogo antropologico* che si alimenta, si magnifica grazie al contrasto con i non luoghi del quotidiano, con i flussi indecifrabili della storia.

Benché risulti forzata la metafora della visita al museo come un pellegrinaggio alle fonti del sacro, benché si riveli eccessiva la divaricazione tra il *pieno* museale e il *vuoto* di senso della società, e benché tardivo appaia l'omaggio al gioco di opposizioni semantiche caro ad una saggistica semiotica antropologica degli anni Settanta, mi convince l'immagine del museo come un luogo *sui generis* del contemporaneo, come un'istituzione centrale per la mediazione eroica che gli sarebbe richiesta. E mi piace ancor di più reinterpretare questa centralità del museo come una licenza di sperimentazione culturale che ha moltiplicato a dismisura gli oggetti possibili, ha dilatato i processi di patrimonializzazione, e – ciò che mi interessa qui approfondire – diffuso inedite ed eterogenee temporalità: un

accesso privilegiato a *kairos* e *kronos*, ad un'esperienza del tempo fatale e del tempo che passa.

Ora il museo, sin dai suoi esordi, dalle finte partenze come da quelle praticate con successo, ha rappresentato concrezioni temporali innovative e ibride, mettendo in scena una sorta di teatro dell'esistente e del possibile, grazie al quale visualizzare o semplicemente immaginare il senso e le direzioni del mutamento.

Tre veloci immagini per segnalare questa delega culturale: il *museion*, le Camere delle meraviglie e le Grandi esposizioni.

Assmann (1997) attribuisce al *museion* l'idea di *classicità*: un'originale pratica di rapportarsi al passato, una nuova coscienza temporale che «guarda alla tradizione come un complesso di opere appartenenti ad un passato giunto al suo termine, non proseguibile» (Assmann 1997: 232). In un'epoca che vide sopravanzare la cultura del libro e della lettura sulla cultura della recitazione rapsodica, la memoria culturale dei greci si riorganizza ad Alessandria nei palazzi dei Tolomei. L'esperienza di una frattura storica alimenta uno sguardo retrospettivo verso la Grecia classica.

«È la dialettica dell'innovazione – scrive Jan Assmann – che istituisce l'antichità: non la prosecuzione ma la frattura eleva l'antico sul piedistallo della perfezione irraggiungibile. [...] Affinché possa nascere la classicità [...] deve esserci un atto di identificazione che passi sopra tale frattura, riconoscendo come proprio il passato trascorso e ravvisando negli antichi i maestri *tout court*» (Assmann 1997: 233).

Il *museion* è la fucina dove si costruisce pezzo dopo pezzo la continuità culturale codificando il ricordo, fissando i canoni del classico, «delimitando, salvaguardando e consolidando la tradizione». Il primo "museo" dà forma ad un sentimento complesso verso la temporalità destinato al successo. Rende ad un tempo visibile il presente e il passato, l'innovazione e l'eredità culturale, lo spirito del tempo e la coscienza dell'affinità che, intorno alla classicità greca, la cultura ellenica andava sviluppando.

Tra il xv e il xvi secolo nascono in Europa, nei palazzi dei principi e in case borghesi, le Camere delle meraviglie: studioli con annessa collezione ed enciclopedia personale, microcosmi dove dilettersi in riflessioni di cosmologia, teatri del mondo dove con sensibilità anche ludica raccogliere e far rivivere reliquie dell'antico e reperti di viaggi e di missioni. Lo sguardo antiquario che prevarrà nella museografia dei secoli successivi non trova centralità nel museo kircheriano al Collegio romano che, come in molti gabinetti della curiosità del suo tempo, metteva in mostra insieme ad oggetti antichi ed esotici, opere d'arte e strumenti raffinati allora in uso, come macchine di recente invenzione. Anche i miracoli della scienza e

della tecnologia potevano a buon diritto essere mostrati a gloria di Dio. «Tutto l'insieme tendeva ad ispirare meraviglia e stupore, predisponeva l'animo del visitatore alla credenza nel soprannaturale» (Lo Sardo 2001: 16). Bredekamp è dell'idea che

le *Kunstkammer*, portando diversi oggetti da collezione in uno scambio visivo, accentuavano la potenza metamorfica della materia e proprio nella mescolanza di oggetti della natura con opere d'arte e della tecnica veniva mediata la storicità delle sostanze (Bredekamp 1996: 132).

Come dire che, per un esito non intenzionale, all'interno della camera delle meraviglie venivano accostati oggetti mostrando di fatto delle forze evolutive che solo secoli dopo saranno riconosciute e teorizzate. Il campo visivo infatti costruisce nessi, il *figurale* – ce lo ricorda Lyotard (1981) – fa viaggiare il senso e l'immaginazione oltre gli angusti sentieri della cognizione, oltre l'immediatezza contestuale dei discorsi, prefigura relazioni che la significazione testuale fatica a seguire, che il libro con comodo sistematizza, articola e sviluppa¹.

E sarà sempre all'interno del campo museale, in senso più ampio, che secondo Tony Bennet, viene popolarizzata ed esperita in modo diffuso la nozione di *evoluzione culturale*. Siamo ormai in pieno Ottocento e ogni grande nazione nel suo museo rende visibili i possedimenti spirituali di un'identità potente, mette in mostra glorie recenti e antichità nazionali (il genio dei romantici), raccoglie i frutti dell'industrializzazione incipiente e del nascente colonialismo. Insomma istituisce soprattutto per la borghesia riti di distinzione e di cittadinanza intorno alla nuova sacralità civile. La nuova tensione visualista prevede che si partecipi a quello che Bennett ha definito uno slargato *complesso espositivo* articolato in musei, esposizioni universali, fiere. In questo circuito è messo in scena il potere nella sua abilità di dare ordine alle cose eterogenee, vecchie e nuove, occidentali e altre, e di «offrire al pubblico narrazioni evoluzionistiche realizzate spazialmente nella forma di percorsi che il visitatore era previsto che completasse» (Bennett 1988: 179). Camminare lungo l'area espositiva significava intramare in uno stesso racconto differenti concrezioni temporali: il selvaggio e il civile, l'antico e il nuovo, la memoria delle tradizioni e l'immaginario del possibile tecnologico. L'evoluzione culturale era costruita dal pubblico nel tempo della visita: passeggiando e osservando il visitatore si ritrovava ad essere accolto in contesti ridefiniti come evolutivi, veniva a fissare tappe, fratture e continuità, a immaginarsi con stupore beneficiato per essere collocato al centro del mondo, agente passivo e attivo della storia.

La modernità inaugura una frammentazione ed una provvisorietà dell'esperienza temporale che impegna chi vi si trova coinvolto in un'ope-

ra continua di coordinamento e contestualizzazione. Si rende allora più efficace la categoria di *temporalization* grazie alla quale possiamo configurare con Nancy Munn il tempo «as symbolic process continually being produced in everyday practices» (Munn 1992: 116)². Questa visione costruzionista dell'esperienza temporale ben si presta a fornire lo strumento interpretativo della grande varietà delle temporalizzazioni classiche ed ibride prodotte dai musei contemporanei nell'interazione dinamica con il pubblico. Specialmente sembrerebbe idonea a dar conto del mutamento avvenuto nel Novecento: i musei, pur alimentando per un verso l'immagine di custodi di cose morte e di vestigia del passato, si sono trasformati sempre più in modo esplicito e riflessivo, in "zone di contatto" (Clifford 1993) e di frizione (Karp, Kraz 2006) culturale e temporale. Le direzioni intraprese sarebbero innumerevoli e non mi è dato documentarle. Segnalo per la rilevanza assunta nella museologia la progressiva iscrizione dell'attualità culturale. Si tratta di un programma che, annunciato dalla critica futurista e dalla pratica dada (primi decenni del Novecento) – ma confinato a lungo nella sfera artistica – viene a scuotere la gente dei musei solo negli anni Settanta quando Cameron contrappone con successo al *Museo Tempio* il *Museo Forum*, luogo per definizione del contemporaneo, spazio di riflessione sul processo di messa in valore dell'opera e del documento da esporre.

Dobbiamo ancora attendere gli anni Ottanta per cogliere ormai convergenti e consolidate tre differenti direzioni di iscrizione museale del presente:

- a) l'acquisizione di uno slargato patrimonio recente di testimonianze del processo artistico e del progresso scientifico in corso (Musei d'Arte Contemporanea e Musei della Scienza);
- b) l'esercizio di una ormai esperta mediazione nell'allestimento tra il presente del visitatore e il passato incorporato nell'oggetto (Didattica museale e interattività diffusa);
- c) la tematizzazione espositiva di problemi sociali contemporanei (Musei Comunitari, Musei della Società, Musei tematici/interpretativi).

Queste tendenze ormai andate a regime dalla seconda metà del Novecento, proprio perché incrociano l'esperienza temporale del pubblico, hanno reso più democratico l'accesso al linguaggio museale da parte di gruppi sociali e culturali fino ad allora esclusi dalla stessa fruizione. La moltiplicazione dei piccoli etnografici musei ha introdotto temporalità più vicine alla contemporaneità, ridefinendo missioni, temi, fonti e autorità legittimate ad essere incontrate nel museo. Sebbene nella loro gran parte questi musei locali mostrino di restare organici ad uno sguardo antiquario, imperturbabili portatori di una rappresentazione oggettiva del passato, a studiare da vicino le loro poetiche si scopre che vi inscri-

vono punti di vista inediti, tonalità emotive spesso aspre (nostalgia) e modalità scabrose (cordoglio rituale) nel presente culturale. Soprattutto risulta in modo esplicito o implicito contestata la pretesa di corrispondere a quelle istanze universali, temporali (il progresso, la scienza, la storia, la bellezza ecc.) che, nella retorica ufficiale, sarebbero le uniche ad avere cittadinanza all'interno dei musei. Questi piccoli etnografici musei raccontano di una memoria sociale e locale che vive e si alimenta di tensione stabile con la Storia, sostituendo accadimenti nazionali con narrazioni prese dal quotidiano, buone maniere nei confronti della terra e dei cari, liriche esaltanti verso umili strumenti di lavoro e oggetti d'affezione.

Sono poetiche, le loro, della nostalgia per forme di socialità dismesse, per paesaggi anche umani perduti e ormai idealizzati; mi piace qui ricordare Alberto Mario Cirese che a lungo insegnò e che nei musei della civiltà contadina colse una nostalgia, non semplicemente come rimpianto del passato quanto piuttosto «coscienza dei prezzi pagati al progresso» per la «rottura della continuità tra vita domestica, vita lavorativa e vita associativa che, pur nella miseria, caratterizzava la condizione contadina scomparsa» (Cirese 1977: 34). Nostalgia di quegli aspetti che l'avanzamento tecnologico e sociale non ha migliorato, semmai espropriato; dicevo poetiche del riscatto, del risarcimento (Padiglione 2008) da parte di collettività che avvertono di aver subito dalla storia esclusione, sopraffazioni e dominio; sono laceranti estetiche del lutto e del risentimento di strati sociali invecchiati precocemente, depredati di parenti ed amici costretti ad emigrare, abbandonati in zone divenute marginali, impotenti all'interno di forme di vita tanto cambiate da risultare a loro sconosciute. Il loro grido – che è esso stesso documento storico culturale del crollo non elaborato di una civilizzazione di lunga durata – assume talvolta l'immagine sgraziata di un museo etnografico.

I musei del brigantaggio

È all'interno di questo scenario – nel tentativo di aggiornarne le procedure conoscitive, di inserirvi linguaggi della contemporaneità e soprattutto di incrementarne le potenzialità riflessive – che situo la mia esperienza. Come antropologo negli ultimi venti anni mi sono impegnato nella trasposizione di etnografie in allestimenti. Ho curato la realizzazione di piccoli musei sparsi nella provincia italiana e non potendo contare su collezioni preesistenti ho costruito esposizioni e magazzino in virtù della ricerca svolta coinvolgendo le comunità come protagoniste. Ho seguito l'indicazione di Walter Benjamin (2001) di collocare la periferia al centro nella convinzione che questi piccoli musei etnografici potessero essere

nel loro movimento di espansione un incremento di democrazia culturale: potessero cioè offrire a quanti oggi soffrono, da marginali, la violenza del centralismo nazionale e della globalizzazione, argomenti, visioni e saperi critici per localizzarsi: uno spazio creativo di riconoscimento culturale per accrescere – come sottolinea Appadurai (2011) – la capacità di aspirare. Ciò significa favorire *empowerment*, lasciando immaginare spazi di resistenza e auto-sviluppo.

Se «lo storico è un profeta/visionario che guarda all'indietro» (Schlegel 1797-98) l'antropologo è un profeta/visionario che guarda alle zone d'ombra e di rimozione, ai margini, ai confini, alle alterità interne della forma di vita presente e dominante. La sua missione è dare voci alle presenze culturali non egemoni per forzare i limiti della conoscenza, per inscrivere nel contemporaneo inedite potenzialità.

Quando ho iniziato nel 2001 la progettazione del primo museo del brigantaggio, quello di Itri, avevo bene in mente due critiche, una storica e un'altra antropologica, alle ibride concrezioni temporali affermatesi in alcuni musei storici ed etnografici contemporanei. La prima, di Fredric Jameson (1989), segnalava nel 1983 nello “storicismo eclettico”, inaugurato dal postmoderno, il segno di un declino della storicità e il rischio di subire una *colonizzazione estetica* che trova il suo perno nella *maniera nostalgica* diffusa in tanti film. Il riferimento implicito per i musei era al “Passato Ritualizzato”³, introdotto dai *Living Museums* statunitensi (“*Historic*” *Theme Parks*) e inglesi (*Heritage Centres*) – si vedano Sorensen (1989); Jordanova (1989); Belo, Phillips (1992) –, ripreso dai programmi didattici di *archeologia vivente* e divenuto matrice esperienziale di successo nella *pop history* e nelle rivisitazioni festivaliere di accadimenti, epoche e culture.

Dal versante antropologico, Francesco Remotti (2000) rivolgeva esplicitamente una critica alle pratiche di costituzioni di musei locali colpevoli di “spacciare” per patrimoni di identità appropriazioni disinvoltate di alterità culturali, rese dal tempo passato e del mutamento avvenuto irrimediabilmente lontane. Da entrambe le critiche ricevevo l'avvertimento a mantenere distanze, a non dissolvere nel presentismo la specificità culturale del passato, a non cannibalizzare irriducibili diversità con la scusa dell'amore della somiglianza verso la terra e gli antenati. Del resto ancora forte era la lezione di Cirese che invitava a diffidare della retorica del museo vivo, del passato da rivivere nella consapevolezza che il museo è un metacodice, altra cosa rispetto alla vita.

Da parte mia, maturavo però la convinzione ermeneutica che la distanza culturale si rende conoscibile se viene problematizzata all'interno di una relazione effettiva tra il passato del fenomeno e il presente culturale del ricercatore, delle comunità e del museo. Sono le tracce di questa

problematica *fusione di orizzonti* in atto che, adeguatamente analizzate, costituiscono l'impresa conoscitiva da mettere in valore in sede museale, non certo il fenomeno del brigantaggio in sé. Da qui un'antropologia riflessiva impegnata a riconoscere e problematizzare la relazione che noi contemporanei intratteniamo con personaggi e storie del passato che – come i briganti – presentano un ruolo di rilievo nell'immaginario costitutivo dei caratteri e delle lacerazioni della nostra comunità nazionale e locale.

Per fortuna in aiuto a questa impresa – assai ardua visto il tema – potevo contare su una concezione del patrimonio culturale che, ormai svincolata da valori atemporali, ne evidenziava il suo essere un «prodotto culturale contemporaneo, non una rappresentazione del passato» (Kirshenblatt 1998), espressione da parte di una collettività della sua “coscienza” attuale (Clemente 2003). Un artefatto, dunque, socialmente costruito anche da pratiche identitarie (ricercatori, enti locali, regioni ecc.), legittimato da criteri storici e convenzionali dove entrano intenzionalità e pratiche non solo di ordine scientifico, artistico ma anche politico ed economico (per esempio, il turismo). Ne deriva una visione processuale e contestuale del patrimonio che chiama ad una più stretta collaborazione antropologi e storici e che è antidoto ad una storiografia locale, ad una sociologia e antropologia mediatica spesso essenzialiste e generalizzate. Di questa concezione processuale vorrei fornire degli esempi tratti da tre istituzioni del tutto operative: il Museo demotnoantropologico del brigantaggio di Itri (2003), il Museo del brigantaggio di Cellere (2007) curato insieme alla collega Fulvia Caruso, il Museo delle Terre di confine di Sonnino (2009), curato insieme al collega Vito Lattanzi. La prospettiva riflessiva che abbiamo inteso dispiegare ha consentito di perseguire e valorizzare alcune forme di patrimonializzazione tipicamente etnografiche: *collaborativa*, rivolta al riconoscimento culturale (nella accezione di Charles Taylor e di Arjun Appadurai); *polifonica*, in quanto usufruisce della ricerca per dar conto di interpretazioni in conflitto; *ironica*, intesa ad alleggerire polarità concettuali rendendo elaborabili e rivisitabili temi e problemi culturalmente vischiosi.

La museografia partecipata ha veicolato – nel mio caso come in altri – una patrimonializzazione di tipo slargato che, sostenibile a vari livelli e disseminata in aree marginali, ha ampliato la nozione di memoria sociale sino ad accogliere altri beni (per esempio, i beni intangibili), altre testimonianze. In sostanza, grazie all'etnografia si è giunti a riconoscere e valorizzare come autori soggetti locali non egemoni, dando visibilità e ascolto a chi ne era stato privato. È quanto chiamo “riconoscimento culturale”. Dalla forte scelta a favore dell'etnografia e della pratica diffusa e generalizzata di collaborazione anche in sedi di allestimento, discende

cioè una netta propensione verso la rappresentazione museografica del presente culturale: un collocarsi in sintonia con l'esperienza dei portatori di memorie e delle istanze di patrimonializzazione.

Nel procedere del progetto è subito apparso chiaro che il Museo del brigantaggio avrebbe dovuto prendersi carico di quelle pratiche di *social remembering*, di costruzione pubblica della memoria di cui esso stesso era espressione. Avrebbe assunto, nella sua missione, il compito di mettere in mostra il patrimonio nella sua accezione soprattutto immateriale e simbolica (il brigantaggio come storia aperta e controversa dalle variegate testimonianze scritte e orali, questione nazionale irrisolta, lacerazione di un popolo, “conoscenza avvelenata” che seguita a compromettere relazioni, ad impegnare biografie, a far immaginare scenari politici inquietanti).

Questa istanza partecipativa di riconoscimento culturale che discendeva dalla pratica etnografica ha comportato una ridefinizione del percorso espositivo come “ricostruire le spoglie disperse del brigante e dare loro sepoltura” e del museo anche come *Archivio e Memorial*.

Il brigante di pietra

Prima di entrare nel museo di Itri qualcosa reclama attenzione. È un cumulo di pietra bianca locale che disegna sul pavimento una figura incerta. È un'immagine inquietante che rinvia ad una tragedia avvenuta. È un corpo sfigurato ed esanime che richiede sepoltura. È un segnale che invita a prendere sul serio la missione etica e riflessiva del Museo del brigantaggio.

In esergo, sul pannello, si racconta la storia di Giacinto Dragonetti ucciso il 15 febbraio del 1812. Il suo corpo, ritenuto indegno di sepoltura, fu gettato fuori delle mura della comunità di Monticelli, ora Monte San Biagio, e la sua testa esposta come monito per la popolazione. Quel cadavere ridotto a quarti, come una bestia, non avrebbe così più avuto speranza nella pietà divina. La resurrezione, come la memoria pacificata dei posteri, sarebbe stata preclusa. Nel pannello si legge che “Il visitatore avrà modo di comprendere, acuendo una sensibilità per le testimonianze, le scritture e i punti di vista situati, come sia contesa la verità sulle storie estreme dei briganti del Basso Lazio”.

Al di là del conflitto di interpretazioni, che viene messo in mostra, si tenterà comunque di comunicare in modo evocativo un livello di senso ormai ampiamente condiviso ma tutt'altro che espresso compiutamente: la necessità di conoscere e conservare costituisce un impegno etico da noi contemporanei contratto nei confronti di quanti persero la vita, e spesso l'onore, nelle vicende del brigantaggio. Il

realizzare un luogo istituzionale di memoria acquista anche il senso di dare a questi nostri conterranei una degna “sepoltura”. Il Museo del brigantaggio di Itri intende presentarsi con una duplice identità: come *Museo/Archivio* – luogo di conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio documentario –, e come *Memorial* – luogo di dolore e di ricordi verso quanti nel passato, perché vinti, hanno subito la dannazione della memoria.

Diamo infine sepoltura al brigante

Come a dar compimento ad una narrazione iniziata, ad un gesto annunciato, nella sala finale del museo, il percorso espositivo presenta un’installazione che evoca le *morre*, segni antichi di pietà, piccole piramidi di ciottoli con una croce conficcata in cima, assai frequenti nell’Ottocento lungo il ciglio delle strade della campagna romana e delle Terra di Lavoro. Quel mucchio di pietre avrebbe dovuto difendere da ulteriori strazi (intemperie, randagi, selvatici) un essere già sfortunato, un corpo già offeso da un malattia improvvisa o da un evento delittuoso. Nell’uso locale ogni passante, scorgendo il tumulo, si levava il cappello, si segnava e, prima di proseguire il cammino, gettava un sasso per contribuire a rendere più stabile e duraturo l’improvvisato monumento funebre. Noi, oggi, ci sentiamo impegnati nel mantenere questa tradizione. Concepiamo la storia e la sua ricerca di verità soprattutto come un buon rapporto nei confronti dei morti. Grazie al Museo del brigantaggio intendiamo rendere memoria a tutti i briganti offrendo alle loro spoglie finalmente un giaciglio, un riparo che quieti le loro e le nostre notti (si veda, in proposito, il catalogo del Museo del brigantaggio di Itri *Storie contese e ragioni culturali*: Padiglione 2006).

Lo stesso procedimento di riconoscimento culturale applicato al museo di Sonnino e a quello di Cellere ha consentito di individuare e mettere in valore differenti autorappresentazioni collettive, centrate questa volta sull’esperienza del confine, quale matrice di irrequietezze e illegalismi. La prospettiva antropologica del museo mette a problema le vicende storiche del territorio ed evidenzia quei momenti, quegli aspetti, quei personaggi che hanno contribuito a formare l’idea locale di patrimonio culturale.

Come dovrebbe essere evidente la patrimonializzazione collaborativa procede grazie ad un sintonizzarsi dell’antropologo museale sulla sensibilità locale contemporanea, ad un rilevare e documentare il punto di vista nativo per provocarne un riconoscimento culturale tale che si possa poi procedere, come ora vedremo, a fasi conoscitive più critiche e riflessive.

Patrimonializzazione polifonica

È il caso della patrimonializzazione polifonica che, sempre grazie alle fonti storiche ed etnografiche, riflette sulla memoria divisa. Il museo accoglie la domanda legittima ma ingenua del locale e del visitatore, “Chi è il brigante?”, ma per ridefinirla nei modi storicamente e antropologicamente più adeguati: “Come è stato inventato il brigante?”, “Come è stato possibile omologare storie, vite e contesti tanto diversi nel corso di circa un secolo di pieno successo dell’etichetta brigante (fine XVIII-fine XIX)? La scelta riflessiva del museo si imponeva in quanto l’oggetto – il brigantaggio – si presentava apparentemente facile da ricondurre ad unità per la sua natura vaga e ambigua, arduo da delimitare per la sua deriva mitica (Alcantud 2001: 273), insidioso in quanto terreno privilegiato di versioni semplificate ed essenzialiste della storia nazionale e di quella locale. In tutti e tre i musei l’impegno è stato di mostrare il carattere costruito e ambiguo dell’etichetta di “brigante” e di accordare una rappresentazione articolata del conflitto di interpretazione che sul brigantaggio si è precocemente manifestato.

Al museo di Itri, il percorso espositivo mette in scena, le interpretazioni del brigantaggio: sia quelle che lo hanno istituito come fenomeno specifico sia quelle che ne hanno rivisitato e dilatato il senso, contrapposta la valenza. Ragioni della repressione come del fascino, dello sterminio come del recupero, vengono mostrate evocando la dinamica storica e la risonanza culturale, reinscrivendole cioè in pratiche militari di conquista, in tecnologie e strategie di comunicazione, in politiche locali di patrimonializzazione.

L’esposizione “Storie contese e ragioni culturali” ricostruisce le logiche interne ai principali contesti culturali che nei due secoli passati hanno inventato e alimentato il brigantaggio come fenomeno unitario. Il percorso si articola in tre sezioni (*Ragioni della Storia*, *Ragioni del Mito*, *Ragioni del Luogo*) che, pur mettendo in sequenza cronologica le fonti emerse sul tema del brigantaggio, si cura maggiormente di evidenziarne l’orizzonte culturale nel quale esse acquistano leggibilità e parzialità, di rispondere a tre domande cruciali.

1. *Ragioni della Storia*. Perché tanto e duro accanimento? Nella prima sezione vengono presentate le giustificazioni che per circa cento anni – dalla fine del XVIII secolo alla fine del secolo successivo – resero legittima la repressione dei briganti. Nei confronti di questi uomini e di queste donne e dei loro amici e familiari fu condotta una persecuzione spietata, spesso al di fuori della legge.

2. *Ragioni del Mito*. Perché tanto e prolungato fascino in Italia e all’estero? La seconda sezione mette in luce una ben diversa interpretazione del

brigantaggio. L'orizzonte culturale che l'alimenta è quello formato dalla comunità cosmopolita di artisti e dalla nascente opinione pubblica, ma anche dai ceti non egemoni. Sua espressione sono i fogli volanti e i racconti popolari, le opere liriche, i testi letterari e teatrali, le incisioni e i dipinti, sino alla più recente produzione cinematografica.

3. *Ragioni del Luogo*. Perché tanto attuale interesse locale? Nella terza sezione il visitatore incontra un'ulteriore interpretazione del brigantaggio. Lo scenario espositivo segnala la rilevante e crescente presenza di scritte e iniziative locali. Ci si accosta al brigante per riappropriarsi della sua vicenda in quanto risorsa culturale della zona, mediazione simbolica tra il luogo e la grande storia (Fabre 1982): per rivendicare, cioè, del brigante l'appartenenza comune, la lealtà mostrata ad una cultura locale, ad una terra. "Terra di Briganti": quella localizzazione, che agli inizi dell'Ottocento costituiva un marchio di infamia, diviene ormai, in uno scenario concettuale radicalmente mutato, un segno forte che la storia ha lasciato nella zona, una traccia della memoria da recuperare, un "bene culturale" da valorizzare per turisti e nuove generazioni. In tal modo, alla fine del percorso il museo stesso diviene parte ed esito riflessivo della dinamica storico culturale narrata.

Nel museo di Itri il visitatore percepisce la patrimonializzazione polifonica a vari livelli: *a*) nella fatale contro-storia che viene narrata rispetto al museo del Risorgimento italiano; *b*) nell'attrito che fanno tra di loro le tre sezioni quando ridefiniscono ogni volta l'immagine dei briganti; *c*) nel conflitto di interpretazioni in video tra narratori popolari e collezionisti, tra le voci degli storici locali (le loro passioni e concezioni della memoria) e la posizione del curatore.

Affinché una memoria non ne cancelli un'altra

Un ultimo esempio di patrimonializzazione polifonica lo si può trovare nel museo di Cellere. Proprio dove ora sorge il museo, vi è stato per lungo tempo il mattatoio del paese. Gli anziani lo ricordano già attivo negli anni Trenta ed è sufficiente nominarlo che ne rievocano disposizione dello spazio, strumenti di lavoro, personaggi, storie, atmosfere ed emozioni. Nel rammentare, si vedono bambini e percepiscono che a cambiare non è stata solo la loro età ma anche la sensibilità di tutti. "Allora non ci faceva impressione questo luogo. Ci metteva di buon umore. Era uno spettacolo sbirciarlo dalla porta".

Una storia minore, questa, che rischia di essere oscurata, come spesso avviene nei processi di patrimonializzazione, assai propensi a valorizzare alcuni ricordi a danno di altri. Si è intesi allora collocare dentro il museo un memento dal titolo *Affinché una memoria non ne cancelli un'altra*. Per

ricordare che un museo dedicato a storie cruente nasce in un sito dove tanto sangue è stato sparso. Ibrida concrezione temporale, l'installazione dichiara ad un tempo l'omaggio ad un recente passato e la fedeltà alla sensibilità animalista del tutto contemporanea.

Ultima tra le forme di patrimonializzazione generabili per via etnografica, la messa in valore ironica, si avvale ancor di più di spiazamenti temporali, volti ad allentare la propensione museale verso un passato oggettivato, una memoria pesante, un'identità culturale chiusa in se stessa e vischiosa. La patrimonializzazione ironica va intesa dunque nel senso postmoderno di alleggerimento della nozione di verità, di realtà storica, di patrimonio. Di fatto una rappresentazione sperimentale, esplorativa, consapevole della propria natura retorica, esplicitamente finzionale, in netto contrasto con la monumentalità patrimoniale. Vattimo chiama "liberazione del simbolico" quel voler continuare a *sognare pur sapendo di sognare* (indicato da Nietzsche nella *Gaia scienza*). Ebbene, si possono inserire all'interno del museo installazioni ironiche, che mostrano i limiti del gesto autoriale e patrimoniale, invitano politici, curatori e pubblico a non prendere troppo sul serio discorsi e autorità veicolati dal museo.

Il tesoro del brigante

Un primo esempio è tratto dal Museo del Brigantaggio di Itri e riguarda l'installazione denominata "Il tesoro del brigante". Da un vecchio forziere escono biglietti di ristoranti, locandine di rappresentazioni teatrali, di mostre e musei, copertine di CD musicali, depliant di convegni, fumetti, raccolte poetiche, prodotti alimentari, pagine di siti web. Tante tracce del continuo rifiorire di attività locali intorno alla figura del brigante. Nel pannello si dice che "Il "tesoro" da sempre favoleggiato, dunque, esiste veramente. Lo si scopre oggi nell'inesauribile fascino delle storie estreme e patetiche che diventano alimento di identità locale, richiamo di turisti". Così il museo offre uno sguardo irriverente e riflessivo considerandosi un prodotto tra gli altri del marketing territoriale. Se la museografia è etnografica deve essere in grado di comunicare un sapere contestuale, precario, vulnerabile che documenta ad un tempo l'oggetto e lo sguardo, la cultura esposta e quella in mostra, e che iscrive nell'allestimento analisi e commenti sulle poetiche e le politiche dei processi di patrimonializzazione di cui la stessa ricerca e il museo sono vettori. Altri due esempi – che traggio dal museo di Cellere – danno ancor più enfasi a spiazamenti temporali in quanto l'allestimento mette in scena due ucronie.

FIGURA 1
Museo del Brigantaggio di Itri (LT), Il brigante di pietra



FIGURA 2
Museo del Brigantaggio di Itri (LT), particolare dell'allestimento



Il treno che non è partito

La prima colloca al centro dell'esposizione, in mezzo ad un bosco, un treno che non è mai partito. Proprio la vicenda del maggior brigante della zona, Domenico Tiburzi, suggerisce di dare evidenza ai modi in cui localmente si è invano attesa la modernità e alle risposte che la conseguente delusione ha espresso in termini di illegalismo. Nell'ultimo

quarto dell'Ottocento la modernità incombe: elettricità, cinematografo, automobili, rappresentano innovazioni tecnologiche percepite come prodigiose. Creano un clima culturale di favorevole disposizione verso le invenzioni. Con veri e propri vati che cantano le sorti meravigliose del progresso. Non sono però pochi quelli che, vivendo in aree marginali, lamentano le mancate realizzazioni di innovazioni pregresse. Ad esempio, il mancato completamento della rete ferroviaria sino in Alta Tuscia. Eppure i sindaci di paesi come Cellere avevano anticipato già in parte le loro quote. Il treno che non è partito è divenuta nel museo un'installazione che mostra ai visitatori quello che dal finestrino con foto di epoca si sarebbe potuto vedere se avesse realmente viaggiato e invita a riflettere su come sarebbe stata diversa la storia del territorio se la sua gente non fosse stata delusa da un modernità zoppa, come sarebbe andata diversamente anche la storia del brigantaggio maremmano, che di lì a poco esplose.

Tiburzi vivo

Siamo sempre nel Museo del brigantaggio di Cellere e alla fine del percorso al visitatore si presenta, come video installazione, una diversa ucronia, non immediatamente riconoscibile come finzione narrativa: la fotografia di Tiburzi, il brigante locale che subisce una suggestiva metamorfosi. L'immagine, l'unica che possediamo del brigante di Cellere, lo ritrae nel 1896 da morto ma con la parvenza del vivo, come era convenzione assai in uso nella fotografia militare del bandito catturato. Noi abbiamo "giocato" sull'ambiguità e, mimando gli scatti e le impurità di una vecchia pellicola cinematografica, abbiamo restituito libertà al bandito. Il visitatore ci chiede spesso se è stato recuperato un documento di archivio e si interroga su cosa sarebbe successo se invece di essere stato ucciso il bandito Tiburzi fosse rimasto ancora alla macchia. L'ucronia provoca: strizza l'occhio con una certa ironia verso una sensibilità romantica che esalta il bandito eroe e lo immagina fatalmente libero. Dona visibilità ad un immaginario locale che in storie e leggende continuamente ri-raccontate fa di Tiburzi un contemporaneo. Alleggerisce la scena della morte, *focus* di tanta letteratura locale interessata a ricostruzioni più o meno fantastiche e cospirative. E soprattutto invita ad un esercizio istruttivo: impegnare l'immaginazione all'interno di un contesto storico e antropologico dato: smontare il reale per coglierne concezioni sottese, poteri attivi; liberare una vecchia storia da un finale scontato per donarle, per regalarci, una conclusione inattesa.

FIGURA 3
 Museo del Brigantaggio di Cellere (VT), “Tiburzi vivo”



Sonnino 2049 Patrimonio Cantiere

L'ultimo esempio di patrimonializzazione ironica ce lo offre il Museo delle Terre di confine di Sonnino dove l'ultima sala, “Sonnino 2049 Patrimonio Cantiere”, cambia radicalmente stile espositivo, si carica di un rosso allarmante, foderà le pareti di memorie digitali, colloca il visitatore in un lontano futuro dove sono in atto scavi archeologici, per invitarlo a prendere in considerazione non il passato, ma l'immaginario del presente culturale e del tempo di là da venire. Non più discorsi su briganti e modelle, feste popolari e prelati come nelle sale precedenti, ma cinquanta video testimonianze di giovani del paese che parlano di cosa porterebbero nel futuro. L'obiettivo di Lattanzi e mio era di alleggerire il peso della memoria collettiva, sottrarre rilievo alla fatalità incombente dell'eredità culturale. Un punto di domanda, uno spazio desaturato, lasciato aperto per le nuove generazioni, quelle diffidenti dei musei, quelle che hanno il futuro già occupato dalle memorie delle generazioni appena precedenti.

Credo che la patrimonializzazione collaborativa, polifonica e ironica vadano al di là della retorica dell'usare il passato per il futuro e tentino di sostituire la reificazione delle temporalità con una visione costruzionista e processuale del patrimonio⁴, presentando – rispetto allo “sguardo antiquario” – una storia non chiusa e non pacificata, una dinamica culturale ancora in atto. Come ci ha ricordato Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), la caratteristica del patrimonio è la relazione problematica dei suoi oggetti con gli

strumenti del loro mostrarsi (che li espongono, che li mediano). L'industria del patrimonio produce qualcosa di nuovo e la chiave di questo processo è negli strumenti della mediazione. Distribuendo *effetti cornice* – capaci cioè di rendere riconoscibile la mediazione patrimoniale operata – non si corre il rischio di colludere con lo storicismo eclettico, con la pratica mimetica contemporanea di cannibalizzare differenze culturali e temporali. Al tempo stesso, non si resta immobilizzati all'interno di una polarizzazione ormai stereotipata tra passato e presente. Contrapposizione ormai ai margini della pratiche di restauro urbano⁵ e di quelle museali, dove la “provvisorietà permanente”, il linguaggio liquido delle mostre, tende a sostituire quello perentorio, definitivo, eternizzante del museo classico⁶.

In conclusione ci sono due nozioni che potrebbero al meglio indicare le potenzialità di un museo etnografico e storico che intendesse con rigore mettere in circolo esperienze culturali e temporali diverse, sollecitando il visitatore a pensare in modo riflessivo, a forzare i limiti del proprio orizzonte. La prima, *Eterotopia*, una categoria di grande fortuna teorica. Michel Foucault (1994) la applica in modo esplicito al museo. Come a coglierne quello sfasamento culturale, quel suo essere *sui generis* che si traduce in possibile non collusione con temi, logiche e ritmi dell'egemonia. La seconda nozione, *luogo profetico*, la ricavo da Walter Benjamin, che la applica a spazi antichi, abbandonati, degradati dove «è come se tutto ciò che propriamente deve accaderci fosse già passato» (Benjamin 2001: 87). Ebbene, è mia convinzione che proprio a saper interpretare non solo il passato ma anche il presente culturale, è legittimo attendersi – anche in tempi di cupa crisi – una rigenerazione.

Note

1. Seppure da una diversa prospettiva, anche Hooper-Greenhill (2005: 103-5) riconosce in alcuni caratteri del Gabinetto delle curiosità un'anticipazione visiva della concezione – che Heidegger attribuisce al moderno – del soggetto come osservatore e del mondo come visione, come rappresentazione oggettivabile e dunque conoscibile e orientabile.

2. «People are “in” a sociocultural time of multiple dimensions (sequencing, timing, past-present-future relations, etc.) that are forming in their “projects”. In any given instance, particular temporal dimensions may be foci of attention or only tacitly known. Either way, these dimensions are lived or apprehended concretely via the various meanings connectivities among persons, objects, and space continually being made in and through the everyday world» (Munn 1992: 116).

3. L'offerta di esperienze di riattualizzazione del passato sono alquanto frequenti in ogni società e Durkheim presupponeva un loro uso intenso ai fini di coesione particolarmente nelle feste. Certo è che la vita sociale potrebbe essere analizzata come una trama di temporalizzazioni discontinue ovvero di presentificazioni che rinviano a tempi diversi. Ci fornisce un bell'esempio di ciò un brano tratto da *L'Age d'Home* di quell'etnologo surrealista che fu Michel Leiris: «Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. On y trouve le même côté louche et le même côté pétrifié. Dans l'un, les Vénus, les Judith, les Suzanne, Les Junon, les Lucrèce, les Salomé et autres héroïnes, en belles images figées;

dans l'autre, des femmes vivantes, vêtues de leurs parures traditionnelles, avec leur gestes, leurs locutions, leur usages tout à fait stéréotypées. Dans l'une et l'autre endroit on est, d'une certaine manière, sous le signe de l'archéologie, et si j'ai aimé longtemps le bordel c'est parce qu'il participe lui aussi de l'antiquité, en raison de son côté marché d'esclaves, prostitution rituelle» (Dagognet 1984: 159-60)

4. Pietro Clemente, a tal riguardo, su "AM – Antropologia Museale" ha tessuto un ironico elogio delle memorie a tempo, inscritte in oggetti e istituzioni culturali che si danno scadenze, limiti di uso e che dunque appaiono come un antidoto alla saturazione culturale del futuro, all'occupazione patrimoniale che sottrae spazi di crescita e creatività alle prossime generazioni. Memorie a tempo, dunque, come alternativa processuale alla «sindrome archeologica o storico artistica o legata all'estetica idealista dell'universalità-eternità-assolutezza dell'arte che fa pensare che musei e patrimoni sono "per sempre", come i diamanti» (Clemente 2003: 68).

5. Mario Perniola segnala la presenza oggi di una visione neoantica. Per il restauro si chiede oggi non la fedeltà ad uno dei valori (storico, antico) di Riegl ma ad una loro compresenza. I musei e i centri storici sono divenuti *un solenne dispositivo temporale polivalente* nel quale i valori di antichità e novità non sono percepiti come contraddittori, ma come concordanti. Una prospettiva neoantica toglie all'antico il sapore della dissoluzione e al nuovo il marchio della volgarità.

6. «Nei luoghi dove si contemplan i risultati accumulati da una civiltà, ovvero i valori stabili ed eccellenti di una cultura, irrompe il temporaneo, la presenza delle esposizioni continuamente cangianti. Si apre, all'interno del *frame* museo, una tensione tra durevole ed effimero, definitivo e transitorio, assoluto e relativo, in cui molteplici sono gli esiti all'insegna del Provvisorio Permanente: il museo, minato dalla mostra, perde il carattere di veicolo di valori atemporali e viene riflessivamente definito "allestimento storico"; la mostra, dichiarando ogni sistemazione espositiva fatalmente effimera, conquista un posto stabile nei musei» (Padiglione 2008a: 56).

Bibliografia

- Adorno, T. W. 1979. "Introduzione agli scritti di Benjamin", in Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, pp. 243-57. Torino: Einaudi.
- Alcantud, J. A. G. 2001. "Bandidos Mediterraneos: analogias etnografica entre los bandelanismos contemporaneos de Andalucía y el Tif-Yebala", in *Antropologia: Horizontes comparativos*, ed. por C. Lison Tolosana, pp. 271-90. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Appadurai, A. 2011. *Le aspirazioni nutrono la democrazia*. Milano: et al. edizioni.
- Assmann, J. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.
- Augé, M. 1993. *Nonluoghi*. Milano: Eleuthera.
- Bargna, I. 2011. Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza. *Antropologia*, XI, 13: 75-106.
- Benjamin, W. 2001. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento. Ultima redazione (1938)*. Torino: Einaudi.
- Bennett, T. 1988. "Museum and 'The People'", in *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, ed. by R. Lumley, pp.63-85. London: Routledge.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.

- Berlo, J. C. & R. B. Phillips 1992. Vitalizing the Things of the Past: Museum Representations of Native North American Art in the 1990s. *Museum Anthropology*, 16: 29-43.
- Brederkamp, H. 1996. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*. Milano: il Saggiatore.
- Cirese, A. M. 1977. *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*. Torino: Einaudi.
- Clemente, P. 1989. Il centro in periferia [la conoscenza delle tradizioni tra passato e futuro]. *Amiata. Storia e Territorio*, 5: 57-67.
- Clemente, P. & E. Rossi (a cura di) 1999. *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*. Roma: Carocci.
- Clemente, P., 2000. "Restare nella storia: paradossi di una memoria futura", in *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millennio*, a cura di Valerio, F. & V. Patricchia, pp.1-21. Bologna: CLUEB.
- Clemente, P. 2003. Zoppicando, ma per andare dove? *AM – Antropologia Museale*, 3: 45-6.
- Clemente, P. & F. Dei 2005. *Poetiche e politiche del ricordo. Memoria pubblica delle stragi nazifasciste in Toscana*. Roma: Carocci.
- Clifford, J. 1993. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Dagognet, F. 1994. *Le musée sans fin*. Champ Vallon: Seyssel.
- Duncan, C. 1995. *Civilizing Rituals inside Public Art Museums*. New York: Routledge.
- Fjellman, S. M. 1992. *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*. Boulder: Westview Press.
- Fabre, D. & D. Blanc 1982. *Le Brigand de Cavanac. Le fait divers, le roman, l'histoire*. Lagrasse: Verdier.
- Foucault, M. 1994. *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*. Milano: Mimesis.
- Gagnebin, J. M. 2012. "O que è a imagem dialética?", in *Labótorio de História e Arte. Imagem e memória*, Ramos Flores, M. B. & P. Peterle, pp. 21-34. Campinas: Mercado de Letras.
- Hooper-Greenhill, E. 2005. *I musei e la formazione del sapere*. Milano: il Saggiatore.
- Jameson, F. 1989. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti.
- Jordanova, L. 1989. "Object of Knowledge: A Historical perspective on Museums", in *The New Museology*, ed. by P. Vergo, pp. 22-40. London: Reaktion Book.
- Karp, I. & C. A. Kratz (eds.) 2006. *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. Durham (NC): Duke University Press.
- Kishenblatt-Gimblett, B. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley (CA): University of California Press.
- Lattanzi, V. & V. Padiglione 2012. *Storie estreme e storie future. Il museo delle Terre di Confine di Sonnino*. Roma: Artemide.
- Lo Sardo, E. 2001. *Athanasius Kircher. Il museo del mondo. Macchine, esoterismo, arte*. Roma: De Luca.

- Lukes, T. W. 2002. *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition*. Minneapolis (MN): University of Minesota Press.
- Lyotard, J.-F. 1981. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- Munn, N. D. 1992. The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay. *Annual Review of Anthropology*: 93-123.
- Nora, P. 1984. “Entre mémoire et histoire”, in Id. (sous la dir. par), *Les lieux de mémoire. I. La République*. Paris: Gallimard.
- Padiglione, V. 2006. *Storie contese e ragioni culturali. Catalogo del Museo del Brigantaggio*. Itri: Odisseo.
- Padiglione, V. 2008a. *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*. Imola: La Mandragora.
- Padiglione, V. 2008b. Museografia del contemporaneo. *AM – Antropologia Museale*, 5, 19: 6-8.
- Padiglione, V. 2010. Elaborare la tragedia. *Prima persona – percorsi autobiografici*, numero monografico “La strage e il suo ricordo”, 23: 86-95.
- Padiglione, V. & F. Caruso 2011. *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi. Catalogo del Museo del Brigantaggio di Cellere*. Arcidosso: Edizioni Effigi.
- Padiglione, V. 2012. “Idiorami clementini”, in *Il cannocchiale sulle retrovie. Pietro Clemente: il mestiere dell’antropologo*, a cura di A. Sobrero, pp. 131-8. Roma: CISU.
- Palumbo, B. 2003. *L’Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*. Roma: Meltemi.
- Pomian, K. 1987-1989. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*. Milano: il Saggiatore.
- Remotti, F. 2000. “Introduzione”, in *Memoria, Terreni, Musei. Contributi di Antropologia, Archeologia, Geografia*, a cura di F. Remotti, pp. I-XXX. Alessandria: Dell’Orso.
- Ricoeur, P. 2003. *La memoria, la storia, l’oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Schlegel, F. 1797-1798. „Athenäums“-Fragmente (*Frammenti, detti anche “Frammenti dell’Ateneo”*).
- Sobrero, A. 2000. *Antropologia della città*, Roma: Carocci.
- Sobrero, A. 2011. *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*. Roma: Carocci.
- Sorensen, C. 1989. “Theme Parks and Time Machines”, in *The New Museology*, ed. by P. Vergo, pp. 60-73. London: Reaktion Book.
- Stocking, G. W. jr (ed.) 1985. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison (WI): University of Wisconsin Press.
- Taussig, M. 2006. *Walter Benjamin’s Grave*. Chigago: University of Chicago Press.
- Vattimo, G. 1994. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche ed il problema della trasformazione*. Milano: Bompiani.
- Wieviorka, A. S. 1999. *L’era del testimone*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

