



Fabio Dei

## Realizzare la Resistenza in un'era di tecnologie avanzate

1. Sarzana, al confine tra Toscana e Liguria. Ci si arrampica dalla costa verso il castello di Fosdinovo e in breve si apre il magnifico paesaggio del golfo di La Spezia e di Bocca di Magra. Un edificio in pietra nascosto tra il verde ospita il "Museo audiovisivo della Resistenza delle province di Massa Carrara e La Spezia". A ridosso della Linea Gotica, queste sono state terre di intensa attività partigiana; terre, anche, che hanno pagato alla guerra un grande tributo di vite umane, soprattutto con le stragi di civili compiute dalla Wehrmacht alla fine dell'estate del 1944. Le stragi sono quasi sempre rappresaglie tedesche contro azioni partigiane: ma, diversamente da altre zone di Toscana e d'Italia, ciò non ha suscitato diffusi sentimenti anti-resistenziali. Anche se non mancano consistenti tracce di "memoria divisa", la lotta di liberazione ha messo radici molto forti tra la gente: e il museo può celebrare i capi partigiani Memo e Walter, cui è dedicato, e insieme le vittime civili. Non si mette per un attimo in discussione che stavano dalla stessa parte, contro uno stesso nemico.

L'ingresso al museo è di grande impatto, soprattutto se ci si aspetta di trovare i soliti pannelli scritti a caratteri troppo piccoli, le carte geografiche con i movimenti dei combattenti, o qualche rossa e impolverata bandiera delle brigate Garibaldi. Dalla luce e dal calore della prima estate, si entra nell'oscurità e nella frescura artificiale di un'unica grande sala. Al centro della sala si allunga un enorme tavolo, sul quale poggiano oggetti meravigliosi, libri virtuali "accesi" da un sistema di videoproiezione. Sopra il tavolo è poi sospesa una sequenza di maxischermi, dai quali ci guardano volti anziani, vivaci e qualche volta un po' tristi. Si passa la mano sopra la video-pagina, come in un gesto di magia: i sensori fanno partire le immagini del libro e danno vita e voce ai volti, i quali raccontano della loro esperienza di partigiani, di antifascisti, di deportati, di testimoni della Storia.

Nel museo non c'è altro: solo immagini e voci. Non ci sono oggetti, non ci sono parole scritte se non in funzione evocativa. Fa eccezione una grande carta geografica, anch'essa videoproiettata, a definire il contesto locale. La forza delle immagini, le loro grandi dimensioni, la meraviglia tecnologica sopraffanno dapprima il visitatore; il quale poi si orienta e organizza un proprio percorso, passando tra libri elettronici e racconti diversi. I testimoni intervistati sono 18. Le loro storie sono smontate e riaggregate per nuclei tematici: l'impegno politico antifascista, l'esperienza della guerra, la resistenza armata, le deportazioni, le stragi. Ma anche così, ciò che sentiamo raccontare sono frammenti di esperienza, difficili da ricomporre in un discorso unitario: e altrettanto sfuggenti sono le immagini che scorrono velocissime sulle pagine virtuali. Di più, le voci e gli schermi sono volutamente contigui, non separati: non vi sono cuffie, e le voci dei diversi testimoni si accavallano in modo suggestivo ma frastornante.

Il museo è bellissimo, emozionante, quasi provocatorio per il suo rifiuto di forme tradizionali di rappresentazione. L'effetto estetico ed artistico prevale decisamente e volutamente sulla costruzione di un "discorso razionale". Siamo lontani sia dal modello

La visita ad un Museo della Resistenza offre lo spunto a **Fabio Dei**, docente di antropologia culturale all'Università di Pisa, per riflettere sulla magia delle nuove tecnologie audiovisive al servizio della museografia etnografica e storica e per interrogarsi sul ruolo dell'emozione e dell'evocazione nel trattamento espositivo di fonti orali.

di "museo-collezione", basato sul valore intrinseco degli oggetti conservati; sia dal museo come discorso o metalinguaggio, come lo definiva A.M. Cirese (1977) in un saggio ormai classico, quello che mira alla costituzione di saperi strutturati attraverso il dispiegamento di tecniche e modelli cognitivi. Siamo forse più vicini a quello che Pietro Clemente ha chiamato il terzo principio della museografia, basato sullo "stupore" e sul conflitto-convergenza di codici culturali diversi (Clemente, Rossi 1999). I codici sono quello dell'alta e sofisticata tecnologia multimediale, da un lato, e quello elementarmente umano dei gesti, delle espressioni dei volti, delle pacate voci narranti. E la meraviglia sta nell'esperienza di questa magia tecnologica che sembra restituire vive presenze umane, consentendo un'esperienza molto concreta del passato – pur facendo a meno di oggetti, di ogni supporto materiale e "autentico", anzi forse proprio per questo. Se prendete appuntamento con le locali sezioni ANPI, è possibile farsi guidare nella visita da alcuni degli stessi ex partigiani che compaiono nei video: questi si trovano di fronte al loro doppio, e voi avete difficoltà a capire se è più forte la "presenza" della persona in carne e ossa o quella dell'immagine.

Apparentemente lontanissima dai musei storici tradizionali, l'installazione di Fosdinovo non si oppone però alla loro più profonda natura: per certi versi, anzi, ne realizza fino in fondo la vocazione di viaggio nel mondo dei morti. Si ricorderanno le osservazioni di T.W. Adorno su museo e mausoleo, "collegati non soltanto dall'associazione fonetica" (Adorno 1972: 175). Ciò vale in modo particolare per i musei storici, che mirano sempre a riattualizzare qualcosa di definitivamente trascorso. A Fosdinovo si realizza una evocazione di presenze che vengono dal passato, attraverso il gesto sciamanico che attiva i sensori. Fa una grande differenza il gesto, che sembra capace di creare senza bisogno degli apparati tecnici, i quali sono discretamente dissimulati. È qui che si produce meraviglia: non sarebbe lo stesso premere un pulsante, azionare in modo palese una macchina. E la meraviglia trasforma la visita in esperienza in qualche modo religiosa, se volessimo dar retta a quei teorici ottocenteschi che vedevano nello stupore, appunto, l'origine antropologica del sentimento religioso.

2. Si ritorna alla luce del sole con l'impressione di un'esperienza significativa – e basta questo a fare la differenza rispetto a molti altri musei. Poi si comincia a rimuginare, ci si pongono parecchie domande – che credo riguardino in modo diretto anche i musei etnografici. La prima questione è: tutto quello che abbiamo visto e sentito potrebbe stare comodamente in un video o in un ipertesto, dunque su un dvd o un sito web. Di solito i musei virtuali sono rappresentazioni o surrogati dei musei reali: a questi ultimi bisogna sempre tornare per trovare l'autenticità delle opere d'arte, dei reperti o dei cimeli storici, o la concretezza sensibile della cultura materiale. Qui, inversamente, abbiamo un museo reale che rappresenta lo sviluppo, la materializzazione di un prodotto per sua natura audiovisivo o ipertestuale. A che serve allora l'esistenza di un museo? Non bastava aprire un sito accessibile via internet?

La risposta, mi pare, è che nel passaggio da virtuale a reale il museo acquisisce due dimensioni peculiari. In primo luogo, la visita diventa una sorta di pellegrinaggio – acquisisce cioè una caratteristica quasi rituale (nei riti ci sono corpi che si muovono nello spazio, c'è la delimitazione di un luogo sacro con un confine da attraversare, il passaggio dalla luce al buio e viceversa, ecc.). La conoscenza degli eventi storici passa attraverso il transito sui loro luoghi – e ovviamente, quando questo è possibile, è decisivo l'incontro con i reali protagonisti di quegli eventi. In secondo luogo, nel museo reale e concreto la rappresentazione audiovisiva viene riplasmata attraverso un linguaggio di tipo artistico. Le risorse impiegate dagli allestitori fanno presa sulla concretezza di un'esperienza diretta, e non sarebbero facilmente trasportabili nella dimensione del ciberspazio. Le grandi dimensioni delle immagini, i giochi di buio e luce, gli effetti sonori; e ancora, come ho detto, il senso di esser sovrastati dai volti e dalle voci dei testimoni, il tentativo di creare una loro reale presenza – tutto questo risponde a un consapevole progetto di evocazione artistica, al cui servizio le fonti sono mobilitate. Questa strategia rappresenta una soluzione – forse, l'unica coerente soluzione – a quello che a me pare il fondamentale problema epistemologico per musei storici o etnografici di questo tipo, caratterizzati da quella che chiamerei una sovrabbondanza di fonti.

Mi sia consentita una brevissima digressione, per osservare come lo scenario epistemico prediletto dai musei si fondi sul possesso e la conservazione di reperti in qualche modo unici o rari, non accessibili ed osservabili al di fuori del museo stesso. Attorno a

tali reperti si sviluppano pratiche descrittive e classificatorie. Ricostruzioni dell'originario contesto d'uso. Per quanto si deplori la rarità delle fonti e l'incompletezza della documentazione, esse sono spesso le condizioni dell'esistenza del museo. La rarità conferisce infatti valore intrinseco agli oggetti, i quali si ammantano dell'alone sacrale dell'autenticità; di più, essa consente di giocare l'allestimento sulla classica strategia rappresentativa indiziaria, mirante a costruire rappresentazioni globali partendo da tracce. La sovrabbondanza di fonti pone invece i musei in un certo imbarazzo. E anche la storiografia fa teme, a giudicare dalle numerose grida di allarme lanciate contro l'"eccesso di storia" o di memoria nel dibattito attuale (Maier 1995; Pavone 2000). Troppe informazioni, troppi oggetti, troppe voci appaiono ingestibili nello spazio del museo, così come nella strategia rappresentativa dello studio storico (o etnografico). Come selezionare e come scartare? La soluzione più classica è naturalmente quella basata su un effetto-sineddoche. Una parte sta per il tutto: si espone una zappa contadina che rappresenta l'intera classe di oggetti di quel tipo; si ascolta la voce di un testimone che, pur nella sua unicità, "sta per" una categoria intera di soggetti storici o antropologici; si mostra una pagina di giornale come "emblematica" del clima culturale di un'epoca, e così via. Quando "oggetti" simili vengono musealizzati, non è per il loro valore intrinseco (e infatti sono sempre sostituibili) ma in quanto "esempi", fra i molti che se ne potrebbero trovare e scegliere, di più ampie classi o configurazioni; oppure come illustrazioni concrete di concetti astratti e più generali.

A Fosdinovo l'effetto-sineddoche non è assente. Sicuramente all'allestimento non è estraneo l'obiettivo di restituire una concezione generale della Resistenza, intesa come dramma di una generazione, come epoca fondante, crogiuolo di valori e ideali, intreccio storicamente irripetibile di quello che nelle vite umane rappresenta il bene e il male. Le fonti sono giocate, a me pare, in questa direzione. Ma viene accuratamente evitata ogni cornice metadiscorsiva, ogni elemento che potrebbe suggerirne una lettura didascalica, o mostrarle come puri tasselli di un Grande Racconto, o di una concettualizzazione storiografica. Il classico museo storico (o etnografico) mira alla generalizzazione, alla costruzione di grandi schemi interpretativi; mira, in definitiva, a educare il visitatore dotandolo di cornici concettuali e narrative. La scommessa del museo di Fosdinovo è che il fondamentale obiettivo educativo sia meglio perseguito scartando ogni apparato o metodologia didattica, e sostituendo ad essi una sapiente strategia di effetti evocativi; dimenticando il problema dell'acquisizione di strumenti e modelli concettuali, e riservando l'intero spazio alla identificazione emozionale con i testimoni.

3. Mi sono occupato per anni di problemi di didattica della storia contemporanea e di allestimento dei laboratori didattici di storia, in relazione alle attività della rete degli Istituti Storici della Resistenza. I dibattiti in proposito sono percorsi dalla tensione fra due esigenze non facilmente conciliabili. Da un lato restituire la dimensione vissuta della storia, tentando di integrare la conoscenza del passato con l'esperienza concreta e attuale degli studenti; dall'altro, fornire a questi ultimi gli strumenti conoscitivi e le categorie interpretative – necessariamente astratte – senza le quali l'elaborazione di un sapere storico di tipo critico non appare possibile. Il laboratorio di storia, almeno idealmente, può essere visto come il luogo di integrazione di queste due diverse esigenze; e lo strumento che esso usa consiste in operazioni di analisi ed elaborazione diretta delle fonti (incluse le fonti orali), nella convinzione che un senso critico della storia nasca dalla consapevolezza delle procedure pratiche attraverso le quali il sapere storico stesso si costituisce.

Tenendo sullo sfondo questi dibattiti, all'uscita del museo di Fosdinovo non posso fare a meno di ammirare la brillantezza della soluzione espositiva, che taglia via la tensione fra categorie astratte e storia vissuta come una specie di nodo gordiano; ma non posso neppure fare a meno di pormi qualche problema e avvertire qualche perplessità. Il museo è visitato da molte scolaresche; ha funzioni esplicitamente educative, ed è sostenuto dagli Enti Locali proprio per questo suo ruolo. È davvero possibile, allora, rinunciare del tutto a un apparato didattico e agli strumenti più classici – modelli concettuali e narrativi, contestualizzazioni, generalizzazioni, comparazioni, ecc. – del sapere storico?

Voglio precisare che la storia, in questa accezione scientifico-disciplinare, non è affatto assente dal museo. Come ho detto, la sua costituzione è stata anzi supportata da una ricerca storiografica assai accurata, e nell'allestimento sono usate molte fonti, sia di carattere locale che relative a contesti più ampi. Ma il modo della loro presentazione

tende a escludere un'attenzione analitica o un esame accurato: scorrono velocemente sugli schermi, si sovrappongono, e restano comunque subalterne rispetto al dominante racconto dei testimoni. Su questi ultimi resta, in modo pressoché esclusivo, il peso del messaggio comunicativo (ed educativo) del museo. Si tratta di racconti biografici e morali al tempo stesso: vi si parla di esperienze drammatiche, di persone care uccise o deportate da tedeschi e fascisti, delle esperienze traumatiche dell'incontro con la violenza e con la morte nella guerra, ma anche degli entusiasmi partigiani, della speranza sempre (ancora oggi) viva di costruire un mondo migliore. Sono racconti che, pur concedendo qua e là qualcosa a un certo mito nazional-popolare della Resistenza, se ne affrancano sottolineando le dimensioni esistenziali più personali. E sono narrati da volti sereni, con occhi limpidissimi esaltati dalle dimensioni dei maxischermi – i volti di persone che non possono non sembrarci molto sagge, che proprio per la loro modestia e misuratezza ci parlano dall'alto di un'inarrivabile autorità morale.

L'effetto di comprensione è altissimo, e di certo superiore a quello suscitato da raccolte di vecchi cimeli, da visite a monumenti, o dalle retoriche enunciazioni di catechismo resistenziale – pratiche ancora presenti in modo consistente nella scuola italiana e nelle attività di un'associazione come l'ANPI. Ma possiamo considerarla una comprensione critica? Facciamo un piccolo esperimento di pensiero. Cosa penseremmo, noi che stiamo dalla parte della Resistenza, di un museo organizzato secondo le stesse strategie dai nostalgici di Salò? Pensate a un luogo così suggestivo, in cui vecchi repubblicani ci raccontano i loro drammi esistenziali, le loro speranze (non importa quanto oggi le si riconosca illusorie) in un ordine migliore del mondo, e magari ci parlino di loro cari vittime delle rappresaglie dei malvagi partigiani, e così via. Non produrrebbero ugualmente effetti di identificazione empatica nelle scolaresche? Noi obietteremmo certamente che non si può parlare della complessa esperienza degli anni 1943-45 isolando alcune vicende individuali o locali da un contesto più complessivo; né si può astrarre una singola narrazione biografica da una più ampia narrazione storica, dalla quale (siamo abituati a pensare, forse illusoriamente) si dovrebbe capire chiaramente dove stava il male e dove il bene, dove il torto e dove la ragione. E diremmo anche che le memorie individuali, plasmate in vicende umane contingenti e in complessi crogiuoli emozionali, sono sempre legittime ma sempre – per l'appunto – soggettive. Possiamo considerarle fonti importanti, ma dobbiamo essere in grado di valutarle da una prospettiva più ampia e scettica. L'empatia, in questi casi, può diventare un ostacolo – più che un aiuto – alla comprensione. E potremmo aggiungere che il compito cruciale dell'educatore consiste appunto nel fornire gli strumenti per una corretta critica delle fonti.

Ma allora, non è forse vero che questi elementi – l'ampia contestualizzazione, le grandi categorie interpretative, la critica delle fonti – sono requisiti irrinunciabili non solo del lavoro storiografico in sé (il che è abbastanza ovvio), ma di ogni possibile educazione alla storia? Un interrogativo un po' generico, è vero, che possiamo cercare di articolare più analiticamente. In relazione a un'esperienza come quella del museo di Fosdinovo, occorre chiedersi se si possa davvero attingere a un più autentico "senso della storia" facendo a meno della didattica; nonché (l'altra faccia della medaglia) quale grado di autonomia epistemologica possiamo accordare alla memoria vissuta dei testimoni come chiave di accesso alla conoscenza storica.

4. Il primo punto implica una problematica cognitiva ed epistemologica che non è qui possibile discutere. Qual è lo status degli schemi concettuali, dei quadri sinottici e delle tabelle cronologiche, delle argomentazioni causali e di tutti gli altri strumenti attraverso i quali noi cerchiamo di ricondurre l'indifferenziato trascorrere del tempo a una dimensione di ordine intellettualmente padroneggiabile? Si tratta di tecnologie di pensiero che servono ad acquisire un senso storico, il quale però esiste indipendentemente da esse, oppure sono costitutive di ciò che noi intendiamo per storia (assieme, ovviamente, a una dimensione narrativa)? Ad esempio, la "linea del tempo" che si disegna sulla lavagna ai bambini delle elementari è solo un espediente divulgativo, oppure è la forma basilare di una spazializzazione del tempo alla quale non possiamo comunque sfuggire, senza cui non vi sarebbe cioè "storia"? Sembra che una rappresentazione del passato che pretenda di fare a meno di tutto ciò presupponga una sorta di impossibile "autenticità", un mitologico filo diretto con la storia.

Questa ricerca di autenticità può passare attraverso l'assolutizzazione della testimonianza – il che ci porta a una problematica ancora più spinosa. I rischi prodotti dalla

tendenza a identificare la storia con la testimonianza soggettiva sono stati denunciati nell'importante libro di A. Wieviorka, che si intitola appunto *L'era del testimone*. Per una serie di complessi motivi, negli ultimi decenni la figura del testimone (in particolare, del testimone-vittima) e il genere del racconto di vita si sono posti al centro delle rappresentazioni pubbliche della storia, e del concetto stesso di verità storica. Secondo l'autrice francese, questa centralità è emersa progressivamente a partire dal processo di Gerusalemme ad Eichmann (1960), legandosi a una forte istanza etico-politica di denuncia della Shoah e, più in generale, della violazione dei diritti umani. Ma i suoi effetti, soprattutto in conseguenza di strategie comunicative mass-mediali, sono stati assai ambigui. Nei media la verità della memoria individuale si è sostituita alla formulazione di un "discorso storico coerente" (Wieviorka 1999: 154), che prenda cioè in esame le dimensioni collettive e macrosociali degli eventi.

Come antropologi, sappiamo abbastanza bene come la memoria individuale, lontano dal rappresentare una fedele registrazione del passato, è soggetta a complessi processi di costruzione culturale e retorica. Wieviorka mostra come negli ultimi anni tali processi costruttivi siano stati ampiamente egemonizzati dai mass media. Questi ultimi, attraverso i talk show, la fiction e i "docudrammi", nonché una serie di altri programmi basati sullo svelamento dell'intimità, dispongono di un vero e proprio "protocollo di compassione", con "una messa in scena fondata sulla esibizione dell'individuo, della sua specifica sofferenza, [...] sulla manifestazione delle emozioni e sulla espressione corporea" (ibid.: 153). Così, ad esempio, la Shoah viene rappresentata nella comunicazione pubblica come un fenomeno di devastazione di vite individuali, come una giustapposizione di voci e di storie di sofferenza – una giustapposizione che di per sé, sostiene Wieviorka, "non è un racconto storico, e che anzi in un certo senso, lo cancella". E si chiede l'autrice, con una riflessione che può esser pertinente al caso del museo di Fossdinovo: "Come fare appello alla riflessione, al pensiero, al rigore quando i sentimenti e le emozioni invadono la sfera pubblica?" (ibid.: 154).

Un attimo, un attimo – ci scaldiamo a questo punto noi antropologi. Non siamo stati noi a rivendicare per decenni un più ampio uso delle fonti orali, delle testimonianze e delle storie di vita, a fronte di una storiografia che spesso le ignorava completamente? Le ignorava, in particolare, proprio la storiografica resistenziale: in essa la testimonianza individuale, se non del tutto trascurata, era di frequente usata come una sorta di surrogato informativo, da far intervenire solo laddove si rivelasse carente la documentazione scritta. Ancora negli anni Settanta, ad esempio, era diffusa la pratica di interrogare i testimoni in stile prettamente processuale, attraverso domande di tipo fattuale che si concludevano con la produzione di uno stranissimo tipo di documento: un sintetico verbale di dichiarazioni redatto dallo storico e controfirmato, "in fede", dal testimone stesso a conferma della sua veridicità. L'antropologia e la *oral history* hanno invece correttamente insistito sull'autonomia epistemologica del documento orale e autobiografico, e sulla sua capacità di conferire alla comprensione storica dimensioni altrimenti inattuabili: quella della soggettività, della concretezza del vissuto, dei microcontesti relazionali e delle reti di significato che li caratterizzano, e più in generale la fondamentale dimensione di quella che chiamiamo "storia dal basso".

Di fronte a tutto ciò, davvero la storiografia ufficiale non sa far altro che richiamare i rischi di "soggettivismo" delle fonti orali? Queste ultime, come ogni tipo di fonte, sono parziali e devono esser soggette a una critica rigorosa: ma non ha molto senso pensare che la loro logica si contrapponga od ostacoli la logica di un "vero" sapere storico. Eppure, nel grido d'allarme di Wieviorka c'è qualcosa di più, e qualcosa di realmente inquietante per noi antropologi: il dubbio che la "voce del testimone", forgiata nelle avanguardie della *oral history*, sia oggi divenuta figura fin troppo abusata di un vieto immaginario sociale, e che non sia possibile ascoltarla sfuggendo a certi stereotipi della comunicazione mediale in cui essa si è trovata racchiusa. È plausibile che noi, e ancor più i giovani (studenti delle scuole, visitatori dei musei), ascoltiamo i racconti dei partigiani o dei deportati attraverso il filtro di un affermato "genere" televisivo – in ultima analisi, si potrebbe dire forzando l'argomentazione, quello dei programmi in cui il primissimo piano di un volto in lacrime fa immediatamente alzare il livello di *audience*.

E questa ambiguità si fa ancora più forte quando il testimone, forte della sua autorevolezza, esce dal suo ruolo invadendo quello dell'insegnante, dell'educatore, del politico e dello stesso storico, ritenendo che l'autenticità della propria memoria basti a legittimare vaste interpretazioni sulle cause dei fenomeni storici e sui modi per evitare

che si ripetano ancora. “È la pura e semplice sostituzione degli insegnanti con i testimoni percepiti come portatori di un sapere che, purtroppo, non possiedono più di qualsiasi altra persona” – commenta ancora Wieviorka (Ibid.: 144); e ci ricorda come lo stesso Primo Levi smise a un certo punto di andare a raccontare nelle scuole la propria esperienza proprio per il disagio provocato dalle grandi domande di senso che gli provenivano dagli studenti (perché è successo tutto questo, come evitare che accada di nuovo, ecc.), e dunque per la difficoltà a mantenere un rigoroso ruolo di testimone senza sfociare in toni profetici o carismatici, in speculazioni etiche o metafisiche sull'intrinseca crudeltà degli esseri umani, e così via.

Dunque, c'è in tutto questo una deriva della comprensione critica della storia? Una sostituzione delle emozioni al rigore delle fonti, del potere di convinzione dell'empatia a quello della coerenza argomentativa? E il nostro museo che esclude la didattica per le voci e i volti, l'insegnante per il testimone, è forse un pericoloso passo in tale direzione – cioè, verso un modo di concepire la storia dal quale potrebbe facilmente filtrare il revisionismo? In definitiva, nonostante tutti i miei dubbi, mi pare che non sia così. Trovo molto più pericoloso il modo oggettivista e largamente mitologico di raccontare la storia, mascherato da una retorica fattuale e oggettivista, che prevale ancora largamente nel discorso comune (e su cui può far tranquillamente presa, si può riflettere, la propaganda negazionista). Con la sua scelta radicale, il museo di Fosdinovo dà una inaspettata scarica intellettuale, invita a pensare in modo nuovo – e in questo è autenticamente critico. Certo, i problemi e le ambiguità osservate restano. E non le si risolve soltanto suggerendo, come il buon senso e la stessa Wieviorka (Ibid.: 145) fanno, che l'insegnante e il testimone, la lezione e la fonte orale, l'emozione e l'argomentazione ponderata, si affianchino piuttosto che disgiungersi. Si tratta invece di riconoscere la fondamentale tensione, forse irriducibile, fra queste due modalità di approccio alla storia: una tensione all'interno della quale siamo costretti a lavorare – nella scuola, nei musei, nella stessa ricerca. Seguendo una suggestione di S. Greenblatt (che discute nel caso dei musei d'arte un'analogia articolazione tra due diverse dimensioni di esposizione-fruizione, definite *resonance* e *wonder*), potremmo forse pensare alla poetica dei musei storici come a una sorta di critica emozionale, o di emozione critica (Greenblatt 1991: 54).

### Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1972), “Valéry, Proust e il museo”, in *Prismi*, trad. it. Torino, Einaudi: 175-88.
- Cirese A.M. (1977), *Oggetti, segni, musei*, Torino, Einaudi.
- Clemente P. - Dei F. (a cura) (2005), *Poetiche e politiche del ricordo. Memoria pubblica delle stragi nazifasciste in Toscana*, Roma, Carocci.
- Clemente P. - Rossi E. (1999), *Il terzo principio della museografia*, Roma, Carocci.
- Dei F. (2005), “Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza”, in F. Dei (a cura) *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi: 7-75.
- Greenblatt S. (1991), “Resonance and wonder”, in I. Karp, S.D. Levine (eds.), *Exhibiting Cultures*, Washington, Smithsonian Institution Press: 42-56.
- Maier C. (1995), “Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia e la negazione”, trad. it. in *Parolechiave*: 7-8.
- Pavone C. (2000), “Elaborazione della memoria e conservazione delle cose: un rapporto non facile”, in F. Di Valerio, V. Petacca (a cura di), *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millennio*, Bologna, Clueb: 39-49.
- Wieviorka A. (1999), *L'era del testimone*, trad. it. Milano, Cortina (ed. orig. 1998).