



Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali
Corso di Dottorato in Culture, Letterature, Turismo e Territorio
(XXXVI Ciclo)

Dall'isola carcere al museo partecipativo.
La musealizzazione dell'Asinara fra patrimoni difficili, turisti e
comunità

Tutor:

Prof.ssa Giuliana Altea

Co-tutor:

Prof.ssa Antonella Camarda

Candidata:

Camilla Mattola

Anno Accademico 2022/2023

<i>Introduzione</i>	3
<i>Musei contemporanei ed eredità contese</i>	9
1.1 Principi e definizioni del patrimonio controverso	9
1.2 Memoria, oblio e ricordo	13
1.3 I musei della memoria, tra rivoluzione sociale ed empatia	17
1.4 Interattività e <i>dark tourism</i>	22
1.5 Partecipazione e <i>Sites of Conscience</i>	26
1.6 Memorie ai margini: <i>Public History</i> e sistemi museali	30
1.7 L'arte contemporanea come <i>medium</i>	35
<i>Memoria e rovina nell'arte contemporanea: simboli, archivi e ipotesi di riuso</i>	40
2.1 Le riflessioni contemporanee sul monumento.....	40
2.2 Forme assenti: dallo spazio pubblico, al museo e viceversa.....	47
2.3 Archivi popolari e contro-narrazioni	54
2.4 <i>On the Museum's Ruins</i> : i nuovi spazi dell'arte contemporanea	62
2.5 <i>Ruin Lust</i> e l'estetica del frammento.....	68
2.6 Rigenerazione e riappropriazione: rovina e interventi <i>site-specific</i>	76
<i>L'isola dell'Asinara, passato e presente di un patrimonio controverso</i>	86
3.1 La letteratura scientifica.....	86
3.2 L'isola premoderna.....	93
3.3 La Stazione sanitaria e i prigionieri di guerra	98
3.4 Evoluzione e trasformazioni della colonia penale	105
3.5 Attivismo e riappropriazione	113
3.6 L'identità del Parco nazionale.....	119
3.7 <i>Tabula rasa</i>	123
<i>La memoria storica, l'inventario e il patrimonio materiale</i>	131
4.1 Una comunità patrimoniale	131
4.2 Storiografia amatoriale, raccolte di memorie e mostre fotografiche.....	136
4.3 Condivisione digitale, associazionismo e ricerca	141
4.4 Il progetto del museo.....	143

4.5 Inventariare un patrimonio disperso.....	149
4.6 La collezione dell'Ente Parco.....	155
4.7 Architetture e retorica materiale.....	160
<i>Comunità e partecipazione</i>	168
5.1 Musei selvaggi: un processo al contrario.....	168
5.2 L'approccio partecipativo a partire dal Nuovo Istituzionalismo.....	172
5.3 <i>Rapide Response Collecting</i>	179
5.4 Testimonianze e comunità diversificata.....	182
5.5 Arte contemporanea e patrimoni controversi.....	187
<i>Conclusione</i>	192
<i>Bibliografia citata</i>	194
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	226

Introduzione

La presente ricerca nasce nell'ambito della collaborazione iniziata nel 2020 tra l'Ente Parco nazionale e Area Marina Protetta "Isola dell'Asinara" e il Dipartimento di scienze umanistiche e sociali dell'Università di Sassari, rappresentato dal team scientifico composto dalla Prof.ssa Giuliana Altea, la Prof.ssa Antonella Camarda e la sottoscritta, che prevede lo sviluppo di un progetto museale che valorizzi il patrimonio materiale e immateriale dell'isola.

L'isola dell'Asinara è oggi conosciuta soprattutto come parco nazionale di grande interesse scientifico e bellezza naturalistica, ma è stata a lungo una colonia penale e un carcere di massima sicurezza.

Gli eventi che si svolgono in questo luogo sono complessi e drammatici.

A partire dalla fine dell'Ottocento, lo stato italiano vi installa un lazzaretto e un'istituzione penitenziaria basata sul lavoro coatto dei detenuti. Durante il Novecento ospita un campo di prigionia operativo nelle due guerre mondiali, mentre la colonia si rafforza rimanendo l'unica istituzione fino agli anni Settanta quando è trasformata in un supercarcere. Prima della definitiva chiusura negli anni Novanta, vi transitano alcuni esponenti della criminalità organizzata, del banditismo e della mafia molti dei quali sono sottoposti al regime del carcere duro. Nel frattempo, nell'isola esiste una comunità composta anche da civili che dopo la trasformazione in area protetta conservano ricordi della vita nella colonia. Dopo oltre vent'anni dalla sua nascita, l'Ente Parco, l'istituzione che tutela e protegge la biodiversità marina e terrestre, ha dato vita a un sistema virtuoso di turismo sostenibile. Dal punto di vista storico e culturale, esso fa i conti con un'eredità pesante. Il patrimonio materiale è composto dagli edifici del lazzaretto e della colonia penale sparsi nel territorio, da una piccola collezione di oggetti recuperati dai magazzini e dalle recenti donazioni di una testimonianza diretta del carcere, Giovanni Maria Deriu, il custode dell'isola. Deriu rappresenta, insieme a numerosi altri individui che hanno un legame con l'Asinara e che si sono riuniti in associazioni apposite, la memoria storica del luogo. Un'altra componente comunitaria molto importante è legata al patrimonio naturalistico,

sono i ricercatori, gli operatori del Parco, le guide e i turisti.

A solo due persone che hanno ottenuto la residenza è concesso vivere nell'isola, che può essere visitata soltanto per brevi periodi di tempo.

Le vicende avvenute in questo luogo sollevano domande che riguardano il presente e spingono a riflettere su temi delicati che causano anche oggi tensioni sociali. Osservando da vicino le similitudini tra la storia dell'isola e la contemporaneità è inevitabile chiedersi se il sistema penale, che soffre ancora le stesse criticità – dal sovraffollamento, agli episodi di violenza – sia davvero adatto a perseguire l'obiettivo del reinserimento sociale o se occorra, prima o poi, un serio ripensamento che aiuti a riformulare il contesto del carcere.¹

Nonostante l'isola richieda il confronto diretto con temi scomodi, che hanno qui una dimensione tangibile e materiale, le persone hanno il desiderio spontaneo di visitarla spinti, forse, non solo dalle bellezze naturalistiche ma anche da una sorta di senso morale misto a curiosità, sensazioni riscontrate dalla critica tra i visitatori in altri siti della memoria.²

L'eredità dell'isola, infatti, corrisponde a quello che la letteratura chiama *patrimonio controverso*, un'eredità materiale e immateriale che fa riferimento a vicende conflittuali, vissuti dolorosi e che crea divisioni anche nel presente. Negli ultimi decenni, si sono moltiplicati i musei che espongono eredità controverse. Al loro interno si utilizzano linguaggi differenti per esprimere esperienze drammatiche, molto spazio è lasciato alle testimonianze dirette, e la comunità partecipa alla costruzione delle narrazioni.

Proprio l'aspetto della partecipazione rappresenta un elemento innovativo da cui derivano numerose strategie che hanno lo scopo di dialogare con i diversi attori sociali. All'interno di questa cornice, l'arte contemporanea è chiamata sempre più spesso a mediare i contenuti difficili e a ragionare sul tema del ricordo e della

¹ Associazioni come Antigone, che monitora la situazione complessa e in *escalation* degli istituti penitenziari, insiste da anni sull'urgenza di questa riflessione.

² Sharon Macdonald, "Exhibiting Contentious and Difficult Histories," in *Museums, ethics and cultural heritage*, a cura di Bernice L. Murphy (New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016), 267 – 278, 273.

rovina materiale.

Per immaginare il museo dell'Asinara – la cui proposta di progetto verrà poi finalizzata dal team di ricerca dell'Università di Sassari – si è scelto di esaminare le teorie e gli strumenti legati allo studio dei patrimoni difficili e dei musei della memoria, le istituzioni più vicine a questo tipo di eredità.

Dal punto di vista epistemologico, è stato adottato un approccio multidisciplinare che unisce la museologia, la storia dell'arte contemporanea, l'antropologia museale, le scienze sociali e del turismo.

È stato necessario consultare fonti diverse, a partire dalla letteratura scientifica sui patrimoni controversi e i musei della memoria, alle pubblicazioni che approfondiscono la storia e il patrimonio dell'isola dell'Asinara. Riguardo quest'ultimo, l'archivio delle pubblicazioni del Parco Nazionale, presso l'ufficio centrale a Porto Torres, è stato un'utile fonte di informazioni, in quanto elenca la bibliografia scientifica, anche se parziale, dedicata all'isola.

Si sono consultati gli studi, in particolare, riguardo la musealizzazione dei patrimoni difficili e in merito al ruolo dell'arte contemporanea si è fatto riferimento anche al materiale di stampa di rassegne e mostre.

La convenzione tra i due enti prevedeva anche la realizzazione dell'inventario degli oggetti e degli artefatti in possesso del parco nazionale e del futuro museo. L'inventario completo verrà consegnato all'Ente Parco, ma se ne darà descrizione all'interno della tesi.

Il primo capitolo prende in esame le definizioni del patrimonio difficile e controverso ed espone lo stato dell'arte dei musei della memoria, a partire dagli esempi delle istituzioni che raccontano la tragedia dell'Olocausto. Sono descritte in particolare alcune modalità di mediazione delle narrazioni, tra cui il potenziamento dell'empatia, l'uso nei percorsi dell'interattività e l'effetto collaterale dell'eccessivo intrattenimento, il *dark tourism*. Un paragrafo è invece dedicato alle pratiche di partecipazione e alla rete internazionale dei *Sites of Conscience* che tutela le comunità che hanno vissuto vicende traumatiche. Si analizzano poi i casi dei musei nati dal basso per commemorare la memoria

storica e si presenta l'esempio di un sistema messo a punto per legare spazi espositivi diffusi, il Sistema Museale dell'Arcipelago Toscano. L'ultimo paragrafo introduce il ruolo dell'arte contemporanea nei musei della memoria e nella mediazione dei patrimoni controversi.

Il secondo capitolo esamina le diverse modalità di relazione degli artisti con due temi che corrispondono all'aspetto simbolico e materiale del patrimonio dell'Asinara, la memoria e la rovina. Gli artisti presi in esame si confrontano a loro volta con alcuni micro-temi suddivisi nei paragrafi. Per quanto riguarda la memoria, si analizzano le riflessioni contemporanee sul monumento, l'arte che esplora le memorie personali e le pratiche che attingono dagli archivi e ne creano nuovi. In merito alla rovina, se ne analizza il ruolo nei discorsi di passaggio tra Modernismo e Postmodernismo e il legame con processi di espansione architettonica dei musei, il concetto e la rappresentazione del frammento, e le pratiche che intervengono direttamente nei siti della rovina tangibile.

Il terzo capitolo introduce il caso di studio dell'Asinara. Si comincia analizzando la bibliografia scientifica che, sebbene ricca di pubblicazioni in ambito naturalistico, è quantitativamente ridotta per quanto riguarda il settore delle scienze umane. La ricognizione storica è divisa in sezioni, dall'epoca arcaica all'epoca moderna e alle vicende della Stazione sanitaria. Seguono la storia della colonia penale, del carcere e degli atti di ribellione e protesta contro il presidio penitenziario da parte della comunità locale. Per finire vengono inquadrati gli aspetti istituzionali del Parco e le sue attività.

Il quarto capitolo prende in esame il patrimonio tangibile e intangibile. Si descrive la comunità patrimoniale, composta da chi ha vissuto nell'Asinara durante gli ultimi anni del carcere, dai ricercatori, gli operatori del Parco e i turisti. Un paragrafo è dedicato alle ricostruzioni storiche realizzate da Gianmaria Deriu nella Diramazione centrale, a Cala d'Oliva. Segue la discussione della collezione dell'isola – composta per lo più di oggetti comuni risalenti al periodo del carcere – e del suo inventario. Il capitolo si chiude con un cenno al patrimonio architettonico, caratterizzato dagli edifici del lazzaretto e della colonia, esempi di *architettura parlante*.

Infine, l'ultimo capitolo illustra l'ipotesi del museo e partire dalla nozione di *museo selvaggio*, formulata nell'ambito dell'antropologia culturale, per spiegare il processo di rimediazione dell'esposizione nell'Osservatorio della Memoria, avvertita dalla comunità come troppo teatrale.

Per individuare la missione, la programmazione culturale e l'approccio curatoriale, si trae ispirazione dai metodi partecipativi attraverso l'esempio del Nuovo Istituzionalismo, che a partire dagli anni Novanta realizza progetti istituzionali partecipativi legati all'arte contemporanea. Dal punto di vista del percorso e delle narrazioni, si esamina la pratica di collezionismo *Rapide Response Collecting* e la tecnica espositiva dello *show and tell*. Si traggono ancora altri spunti di riflessione dalle pratiche indicate nel saggio *The Participatory Museum* di Nina Simon³, utili a stabilire il dialogo col pubblico, e per finire vengono esplorate le possibili implicazioni dell'arte contemporanea nello spazio espositivo del museo e in quello a cielo aperto dell'Asinara.

Occorre ricordare che non tutti i musei della memoria espongono patrimoni controversi e non tutti i patrimoni controversi sono stati musealizzati secondo la tipologia del museo della memoria – capita che siano esposti anche nei musei storici. Questo dipende anche, ovviamente, dalla definizione che si sceglie per entrambi i concetti – un aspetto di cui si discuterà nel primo capitolo.

Se guardata da vicino, qualsiasi eredità culturale merita di essere salvata ed esposta in un museo. Da alcuni decenni, tuttavia, gli *heritage studies* mettono in guardia sulla saturazione dei processi di patrimonializzazione. Non è possibile ricordare tutto e la società contemporanea, consumistica e iper-velocizzata, non sarebbe nemmeno in grado di sostenerlo. È quindi necessario prestare attenzione alle memorie che si sceglie di preservare perché, segnala la critica, il loro aumento esponenziale rischia di depotenziare il significato di eventi, tradizioni e usanze che hanno un reale impatto sulla comunità nel presente.⁴

³ Nina Simon, *The Participatory Museum*, (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010), pubblicato anche online <https://participatorymuseum.org/>

⁴ Cfr. Rodney Harrison, *Il patrimonio culturale: un approccio critico*, a cura di Vincenzo Matera e Luca Rimoldi (Milano: Pearson, 2020).

La storia dell'Asinara è tanto significativa da sottrarsi a questo rischio. Parte del suo valore risiede proprio nella scarsa visibilità che hanno ottenuto alcune vicende, nei sottintesi che ne ricollegano gli episodi al presente. Questo è testimoniato anche dall'affezione che alcuni attori sociali hanno per il luogo e dai processi di patrimonializzazione che attuano spontaneamente.

La memoria e il passato non sono gli unici elementi su cui costruire l'identità del museo. Il contesto speciale dell'isola solleva anche questioni che riguardano la giustizia e la tutela ambientale.

Il caso di studio dell'Asinara permette, al di là dell'effettiva messa in atto del progetto museale, di osservare da vicino le dinamiche patrimoniali e di esplorare possibili soluzioni. Dal punto di vista museologico, esso si presta inoltre allo studio di strategie di mediazione tra il museo e la comunità in un particolare contesto conflittuale, un tema al centro delle discussioni accademiche internazionali.

Musei contemporanei ed eredità contese

1.1 Principi e definizioni del patrimonio controverso

Da alcuni decenni, i musei della memoria sono al centro del dibattito accademico internazionale. A partire dal secondo dopoguerra si sono diffusi in maniera capillare, emergendo come importanti luoghi d'incontro e di relazione.

La loro espansione si deve a un fenomeno culturale tipico della contemporaneità, che consiste nel bisogno quasi compulsivo da parte degli individui e di interi gruppi sociali di salvare ogni testimonianza del passato, spinti dalla paura che le generazioni future dimentichino vicende chiave della storia. È stato studiato soprattutto nel contesto degli Stati Uniti e in Europa e la critica gli ha dato il nome di *memory boom*.⁵

Gli eventi al centro delle pratiche di memorializzazione sono spesso tragici e conflittuali, raccontano di guerre, conflitti sociali, colonialismo e disastri naturali. Gli studi sociali e la museologia lo chiamano patrimonio *controverso* o *difficile* perché sebbene legato al passato ha il potere di generare conflitti anche nel presente.

La cultura contemporanea ne conserva la memoria materiale, come oggetti, architetture e frammenti, ma è sempre più frequente che nascano archivi dedicati alla memoria immateriale e alle testimonianze dirette. I media hanno contribuito in maniera particolare a diffondere il racconto dei testimoni e dei sopravvissuti, a cominciare dalle testimonianze dell'Olocausto.

Tra le memorie che suscitano sconcerto, inquietudine e divisione sociale ci sono anche quelle dei manicomi e delle carceri, istituzioni basate sull'isolamento sociale, luoghi di sofferenza e punizione.

Le iniziative di musealizzazione dei patrimoni difficili sono spesso spontanee, nascono da piccoli gruppi oppure da intere comunità che hanno vissuto episodi drammatici, riconosciuti come parte essenziale della propria cultura.

Più di ogni altra cosa, la necessità di ricordare sembra nascere da un'esigenza

⁵ Bruno Bonomo, "Storia, memoria, soggettività, fonti orali," *Meridiana* 106 (2023): 253 – 266, 254.

didattica: imparando dalle tragedie si ha la speranza di affrontare con più consapevolezza il futuro e le esperienze dolorose aiutano a comprendere con maggiore intensità il valore della libertà, della vita e degli affetti.

Il museo è un'istituzione con una lunga tradizione. Nel particolare contesto contemporaneo, segnato da tensioni sociali e incertezza, è ancora scelto come il contenitore in cui conservare e condividere le narrazioni e gli oggetti più significativi. I suoi spazi proteggono la memoria dallo scorrere del tempo, la rendono una cosa pubblica e consentono allo stesso tempo di tenerla viva attraverso nuovi usi e pratiche.

Da alcuni decenni la museologia prende il ruolo sociale del museo molto seriamente e punta a mettere insieme pratiche e iniziative che lo trasformino in una piattaforma realmente democratica e inclusiva, combinando teorie e strumenti provenienti da differenti discipline.

L'idea della conflittualità del patrimonio è esplorata per la prima volta in ambito anglosassone da John E. Ashworth e Gregory J. Tunbridge, due importanti teorici degli *heritage studies*, alla fine degli anni Novanta.⁶ I due parlano in generale di *patrimonio dissonante* per indicare quelle eredità culturali che generano tensioni sociali nel presente. Il concetto della *dissonanza* trae ispirazione dalla teoria musicale e dalle scienze psicologiche e indica una mancata corrispondenza semantica tra due elementi molto simili. Nell'ambito culturale sono le interpretazioni che gli attori sociali danno agli eventi storici e alle tradizioni. Gli individui che non condividono la stessa visione sono automaticamente esclusi dal discorso culturale. In psicologia, la dissonanza indica anche la spinta dell'individuo a cercare modi per ripristinare il senso di un simbolo, di un evento e di un'azione che in un primo momento la mente non riesce ad accettare e a riconoscere.⁷

Sharon Macdonald, un'altra figura di riferimento per gli studi che si occupano

⁶ J.E. Tunbridge and G.J. Ashworth, *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict* (Chichester, New York: J. Wiley, 1996).

⁷ Cfr. Leon Festinger, "Cognitive Dissonance", in *Scientific American* 4, vol. 207 (October 1962): 93 – 106.

della musealizzazione delle eredità controverse, parla invece di *patrimoni difficili* e circoscrive il campo di ricerca. I patrimoni difficili sono le eredità materiali e immateriali – anche Ashworth e Tunbridge includono il patrimonio intangibile – che rimandano a significati e immagini incompatibili con l'identità e la morale del presente. Si tratta di eventi che suscitano vergogna, rimorso e dolore e in cui la comunità ha pianificato e perpetrato la violenza contro un sottogruppo o una minoranza.⁸

Un aspetto chiave messo in evidenza da entrambi gli studi è il ruolo simbolico che il patrimonio riveste nella costruzione dell'identità culturale. Soprattutto nel contesto occidentale e a partire dalla nascita dei moderni stati-nazione, il patrimonio materiale è servito per rafforzare e sostenere i discorsi sull'autenticità e sulle differenze tra le culture. Sulla base di questo ruolo si definiscono le scelte della comunità, che può decidere di conservare alcune testimonianze e metterne da parte altre oppure addirittura distruggerle.⁹

Sono stati scritti molti saggi sui patrimoni controversi e le interpretazioni abbondano, ma queste due prospettive introducono gli ambiti disciplinari che si interessano al tema, dalla sociologia, alla museologia, all'antropologia culturale, e definiscono l'orizzonte di ricerca. Se Ashworth e Tunbridge accendono i riflettori sulla tensione sociale alla base di tutte le narrazioni che riguardano il patrimonio, Macdonald evidenzia il contesto conflittuale dei luoghi delle atrocità, di violenze e crimini.¹⁰

Anche la storia dell'Asinara è densa di narrazioni ed eventi drammatici. A partire dalla fine dell'Ottocento l'isola è stata lazzaretto e colonia penale, campo di

⁸ Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (Londra: Routledge, 2008), 1.

⁹ *Ivi*, 2.

¹⁰ In merito a questo, Macdonald consiglia di usare l'aggettivo *dark*, oscuro, per riferirsi a quei patrimoni che in generale generano dispute e conflitti nel presente e riserva invece la parola *difficili* solo alle eredità che suscitano vergogna e incredulità rispetto all'identità contemporanea di un gruppo. Nel complesso gli aggettivi usati per indicare questa tipologia di patrimoni cambiano, variano leggermente oppure sono interscambiabili a seconda degli studi. Cfr. Sharon Macdonald, "Exhibiting Contentious and Difficult Histories," in *Museums, ethics and cultural heritage*, a cura di Bernice L. Murphy (New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016), 267 – 278, 270.

prigionia durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, e infine carcere di massima sicurezza. Quest'ultima fase, lunga e controversa, è poco esplorata da studi e resoconti ufficiali. Di questi passaggi restano diverse testimonianze, dagli edifici storici sparsi nel territorio, a una collezione di oggetti messa in salvo da alcuni appassionati, ai documenti e alle storie di vita di chi ha lavorato o trascorso un periodo nel carcere.

Le istituzioni locali e la comunità riconoscono da sempre il valore di questo patrimonio e a partire dalla chiusura dell'istituto penitenziario, negli anni Novanta, si è provato ad avviare un processo di musealizzazione che ha attraversato diverse fasi, dall'allestimento di un piccolo spazio espositivo al recente tentativo di un ex agente di ricostruire gli ambienti del carcere. Non si è ancora però giunti a realizzare un vero e proprio museo, sebbene sia un progetto auspicato dalla comunità.

Non è semplice raccontare le vicende avvenute in questo luogo. Molte di queste sono legate a questioni storiche più ampie e ancora, purtroppo, attuali: dal colonialismo, alla tragedia della guerra, alle contraddizioni del sistema penale. Nell'isola è stato applicato, ad esempio, il regime del 41-bis, che esiste tutt'ora e contro il quale si è pronunciata la Corte Europea per i Diritti dell'Uomo, in quanto troppo duro e disumanizzante nei confronti del detenuto.¹¹ L'Asinara è stata anche al centro di interrogazioni parlamentari a causa di alcuni casi di violenza nei confronti dei detenuti, rivolte ed episodi di corruzione.

Anche sul fronte della tutela e della protezione ambientale, il parco nazionale affronta alcune sfide difficili, a cominciare dal lavoro di sensibilizzazione sul tema della crisi climatica e contro l'inquinamento, che stanno mettendo a rischio gli ecosistemi e su cui esiste ancora tanta disinformazione.

Nonostante i molteplici strumenti che offre la museologia, mediare tra questi temi appare complesso. Soprattutto il contesto del carcere è quasi impossibile da raccontare per chi non l'ha vissuto concretamente. Gli studi e le pratiche che

¹¹ "41 bis e alta sicurezza," Antigone, ultima consultazione 24 gennaio 2024, <https://www.rapportoantigone.it/diciannovesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/alta-sicurezza-e-41-bis/>

riguardano i patrimoni controversi tengono conto della delicatezza di questi contenuti e possono suggerire dei linguaggi appropriati per discuterne e affrontarli all'interno di un'istituzione culturale.

La prima eredità difficile con cui si sono confrontati gli studiosi è l'Olocausto, "il modello esemplare e paradigmatico di ogni memoria traumatica".¹² Le modalità con cui gli individui si relazionano con l'eredità simbolica e materiale del Nazi-fascismo sono il punto di partenza delle ricerche che si occupano del più ampio insieme dei musei della memoria, perché esemplificano le scelte, i cambiamenti nel tempo e persino gli estremi del rapporto con il dolore collettivo e il ricordo.¹³

1.2 Memoria, oblio e ricordo

Uno degli ambiti di ricerca più complessi e interessanti affrontati dai *memory studies*, gli studi che nascono per tracciare la storia e lo sviluppo delle iniziative e dei movimenti di memorializzazione, riguarda il rapporto tra oblio e ricordo.¹⁴

La cultura contemporanea della memoria nasce, secondo la critica, tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, quando le drammatiche esperienze condivise di morte trasformano lo spazio urbano in una piattaforma di commemorazione collettiva. In questo contesto si diffondono i monumenti ai caduti, le targhe commemorative, e si intitolano strade e piazze ai luoghi e alle figure chiave dei due conflitti. Insieme alla monumentalizzazione dello spazio pubblico avviene anche un passaggio importante dal punto di vista simbolico e concettuale: l'azione individuale e cognitiva della memoria assume una dimensione collettiva e culturale.¹⁵

¹² Caterina Di Pasquale, *Antropologia della memoria: il ricordo come fatto culturale* (Bologna: Il mulino, 2018): 161.

¹³ La critica ha segnalato anche l'aspetto problematico di questo stretto legame. Talvolta il fatto che la maggior parte degli studi relativi alla musealizzazione dei patrimoni difficili faccia riferimento all'Olocausto rende difficile analizzare i contesti di *collective trauma* extra-europei. Cfr. Ananya Jahanara Kabir, "Affect, Body, Place Trauma theory in the world," in *The Future of Trauma Theory*, a cura di Gert Buelens, Samuel Durrant, Robert Eaglestone (Londra: Routledge, 2013): 63 – 75.

¹⁴ Bruno Bonomo, "Storia, memoria, soggettività, fonti orali," cit., 254 – 55.

¹⁵ Di Pasquale Caterina, *Antropologia della memoria. Il ricordo come fatto culturale*, cit., 139 – 154.

A partire dal secondo dopoguerra nascono le associazioni dei sopravvissuti all'Olocausto e nel 1979 il Campo di Concentramento e Sterminio di Auschwitz Birkenau viene candidato alla lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, mentre i media proiettano e diffondono le testimonianze di chi è riuscito a salvarsi dal genocidio.

Nella rievocazione della tragedia si utilizzano espressioni come *testimonianza*, *vittima*, *carnefice* e *trauma* che definiscono con chiarezze le dinamiche dei crimini e restituiscono dignità alle vittime.¹⁶ Se ne servono anche gli studi del patrimonio, che distinguono tra *atrocitiy heritage*, i patrimoni delle atrocità, che testimoniano la sofferenza delle vittime, e i *sites of perpetration*, i siti della perpetrazione, legati alla pianificazione della violenza e ai perpetratori. Non si tratta di una classificazione semplice: i campi di concentramento, le camere di tortura e i *sites of perpetration at distance*, i siti della perpetrazione a distanza, ad esempio, sono contesti legati alla perpetrazione ma dove questa non è stata direttamente attuata.¹⁷

In questo quadro, le modalità con cui la Germania ha negoziato la memoria dell'Olocausto sono un esempio di come in generale le eredità difficili vengano nel tempo metabolizzate e segnalano una caratteristica intrinseca dei processi di musealizzazione: non sono mai uguali e mutano nel tempo col cambiare della consapevolezza e a seconda del clima politico.

Un caso esemplare è analizzato ancora una volta da Macdonald, che si sofferma sulle pratiche di rimediazione degli edifici e dei simboli del Nazismo nella città di Norimberga.

Il fulcro della ricerca riguarda il *Reichsparteitagsgelände*, l'Area dei raduni, un complesso architettonico utilizzato per i raduni del partito nazista. L'area, che si estende per oltre quattro chilometri quadrati, ospita alcuni edifici e spazi verdi costruiti a partire dagli anni Trenta e ha fatto da scenografia alle cerimonie e ai raduni nazionalsocialisti fino al 1938.

¹⁶ *Ivi*, 160.

¹⁷ Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, cit., 3.

I simboli, i fregi e lo stile magniloquente delle strutture incarnano i principi nazionalisti e razzisti del nazismo e si riflettono nelle dimensioni monumentali del progetto, il cui obiettivo è lasciare un segno indelebile ed eterno nella città.

Nel tempo successivo alla guerra ha subito varie trasformazioni, da campo di parata delle forze alleate uscite vincitrici a spazio in parte dimenticato, smantellato e fatto saltare in aria, a zona residenziale.¹⁸ La sezione di parata, il Campo Zeppelin da cui Hitler assisteva alle manifestazioni, ha ospitato a partire dagli anni Novanta anche eventi sportivi e concerti, mentre uno degli edifici appartenenti al complesso è diventato un Centro di documentazione e un museo della memoria – la sua collezione contiene, in particolare, manufatti risalenti alla storia del complesso e alla Seconda Guerra Mondiale donati dal pubblico.

(Figura 01)

La scelta di distruggere simbolicamente e fisicamente una testimonianza del passato può avere carattere definitivo, oppure può essere un'azione momentanea: come nell'esempio dell'eredità di Norimberga, la comunità può decidere nel tempo di ripristinare i siti delle atrocità per ricordare azioni terribili e sperare in questo modo di educare le generazioni future affinché tali eventi non si ripetano.¹⁹

Nonostante l'Italia condivida le responsabilità della guerra, è il paese che nel presente fatica di più a riconoscere i crimini del fascismo. Dal punto di vista degli studi, quest'ultimo è sicuramente il patrimonio difficile su cui si concentra di più la critica italiana, ma mancano quasi del tutto eventi, manifestazioni e dibattiti pubblici che riconoscano appieno le drammatiche conseguenze che questo ha avuto su alcune comunità. Lo stesso spazio urbano è stato soltanto in parte defascistizzato. Sebbene ci sia stata, alla fine del conflitto, una fase di *damnatio memoriae*, molti simboli del regime rimangono nei monumenti, nei nomi delle

¹⁸ *Ivi* 19.

¹⁹ L'iconoclastia può avere diversi significati. Può segnare un passaggio politico, celebrare la caduta di un regime, oppure essere un atto di repressione e cancellazione culturale. Cfr. Rodney Harrison, *Il patrimonio culturale: un approccio critico*, a cura di Vincenzo Matera e Luca Rimoldi, cit. 156.

piazze e delle vie. Forse, l'aspetto più scoraggiante e inspiegabile è la diffusa tolleranza nei confronti delle associazioni che rivendicano legami ideologici col fascismo, ma ancora di più l'ampio seguito ottenuto dai partiti politici di carattere populista che ripropongono narrazioni discriminanti.²⁰

Una vicenda in particolare è quasi completamente scomparsa dalla memoria culturale: la campagna di conquista dell'Africa settentrionale ha avuto effetti sociali ed economici catastrofici nei territori della Libia e in Etiopia, mentre la toponomastica italiana ricorda ancora oggi le drammatiche violenze dei fascisti come un successo.²¹

Nel tempo sono stati messi in atto, ad opera di attivisti e intellettuali, vari tentativi di rimediazione. L'ultima ondata di protesta nei confronti dell'atmosfera di silenzio sul colonialismo italiano risale a pochi anni fa. Nel 2020, sulla statua dedicata al giornalista Indro Montanelli (Fuocchio 1909 – Milano 2001) situata nei Giardini Pubblici di Milano è comparsa la scritta provocatoria "razzista, stupratore". Quando era in vita Montanelli ha raccontato pubblicamente e in più occasioni della sua partecipazione alla Guerra in Etiopia e della sposa-bambina locale che in quanto vincitore e colonialista aveva preso in moglie.²²

L'episodio di vandalismo e di protesta – non il primo, in realtà, contro la stessa statua – è stato attuato da un collettivo antirazzista sulla scia delle mobilitazioni globali per l'inclusione e rientra nel più ampio tema del rapporto tra comunità, i simboli del passato e lo spazio pubblico.

Sul fronte museale, si registrano allo stesso modo dei segnali positivi.

Il Museo delle Civiltà di Roma, nato dal Museo Coloniale fascista che raccoglieva i manufatti rubati ai popoli colonizzati, ha cominciato nel 2016 un'importante operazione di riordino e rimediazione della propria collezione. Come prima fase

²⁰ Astrid Erll, "Cultural Memory Studies: An Introduction", in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Erll A., Nünning A. (Berlino: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008): 1 – 19, 4 <https://doi.org/10.1515/9783110207262.0.1>

²¹ Krystyna von Henneberg, "Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy", in *History and Memory* 16, n. 1 (Spring/Summer 2004): 37-85, 40, <https://doi.org/10.2979/his.2004.16.1.37>

²² "Montanelli e la sposa bambina: un animaletto docile," You Tube, 16 giugno 2020. Video. 1:43. <https://www.youtube.com/watch?v=zV16EOMK9bA>

di un più ampio programma culturale, il museo ha dato il via alla ricerca per approfondire la storia e l'origine dei manufatti e prevede di rimodernare anche il percorso secondo le buone pratiche internazionali.²³

Il caso italiano spiega come i crimini perpetrati possano essere volutamente cancellati dai discorsi pubblici e come siano necessari, talvolta, degli atti di contestazione per far sì che i torti subiti da una parte della popolazione vengano finalmente riconosciuti.

1.3 I musei della memoria, tra rivoluzione sociale ed empatia

Il museo tradizionale è stato, almeno fino alla fine dell'Ottocento, un'istituzione culturale prevalentemente elitaria. Le conoscenze trasmesse attraverso le esposizioni hanno avuto per lungo tempo un carattere esclusivo e il sapere, in qualsiasi forma, si è diffuso soltanto tra le fasce di popolazione più ricche e con accesso alla cultura.

Lo scenario cambia progressivamente durante il Novecento. Il fenomeno delle *cultural wars*, le guerre culturali, che si sviluppa dopo la Seconda Guerra Mondiale, consiste nelle lotte di rivendicazione politica e sociale delle comunità e degli individui relegati ai margini della società a causa di pregiudizi di carattere etnico, religioso e politico. Nel clima di protesta caratterizzato da marce e manifestazioni che chiedono uguali diritti, le istituzioni di cultura sono sotto attacco perché promuovono ideali antidemocratici.²⁴

Dal punto di vista epistemologico, a partire dagli anni Sessanta le teorie filosofiche e linguistiche del Post-strutturalismo e del Costruttivismo mettono in crisi il sistema della referenza ed evidenziano la presenza di rapporti di potere in ogni atto comunicativo – un punto su cui insistono soprattutto critici come Jacques Derrida e Michel Foucault.²⁵ I musei sono costretti, su pressione della comunità, degli attivisti e della critica, a rivedere la propria funzione sociale e a

²³ Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati* (Milano, Udine: Mimesis, 2021), 194 – 211.

²⁴ S. C. Dubin, "Incivilities in Civil(-ized) Places: 'CultureWars'," in *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Publishing, 2011), 477 – 493, 477 – 9.

²⁵ Rosalind Krauss, "Formalismo e Strutturalismo," in *Arte dal 1900*, a cura di Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit (Bologna: Zanichelli, 2017), 34 – 50, 40.

studiare metodi che rappresentino specificità e differenze. Alla fine degli anni Ottanta, nasce in ambito accademico la Nuova Museologia, una scuola che sistematizza la ricerca di strategie di inclusione e influenza numerose iniziative curatoriali.²⁶

Nella contemporaneità la richiesta di democratizzazione è diventata sempre più pressante, al punto da innescare fenomeni che mettono in dubbio le politiche etiche dei musei. Sono messi in discussione, ad esempio, i metodi di esposizione dei resti umani nei musei etnografici, mentre alcune comunità e intere nazioni chiedono alle istituzioni che possiedono trofei coloniali trafugati dagli imperi europei durante l'Ottocento e il secolo scorso di restituirli, un fenomeno chiamato *restitution*.²⁷

Il dissenso popolare e gli attivisti si scagliano soprattutto contro i musei occidentali che espongono la storia dell'umanità attraverso una prospettiva etnocentrica, raccontando soprusi e ingiustizie dalla parte dei perpetratori. Per questo le proteste cercano di *decolonizzare* il museo, di trasformarlo in un'istituzione che non discrimina ma al contrario include in ogni ambito, a partire dalle narrazioni, attraverso i dispositivi multimediali e gli apparati didattici in diverse lingue e pensati per utenti con disabilità, alla diversificazione del personale.

In questa cornice, la comunicazione pubblica del passato è, scrive Anna Lisa Tota, "un'architettura strategica di cui le nazioni democratiche non possono fare a meno".²⁸ La memoria esibita e performata nello spazio pubblico attraverso le istituzioni diventa uno strumento retorico che serve alla comunità, per ritornare a quanto detto da Macdonald, a riconoscersi e a identificarsi.

²⁶ P. Vergo, *The New Museology* (London: Reaktion Books, 1989).

²⁷ Uno dei casi più celebri e che continua ancora oggi è la richiesta della Grecia al British Museum di restituire i marmi Elgin, prelevati dal Partenone dall'omonimo conte inglese nell'Ottocento e trasportati nel Regno Unito. Cfr. "La Grecia chiede in prestito i marmi Elgin. Londra risponde: "solo se riconoscete che sono nostri," *Finestre sull'Arte*, 5 settembre 2019, <https://www.finestresullarte.info/musei/grecia-chiede-prestito-marmi-elgin-londra-risponde-solo-se-riconoscete-proprietà>

²⁸ Tota Anna Lisa, "Se una nazione cessa di ricordare: lo spazio del passato nelle identità nazionali," in *Annali d'Italianistica* Vol. 24 (2006): 327- 346, 332.

Se la mancanza di inclusione riguarda tutte le istituzioni di cultura, i musei che trattano i patrimoni difficili sono forse quelli che si trovano di più nell'occhio del ciclone. La conflittualità è intrinseca, infatti, nelle narrazioni che espongono e genera quasi sempre discussioni.

Tra i musei italiani che hanno a che fare con un'eredità controversa, il Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso", a Torino, è forse uno dei più visitati. Nella sua collezione ci sono reperti anatomici, disegni e fotografie raccolte dal medico e antropologo Cesare Lombroso, che nella seconda metà dell'Ottocento cercava di dimostrare l'esistenza di un gene "criminale", una prova biologica della predisposizione di alcuni soggetti, soprattutto meridionali, alla criminalità. Alcuni anni fa, un'associazione chiamata *NoLombroso* ha chiesto la restituzione del teschio di un bandito calabrese, forse innocente, e ha organizzato una petizione per la chiusura del museo, accusato di perpetrare un'ideologia discriminante.²⁹ Per fortuna, il Lombroso non ha subito conseguenze da questa iniziativa, ma la protesta dimostra la difficoltà di gestire eredità scomode nel presente – e in questo caso di far comprendere il valore didattico delle vicende e gli episodi scomodi della storia. **(Figura 02)**

Tra i musei dei patrimoni difficili, il sottogenere che secondo alcuni critici ha subito i cambiamenti più radicali è quello dei musei della memoria.³⁰

Quasi sempre, i musei della memoria sono associati al patrimonio dell'Olocausto. Di solito, infatti, queste istituzioni raccontano ed espongono le testimonianze di genocidi e guerre ma più di recente si è arrivati a definire musei della memoria tutti quegli spazi istituzionali che intendono ricordare qualcosa di drammatico, un evento, un fenomeno o alcuni individui. In questo modo rientrerebbero nella categoria istituzioni anche abbastanza diverse, da musei che raccontano di genocidi, guerre e disordini politici, a musei dei manicomi e delle carceri.

²⁹ Cfr. Alberto Garlandini e Silvano Montaldo, "The Lombroso Museum in Turin," in *Museums, ethics and cultural heritage*, a cura di Bernice L. Murphy (New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016), 319 – 327.

³⁰ Huyssen Andreas, "The Metamorphosis of the Museal: From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond", in *Women Mobilizing Memory*, a cura di Altýnay A. G. (New York: Columbia University Press, 2019): 47 – 64, 51.

Indipendentemente dal tema, accade di frequente che non possiedano una ricca collezione materiale. Il loro punto di forza consiste nella narrazione.³¹ Hanno inoltre un rapporto peculiare con la ricerca e gli archivi. Molto spesso, infatti, nascono insieme a centri di studio e istituti di ricerca.

Il United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) di Washington, ad esempio, una delle più importanti istituzioni statunitensi dedicate alla Shoah, è anche un punto di riferimento per gli *Holocaust and genocide studies*, gli studi dell'Olocausto e dei genocidi, un settore di ricerca multidisciplinare strettamente legato ai patrimoni difficili.³²

Non sempre i musei sorgono in corrispondenza dei siti della memoria, i luoghi dove sono stati commessi i crimini o sono avvenuti gli eventi tragici. Molto spesso si tratta di edifici costruiti *ex novo*. Nel primo caso gli spazi originali della tragedia vengono riadattati rispettando dal punto di vista architettonico le caratteristiche originali. Oltre ad essere rimessi a nuovo attraverso un approccio conservativo, i siti vivono anche una ri-significazione, gli vengono cioè attribuiti nuovi significati e usi culturali.³³

In questi casi, si parla in architettura di *riuso adattivo*. In Italia un caso interessante legato sempre al contesto della memoria è il Memoriale della Shoah, a Milano, costruito dentro la Stazione centrale in corrispondenza del binario 21, da cui durante la Seconda Guerra Mondiale partivano i convogli diretti ai campi di concentramento.³⁴ Il memoriale è uno spazio espositivo con funzione anche di laboratorio della memoria, biblioteca e area ricerca (si parlerà ancora di riuso adattivo, soprattutto in relazione agli spazi dell'arte contemporanea, nel prossimo

³¹ Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: trauma, empathy, nostalgia* (Basingstoke; New York: Palgrave, 2013), 10 – 11.

³² Amy Sodaro, "Memorial Museums: Promises and Limit," in *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, Amy Sodaro (Rutgers University Press, 2018), 162 – 184, 165.

³³ Cfr. Francesca Lanz, "Re-Inhabiting. Thoughts on the Contribution of Interior Architecture to Adaptive Intervention: People, Places, and Identities," in *Journal of Interior Design* 43, n.2 (giugno 2018): 1 – 8, <https://doi.org/10.1111/joid.12121>

³⁴ "La storia del luogo," Home, Memoriale Shoah di Milano, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.memorialeshoah.it/>

capitolo).

La maggior parte delle narrazioni all'interno delle esposizioni si concentra sulle testimonianze e sulla singola esperienza della tragedia. Le interviste ai testimoni, i loro oggetti personali e le immagini di repertorio raccontano una storia *dal basso*, che parte dagli individui. Questa tendenza si può ricondurre a un generale cambiamento nella storiografia contemporanea, che da circa trent'anni ha spostato il focus delle narrazioni dalla prospettiva delle nazioni e dei governanti a quella dei singoli individui, la cosiddetta microstoria.³⁵

Dickinson, Blair e Ott ritengono che uno degli aspetti peculiari di questi musei sia il fatto di essere luoghi sospesi tra il passato e il presente. Essi comunicano al pubblico la sensazione di trovarsi in una dimensione fuori dall'ordinario. Questo determina la nascita di relazioni uniche all'interno dei musei tra persone che non sono unite da alcun legame personale ma che condividono il senso di dovere civico di informarsi sulle vicende drammatiche del passato per evitare che accadono ancora.³⁶

La reazione emotiva del visitatore è cruciale in questa cornice. L'obiettivo è, infatti, per citare Elena Montanari che si riferisce ai musei nati dagli ex carceri, "abbattere i muri", ovvero raggiungere il pubblico dal punto di vista fisico ed emotivo.³⁷

La maggior parte delle pratiche curatoriali che si occupano di patrimoni difficili hanno l'obiettivo di suscitare empatia, un effetto che si raggiunge anche attraverso il racconto dei testimoni e il senso di vicinanza al dolore di un altro individuo. Sembra assurdo dover ricorrere a degli espedienti per generare una reazione emotiva che dovrebbe essere, specialmente in presenza di narrazioni difficili, automatica. Ma alcune istituzioni hanno messo a punto tecniche per

³⁵ Rosmarie Beier-de Haan, "Re-staging Histories and Identities," in *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald (Malden: Blackwell, 2006), 186 – 197, 187.

³⁶ Carole Blair, Greg Dickinson, and Brian L. Ott, *Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials* (Tuscaloosa: The university of Alabama press, 2010), 1 – 57, 27.

³⁷ Elena Montanari, "Attraverso il muro. Strategie di elaborazione ed esibizione della memoria," in *Patrimoni inattesi: riusare per valorizzare: ex-carceri: pratiche e progetti per un patrimonio difficile*, a cura di Francesca Lanz (Siracusa: LetteraVentidue, 2018), 99 – 116, 100.

ottenere un effetto più intenso. Gli esempi si riscontrano soprattutto in luoghi geograficamente lontani dal sito della violenza, e in generale tra le istituzioni che cercano di attirare l'attenzione delle giovani generazioni, lontane dal punto di vista temporale dai fatti di cui si parla.³⁸ All'interno del National 9/11 Memorial and Museum, a New York, il museo dedicato all'11 settembre sorto nei pressi del sito del World Trade Center, per rendere ancora più vera e vicina la tragedia, già molto sentita dagli americani, alcune installazioni sonore permettono di riascoltare le registrazioni originali delle vittime, tra disperate chiamate di aiuto e addii commoventi.³⁹

1.4 Interattività e *dark tourism*

Se l'empatia è veicolata soprattutto dal racconto dei testimoni, spesso l'uso di dispositivi interattivi, il cui ruolo è diventato centrale nei musei, serve invece ad ottenere l'effetto dell'immedesimazione, un grado di vicinanza ulteriore ai fatti narrati e che spesso include il coinvolgimento del corpo e degli stimoli sensoriali. Per lungo tempo il concetto di interattività è stato legato, in particolare, alla realtà specifica dei musei delle scienze. In questi spazi le tecnologie, gli apparati multimediali e le installazioni riprendono simbolicamente le fasi di scoperta e analisi empirica del metodo scientifico, dalla formulazione di un'ipotesi alla sua sperimentazione e verifica.

Questo tipo di supporti raggiunge un picco di popolarità negli anni Ottanta del secolo scorso, ma si conoscono dispositivi interattivi applicati nei musei delle scienze già a partire dal XIX secolo. Secondo la critica, la diffusione capillare di pratiche improntate sull'interattività è dovuta al graduale ingresso dei musei nel settore dell'intrattenimento: in un panorama culturale fortemente globalizzato e con la crescente richiesta di modalità di fruizione meno didascaliche e sempre più velocizzate, alcuni musei contemporanei hanno investito sul risvolto ludico

³⁸ Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: trauma, empathy, nostalgia*, cit., 44 – 46.

³⁹ Alexander Karn, "Museums and memorials as sites of dialogue," in *Historical narratives, mass violence, and atrocity prevention*, a cura di Elazar Barkan, Constantin Goschler, James Waller (Londra: Routledge, 2020), 179 – 206, 182.

dell'esperienza museale.⁴⁰

Un altro esempio interessante è il Museo Laboratorio della mente di Roma, un ex manicomio sottoposto a un progetto di recupero e diventato un museo dedicato alle istituzioni di cura e di igiene mentale prima della progressiva chiusura cominciata con la legge Basaglia, nel 1978. Un racconto museale evocativo e brutale delle condizioni di vita dei pazienti e che in parte si avvale di dispositivi e installazioni interattive. Tra queste, alcune rispondono a precisi stimoli fisici che obbligano lo spettatore a mimare, tra le altre cose, il dondolio fisico e il gesto di tapparsi le orecchie per attivare alcuni sensori.⁴¹ I dispositivi interattivi puntano, attraverso il coinvolgimento del corpo, ad avvicinare il pubblico alla condizione di sofferenza e marginalità a cui i pazienti del manicomio erano costretti, e a sentirle quasi sulla propria pelle.

Anche nello United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) a Washington le ricostruzioni, gli apparati interattivi e alcuni espedienti curatoriali servono a creare una modalità di fruizione empatica e immersiva. All'interno dell'edificio è presente la ricostruzione di uno dei luoghi simbolo della Shoah, il ghetto di Varsavia, un elemento che già di per sé trasporta il visitatore dentro la scena della repressione e della violenza. All'inizio del percorso gli viene data una scheda personalizzata che riporta il destino di un deportato, una sorta di passaporto che lo accompagna per tutta la rassegna.

La narrazione museale lega così, simbolicamente e per il breve tempo della visita, il fruitore alla vittima. Nel complesso, l'interattività ha qui un effetto trascinate: lo spettatore è costretto a una sorta di discesa interiore che trasforma la simulazione del museo in un'esperienza emotiva personalizzata e intensa.⁴²

(Figura 03)

Viene da chiedersi se tutto questo in realtà non richieda un coinvolgimento

⁴⁰ Andrea Witcomb, "Interactivity: Thinking Beyond," in *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald (Malden: Blackwell, 2006), 353 – 361.

⁴¹ Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, cit., 182.

⁴² Amy Sodaro, "Memorial Museums: Promises and Limit," cit., 175 – 176.

eccessivo e se sia davvero corretto, anche da un punto di vista etico, esasperare la connessione emotiva con le vicende trattate. È possibile, inoltre, che individui diversi reagiscano in maniera differente agli stimoli del percorso. Alcuni potrebbero non sopportare la vicinanza, per quanto simbolica, alla sofferenza e in generale potrebbero esserci diversi gradi di tolleranza. È giusto mettere alla prova questi limiti?

Le strategie di immedesimazione e l'uso dell'interattività, se portati all'estremo, possono alimentare un fenomeno sociale molto studiato negli ultimi anni, soprattutto in ambito anglosassone, il *dark tourism*.

L'espressione, coniata nel 2000 dagli studiosi J. John Lennon e Malcolm, si riferisce al turismo macabro, legato a parentesi storiche particolarmente difficili e cruento.⁴³ In realtà, già nel 1996 Anthony Seaton parlava di *thanatourism*, un turismo basato sulla fascinazione per la morte, rilevandone il carattere consumistico e di fenomeno comportamentale.⁴⁴ Il *dark tourism* riguarda siti dove si sono svolti fatti di cronaca e di sangue, case "infestate", ex manicomi e prigionie, e persino siti e memoriali che commemorano guerre e genocidi. Negli ultimi tempi, questa tipologia di turismo si è diffusa a dismisura grazie ai mezzi di comunicazione e soprattutto a internet – anche se la critica ne riconosce l'origine arcaica facendola risalire addirittura al gusto per la violenza tipico dell'antica Roma, in cui le masse si divertivano ad assistere alle lotte dei gladiatori.⁴⁵

Negli Stati Uniti e nei paesi anglosassoni il fenomeno è abbastanza diffuso e rientra nella sfera del quotidiano – sono tantissimi i blog, i social media e i canali YouTube in lingua inglese che diffondono conoscenze, metodi e consigli di viaggio a tema *dark tourism*. In quasi nessuno di questi, comunque, si incita esplicitamente a comportamenti irrispettosi nei confronti dei siti e delle vittime.

⁴³ J. John Lennon e Malcolm Foley, *Dark tourism: the attraction of death and disaster* (Andover: Cengage Learning, 2010).

⁴⁴ Tutti e tre gli autori fanno ricerca nell'ambito delle scienze del turismo. Cfr. Richard Sharpley, "Shedding Light on Dark Tourism: An Introduction," in *The Darker Side of Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*, a cura di Richard Sharpley e Philip R. Stone (Bristol [etc.]: Channel view, 2009), 3 – 23.

⁴⁵ *Ivi*, 4.

Alcuni musei cavalcano il gusto per il macabro e utilizzano strategicamente narrazioni e ricostruzioni per rendere il percorso esperienziale e intrigante. La Clink Prison, a Londra, è uno degli esempi più citati quando si parla della spettacolarizzazione di storie macabre.

Costruita intorno al 1100, la Clink Prison è oggi un museo di piccole dimensioni che traccia la storia della prigione storica di Londra e di alcuni detenuti famosi. Il percorso espositivo include delle ricostruzioni storiche e dei diorami dove sono esposti oggetti legati alle pratiche di tortura, mentre manichini in pose teatrali esasperano la narrazione. Nel complesso, la messa in scena ricorda le attrazioni dei parchi a tema e lo *splatter* cinematografico che utilizza iperboli visive e sonore per drammatizzare ulteriormente scene di violenza e sangue. Sono presenti dispositivi e installazioni per scattare selfie e foto con cornici scenografiche ispirate alla prigione e non manca la programmazione serale di *ghost tours*.⁴⁶

Negli Stati Uniti, anche l'Alcatraz East Crime Museum, nel Tennessee – da non confondere con l'omonima prigione a San Francisco di cui vuole essere però una sorta di imitazione ludica – tratta in generale il tema della criminalità, presenta approfondimenti su vari serial killer e ricorre ad effetti e scenografie volutamente spettacolarizzanti. Oltre ad esporre una collezione di manufatti carcerari provenienti da diversi contesti, il museo si avvale di apparati multimediali interattivi, alcuni indirizzati specificatamente ai bambini, come le aree di simulazione che permettono di improvvisare analisi forensi, attività di scasso, furto di gioielli e interrogatori.⁴⁷

Non sono tanti gli studi che riguardano il *dark tourism* in Italia, dove è proporzionalmente meno diffuso e apprezzato soltanto da un pubblico di nicchia, ma la penisola è tra le mete del *dark tourism* internazionale. Le tappe segnalate in alcuni blog ripercorrono l'Italia da nord a sud e indicano alcuni *must see* tra cui il Ghetto e il cimitero di San Michele a Venezia, le catacombe dei Cappuccini a

⁴⁶ "Paranormal Events at The Clink Prison Museum," The Clink Prison, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.clink.co.uk/paranormal-clink.html>

⁴⁷ "Programs and Events," Alcatraz East Crime Museum, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.alcatrazeast.com/junior-detectives/>

Palermo, Pompei e Napoli.⁴⁸

Dal punto di vista museale il *dark tourism* costituisce un interessante problema etico e metodologico perché entra in contrasto con la missione principale delle istituzioni di cultura, ovvero trasmettere conoscenze e insegnamenti. Infatti, attraverso l'eccessiva teatralizzazione, il turismo dell'orrore banalizza la tragedia e la sofferenza, e rischia di offendere gli individui maggiormente coinvolti.⁴⁹

Considerando la missione civica del museo, non può esserci spazio per una forma di intrattenimento che mortifica e allontana il pubblico dal confronto critico con questi fatti e non si può incoraggiare la strumentalizzazione del dolore per scopi di profitto. Occorre tracciare dei limiti e una linea di confine etica.

1.5 Partecipazione e *Sites of Conscience*

Il coinvolgimento del testimone è una pratica che fa parte del più ampio campo delle strategie di partecipazione ed è probabilmente anche la più comune ed esplorata. L'approccio partecipativo ha avuto un'ampia diffusione negli ultimi decenni in tutti i settori della museologia. Si è sviluppato sulla scia dei processi di apertura del museo ed è emerso come valida alternativa al sistema di comunicazione rigido e prescrittivo dell'istituzione tradizionale. Rappresenta inoltre una valida risposta al bisogno delle comunità di autorappresentarsi e offre la possibilità di attrarre anche le fasce di pubblico con meno affinità con il patrimonio e gli eventi esposti nel museo – nei musei della memoria si tratta spesso dei giovani, nati comunque in un'epoca troppo distante dal fenomeno o dalla vicenda descritta.

Dal punto di vista narrativo, la partecipazione invita gli attori sociali a creare la storia e le storie nel museo mediante la collaborazione.

Il pubblico è inteso, in queste strategie, come una *comunità interpretante* che negozia i significati e gli usi degli oggetti nello spazio museale. Il concetto nasce

⁴⁸ "Italy," Dark Tourism, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.dark-tourism.com/index.php/italy>

⁴⁹ Richard Sharpley, "Shedding Light on Dark Tourism: An Introduction," cit., 7.

nell'ambito della semiotica e degli studi linguistici a partire dalla seconda metà del Novecento, ma viene ben presto esplorato da altre discipline come le scienze sociali e del turismo e la museologia.⁵⁰

Nei musei etnografici, ad esempio, una delle pratiche di partecipazione che ha preso maggiormente piede consiste nell'invitare il pubblico a condividere informazioni riguardo il significato dei trofei coloniali sottratti alle comunità native conquistate dagli imperi europei. L'appello è rivolto in modo particolare ai discendenti che conservano la memoria storica di queste popolazioni e l'approccio è adottato soprattutto in ambito anglosassone – si veda, per citarne uno, il Brooklyn Museum, a New York, che ha fatto della partecipazione la propria missione.⁵¹

Le pratiche di partecipazione includono anche progetti e iniziative che puntano a formare nuove narrazioni e legami sociali nel presente. I musei che perseguono questo obiettivo riservano spazi e momenti di dibattito ai temi del sociale, organizzano conferenze, *workshop* e laboratori per le giovani generazioni e danno visibilità alle associazioni di attivisti.

Nei musei della memoria la partecipazione è funzionale a negoziare i significati difficili espressi attraverso le microstorie. Include diverse tipologie di iniziative che cambiano in continuazione e si pone come alternativa alle strategie che enfatizzano i contenuti drammatici, l'eccessiva immedesimazione e il *dark tourism*.

Tra le pratiche più sperimentate, anche se ancora poco in Italia, il *digital storytelling* consiste ad esempio nella produzione di brevi filmati e contenuti multimediali in cui si raccolgono aneddoti e testimonianze, spesso inseriti nel percorso di visita o nell'archivio digitale dell'istituzione.⁵²

⁵⁰ Irene Salerno, "Narrare il patrimonio culturale. Approcci partecipativi per la valorizzazione di musei e territori," *Rivista di Scienze del turismo* 4, n. 1-2 (2013): 9 – 25, 12, doi: 10.7358/rst-2013-01-02-sale

⁵¹ "About the Museum," Brooklyn Museum, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.brooklynmuseum.org/about>

⁵² Irene Salerno, "Narrare il patrimonio culturale. Approcci partecipativi per la valorizzazione di musei e territori," cit., 15.

Attraverso la programmazione di eventi temporanei si cerca, più in generale, di creare occasioni di confronto sociale e di attualizzare i temi sollevati dalle narrazioni storiche e dalle testimonianze dirette. Questo non vuol dire che l'aspetto dell'interattività venga del tutto messo da parte. Come nello *storytelling digitale*, i dispositivi multimediali possono aiutare a mettere in atto e a esporre il frutto delle iniziative di partecipazione.

Le pratiche di partecipazione non sono del tutto esenti da criticità. Attuarle significa per il museo prendersi la responsabilità della mediazione tra più parti sociali, spesso senza garanzie di successo e di dialogo pacifico – questo specialmente nei musei che riguardano eredità difficili.

La partecipazione parte dall'idea che i musei possono davvero essere degli agenti di cambiamento sociale.⁵³

La rete internazionale dei *Sites of Conscience* rappresenta un esempio di aggregazione di musei della memoria e di istituzioni – nonché una tipologia di identità museale – che trattano patrimoni difficili e conflittuali.⁵⁴ Il progetto nasce a New York, tra le mura di un museo di Manhattan, nel quartiere di Lower East Side, un contesto segnato da un alto tasso di immigrazione e gentrificazione.

Il Lower East Side Tenement Museum apre ufficialmente le porte al pubblico nel 1988. La sua collezione, nelle fasi iniziali, consiste in oggetti di uso comune che raccontano la storia del complesso residenziale di Rochard Street dal quale sono stati ricavati i suoi spazi. L'area ha ospitato diverse generazioni di immigrati che dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Trenta hanno plasmato il profilo culturale diversificato dell'intero quartiere.⁵⁵

Il museo racconta le loro storie e a partire dagli anni Novanta, sulla scia delle teorie e delle tendenze museali internazionali, sperimenta un approccio partecipativo, di dialogo e autoriflessivo.

⁵³ Andreas Huyssen, "The Metamorphosis of the Museal: From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," cit. 50.

⁵⁴ "About us," Site of Conscience, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.sitesofconscience.org/about-us/about-us-2/>

⁵⁵ "The Stories of 97 Orchard Street," Tenement Museum, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.tenement.org/explore/97-orchard-street/>

Ruth Abram, direttrice del museo in quegli anni, decide di allargare la riflessione oltre i confini dell'istituzione e di trovare realtà gemelle, animate dagli stessi obiettivi. Il Tenement che, come scrive Abram, vuole liberarsi dall'immagine del museo come mero contenitore di reliquie per diventare un'istituzione educativa e dare un impatto reale nel presente diffonde nel 1999 un comunicato a cui rispondono inizialmente otto istituzioni.

Tra queste vi sono musei e siti sparsi in diversi continenti, tutti legati in qualche modo a patrimoni difficili e conflittuali: dal District Six Museum, in Sud Africa, che tratta la brutalità dell'*apartheid*; al Gulag Museum, in Russia, un campo di lavoro stalinista; al Liberation War Museum, in Bangladesh, che ricorda il genocidio dei bangladesi durante la guerra di liberazione degli anni Settanta; e poi ancora la Maison Des Esclaves, Senegal, punto nevralgico della tratta degli schiavi nel diciottesimo secolo; Il National Park Service negli Stati Uniti, che rappresenta il Women's Rights National Historical Park in Seneca Falls; il Memoria Abierta, in Argentina, che commemora gli omicidi delle dittature degli anni Settanta e Ottanta; il Terezin Memorial, Repubblica Ceca, un campo di lavoro nazista; e infine The Workhouse, nel Regno Unito, una struttura di accoglienza e lavoro per i poveri risalente al diciannovesimo secolo.⁵⁶

La *International Coalition of Sites of Conscience*, la Coalizione Internazionale dei Siti della Coscienza, conta oggi 350 siti membri in 65 Paesi⁵⁷. Per farne parte, le istituzioni devono avere degli obiettivi e porsi alcune sfide, come mettere a punto un programma che abbia come prima funzione stimolare riflessioni sui problemi del presente e creare opportunità di partecipazione e di dibattito collettivo.⁵⁸

Essi condividono l'idea che la memoria non sia soltanto fatta di contemplazione ma che implichi sempre anche azioni dirette. Nel caso dei musei queste

⁵⁶ Sarah Pharaon, Bix Gabriel, Liz Ševcenko, "Sites of Conscience: Connecting Past to Present, Memory to Action" in *Exhibitionist* 30, n.2 (Settembre 2011): 13 – 17, 13.

⁵⁷ "Our Work," Site of Conscience, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.sitesofconscience.org/our-work/>

⁵⁸ Liz Sevcenko, "Activating the Past for Civic Action: The International Coalition of Historic Site Museums of Conscience," *The George Wright Forum* 19, n. 4 (2002): 55-64, 58, <https://www.jstor.org/stable/43597827>

consistono nel tutelare le testimonianze dirette, conservare il patrimonio materiale e fondare degli archivi, ma anche finanziare le comunità locali in difficoltà e creare spazi di commemorazione sicuri. Credono, in particolare, nella giustizia transizionale, una tipologia di approccio giuridico, umano e sociale ai contesti provati da situazioni del passato o del presente segnati da guerre e genocidi.

Come paradigma, la giustizia transizionale viene sviluppata e ottiene larga diffusione tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso e specialmente in ambito anglosassone, mentre nell'Unione Europea e in Italia si comincia a parlarne sul serio negli anni Duemila.⁵⁹ Essa riconosce che le comunità che hanno vissuto un evento traumatico hanno necessità di superarlo ed esorcizzarlo, e che le istituzioni giuridiche e culturali devono accompagnarle in questo processo partendo, in particolare, dalla condanna dei perpetratori, mentre sul campo è necessario creare comitati di riconciliazione e mettere a punto strategie di riparazione per le vittime, siano esse simboliche o materiali.

La coalizione crede fermamente che la memoria possa essere o diventare uno strumento di lotta e resistenza politica e per questo incoraggia le iniziative e i progetti di memorializzazione. Le comunità sono perciò al centro di questi processi e gestiscono in autonomia i progetti di tutela e valorizzazione dei patrimoni difficili finanziati dalla rete e per i quali quest'ultima offre assistenza e formazione.

I *Sites of Conscience* concepiscono la tutela della comunità e la valorizzazione dell'eredità culturale, anche se traumatica, come pratiche che puntano al benessere non solo degli attori sociali direttamente coinvolti ma di tutta la comunità globale.

1.6 Memorie ai margini: *Public History* e sistemi museali

Molti degli esempi visti fino a questo momento riguardano musei con una

⁵⁹ "Che cos'è la transitional justice?," DirittoConsenso, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.dirittoconsenso.it/2021/12/17/la-transitional-justice/>

posizione consolidata, di grandi e medie dimensioni e sostenuti da fondi pubblici o da fondazioni. Ma in Italia, e non solo, esiste una costellazione di realtà molto più piccole, nate da iniziative spontanee, che raccolgono le memorie di un evento particolarmente caro alla comunità locale. Sono entità molto ridotte, sia in termini di spazi dedicati agli allestimenti sia per quantità di oggetti esposti. Tante volte non c'è un vero e proprio personale ma dei volontari che si adoperano per trovare risorse e appoggio anche nelle istituzioni pubbliche. In museologia, si parla in questi casi di iniziative *bottom-up* in alternativa a quelle *top-down* che partono invece dalle istituzioni culturali e dalle collezioni ufficiali.⁶⁰

In questo loro collocarsi ai margini, nella sottilissima linea di confine tra le pratiche della memoria individuale e di quella collettiva, questi musei rappresentano un patrimonio culturale di grande valore.

Sono luoghi di devozione in cui il ricordo viene performato come carattere e valore identitario e dove vengono messe in atto vere e proprie pratiche di rivendicazione sociale e culturale.⁶¹

Alla base di queste esposizioni ci sono sentimenti di disillusione e diffidenza nei confronti delle istituzioni politiche e di cultura che ignorano determinati eventi o che ne raccontano solo verità parziali.

Le pratiche di musealizzazione servono, in questo caso, a mettere in atto delle contro-memorie, risposte narrative dal carattere performativo che più che opporsi ai resoconti ufficiali tentano di coprirne le lacune e di aggiungervi il carattere umano delle storie personali.⁶²

Caterina Di Pasquale analizza il caso di un museo nato da un'iniziativa *bottom-up* che poi acquisisce, con l'appoggio delle istituzioni, uno status ufficiale. È il Museo storico della Resistenza di Sant'Anna di Stazzema, in provincia di Lucca,

⁶⁰ Elizabeth Crooke, "Museums and Community," in *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald (Malden: Blackwell, 2006), 170 – 185, 176.

⁶¹ Antonella Huber, "Declinazioni di risarcimento: i musei della memoria," in *Monumento e Memoria*, a cura di Sandro De Maria e Vera Fortunati (Bologna: Bononia University press, 2010), 243 – 251, 244.

⁶² Tota Anna Lisa, "Se una nazione cessa di ricordare: lo spazio del passato nelle identità nazionali," cit., 332.

dedicato al ricordo dell'eccidio degli abitanti locali per opera dei nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale.⁶³ Nel 1944, come atto di rivalsea contro i ribelli partigiani, i soldati tedeschi uccidono oltre 500 persone, tra cui molti anziani, donne e bambini. Un gesto terribile che passa inosservato per decenni – bisognerà attendere il 2005 per ottenere un processo agli ufficiali nazisti.

Il museo ha una storia istituzionale travagliata, che inizia con la fondazione nel 1971 dell'associazione dei superstiti e dei familiari delle vittime, l'Associazione Martiri di Sant'Anna, che si organizza per raccogliere oggetti, testimonianze materiali e orali e che si occupa anche di consultare le fonti d'archivio. Inaugurano l'esposizione nel 1991 e la gestione è affidata a un comitato di cui fanno parte i membri della comunità. La direzione però, insieme alla scelta della narrazione, è nelle mani di pochi individui, tra cui un solo superstite. Ben presto il piccolo museo attira critiche persino tra i suoi stessi fondatori. Il percorso, deciso da poche persone senza consultare la comunità, non racconta le storie personali delle famiglie decimate dal nazismo, e non svela i conflitti interni e la divisione, anche nel presente, tra coloro che diedero la colpa dell'evento ai partigiani – che non intervennero in soccorso degli abitanti – e chi crede che tutto sia da attribuire alla pianificata violenza dei tedeschi.⁶⁴ Dopo una fase di chiusura durata qualche anno, il museo ha riaperto nel 2007 in una nuova veste e con una nuova gestione. L'esposizione propone adesso la stessa narrazione ma attraverso un punto di vista diversificato, che parte dall'evento per ricollegarsi alla più ampia cornice storica della Seconda Guerra Mondiale in Toscana e che espone la realtà della divisione sociale anche nel presente.⁶⁵ **(Figura 04)**

Nel caso di Sant'Anna, le tensioni non nascono soltanto dal silenzio delle istituzioni ufficiali che per lungo tempo non riconoscono la brutalità e il vissuto doloroso della vicenda, ma riguardano anche il problema dell'autorialità, quando la narrazione non è costruita collettivamente ma presenta un unico punto di vista.

⁶³ Cfr. Caterina Di Pasquale, "Il museo e la comunità. Dispute identitarie intorno alla proprietà culturale della memoria," *Lares* 79, n. 2-3 (Maggio-Dicembre 2013): 179 – 198.

⁶⁴ *Ivi*, 188.

⁶⁵ Caterina Di Pasquale, *Antropologia della memoria: il ricordo come fatto culturale*, cit., 191.

Nel campo di mediazione così complesso venutosi a creare con l'apertura delle istituzioni di cultura e il maggiore confronto con le realtà particolari e locali, diventa cruciale il contributo di una disciplina che sta facendosi strada piano piano anche nei musei. Si tratta della *public history*, la storia applicata al lavoro della mediazione culturale con un occhio di riguardo per le fonti che provengono dalla memoria individuale e collettiva.

Negli Stati Uniti, la *public history* esiste come disciplina dagli anni Sessanta del secolo scorso, ma in Europa, dove in realtà ricerche e pratiche di storia pubblica esistono da decenni, fatica a ottenere riconoscimento. La prima associazione nazionale europea, ad esempio, l'Associazione Italiana di Public History (AIPH), è stata fondata soltanto nel 2016 e anche se questo fatto ha determinato una crescita di popolarità nel panorama nazionale, la critica lamenta ancora lo scarso numero di studi e ricerche museali che la includano, mentre i *public historians* seguono da sempre l'evoluzione dei musei.⁶⁶

In particolari contesti, in cui c'è da parte della comunità uno spiccato interesse per la storia locale e la cultura materiale, le iniziative di musealizzazione dal basso possono essere numerose e diffuse.

Se da un lato questo fenomeno dimostra l'impegno delle persone di proteggere e valorizzare il patrimonio, può essere difficile reperire i fondi per mantenere ogni singolo progetto.

Il problema, o il vantaggio, di diversi spazi espositivi nella frastagliata cornice dell'arcipelago toscano è stato risolto, ad esempio, con la recente creazione di un sistema museale. Nel 2020 il Sistema Museale dell'Arcipelago Toscano (S.M.A.R.T.) ha accorpato sotto lo stesso organo istituzionale i musei di sette isole, situate in nove comuni. Si tratta di uno strumento giuridico che, da un punto di vista pratico, tenta di risolvere i problemi gestionali di realtà molto piccole e sparse nella regione col più alto numero di musei in Italia. L'obiettivo però è anche quello di trovare una *mission* e degli obiettivi curatoriali comuni sulla base, in

⁶⁶ Serge Noiret, "A proposito di Public History internazionale e dell'uso-abuso della storia nei musei," in *Memoria e ricerca* 25, n. 1 (2017): 3-20, 8 doi: 10.14647/86341

particolare, del peculiare contesto storico-culturale dell'arcipelago.⁶⁷

Alcuni musei del sistema sono stati fortemente voluti dalla comunità dell'arcipelago. Il Museo di storia pianosina, ad esempio, ricostruisce, con tutte le testimonianze materiali e immateriali a disposizione, la storia dell'isola di Pianosa, abitata da genti diverse fino all'Ottocento, poi divenuta colonia penale e infine parte del Parco nazionale dell'Arcipelago Toscano. A occuparsi della raccolta dei materiali e della realizzazione degli allestimenti sono stati alcuni ex pianosini e affezionati dell'isola riuniti nell'Associazione per la Difesa dell'Isola di Pianosa.

Il sistema museale è uno strumento che interviene a unire sia dal punto di vista giuridico sia identitario un contesto accomunato da una stessa narrazione – nella fattispecie quella delle isole penitenziarie poi diventate aree protette –, ma allo stesso tempo diversificato soprattutto dal punto di vista del patrimonio e, nella prospettiva museale, delle collezioni che non includono reperti archeologici e manufatti contemporanei.

In una prospettiva più ristretta, un simile principio unificante e normativo si rintraccia nell'ecomuseo che lavora a stretto contatto con le comunità e che identifica non tanto piccole realtà museali, quanto iniziative e progetti espositivi che valorizzano il patrimonio diversificato di un'area precisa.⁶⁸ Un esempio di ecomuseo in Sardegna è quello del Parco Nazionale di "Porto Conte" di cui fanno parte lo spazio espositivo Casa gioiosa, che racconta la storia della colonia penale di Tramariglio, attiva tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Novecento, il M.A.S.E. dedicato allo scrittore Antoine De Saint Exupéry, il M.A.P.S., un altro museo che racconta la storia militare dell'area di Punta Giglio insieme alle curiosità naturalistiche, l'oasi faunistica Le Prigionette, e la villa romana Sant'Imbenia.⁶⁹

⁶⁷ "La Toscana è la regione con il maggior numero di musei e monumenti," Openopolis, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.openopolis.it/numeri/183516/>

⁶⁸ Cfr. Maurizio Maggi, "Ecomusei, musei del territorio, musei di identità," in *Nuova Museologia* 4 (2001): 9 – 11.

⁶⁹ "Ecomuseo del Parco di Porto Conte," Parco di Porto Conte, ultimo accesso 26 gennaio 2024, <https://www.algheroparks.it/ecomuseo-del-parco-di-porto-conte/>

Gli esempi dell'Arcipelago Toscano e di Porto Conte sono importanti perché molto vicini all'Asinara – il secondo anche geograficamente – dal punto di vista ambientale, giuridico e anche per la storia.

Anche le isole toscane sono state carceri, prigioni e colonie penali – Pianosa è ancora attiva – e adesso ospitano dei parchi nazionali.

Da questi esempi emerge la difficoltà di gestire un patrimonio sfaccettato e complesso e di far fronte anche alle difficoltà amministrative e gestionali delle isole, governate da più soggetti istituzionali. Un elemento in comune è anche, tuttavia, l'agitarsi delle contro-memorie che si adoperano per creare narrazioni alternative in spazi in cui possano essere condivise col pubblico.

1.7 L'arte contemporanea come *medium*

Andreas Huyssen, uno dei più importanti studiosi della relazione tra musei della memoria e arte contemporanea, spiega che la democratizzazione delle istituzioni museali è cominciata con le avanguardie storiche. Movimenti come il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo hanno decostruito il canone artistico tradizionale e hanno contestato il sistema elitario e selettivo dei musei.⁷⁰

Nel primo Novecento si apre quindi la stagione delle proteste, ma è nella seconda metà del secolo che il dibattito si radicalizza. L'arte contemporanea sperimenta nuovi media attraverso i quali denunciare i disagi sociali e psicologici del dopoguerra, forza i limiti delle narrazioni unilaterali e dominanti, porta nei musei le storie e le voci degli esclusi e degli emarginati.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, la critica istituzionale sovverte le gerarchie dell'arte attraverso opere che disturbano la cornice museale e concettualmente ne contestano l'autorità. Nel decennio successivo si diffonde invece la nuova arte pubblica che rappresenta i temi sociali nello spazio urbano attraverso differenti pratiche di dissenso. Negli anni Novanta, l'arte relazionale teorizzata da Nicolas Bourriaud coinvolge il pubblico in progetti e *performance*

⁷⁰ Andreas Huyssen, "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium," in *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995): 13 – 35, 18.

collettive e trasforma l'arte in un momento di condivisione sociale.⁷¹ Sebbene in ognuno di questi fenomeni si riscontri un intento politico e attivista, il vero e proprio *artivism* dichiaratamente e socialmente schierato si manifesta negli stessi decenni attraverso vari atti di ribellione che puntano a fare dell'arte un'arma di rivendicazione dei diritti civili e democratici.

La crescente popolarità e diffusione dell'arte come pratica democratica e partecipata, che con spinte centripete porta i temi sociali e la critica istituzionale dentro e fuori il museo stesso, ha condotto gli studiosi a parlare di una *svolta sociale* nell'arte contemporanea.⁷² Il valore dell'opera d'arte è legato sempre meno all'aspetto materiale ed estetico e dipende invece sempre di più dal significato e dall'impatto sociale.

Queste riflessioni trovano eco anche nell'ambito della critica e della curatela, con studiosi e curatori che sostengono e influenzano allo stesso tempo le azioni provocatorie degli artisti.

Già negli anni Sessanta, il filosofo Arthur C. Danto punta i riflettori sui processi di attribuzione di valore artistico che riflettono la chiusura del sistema dell'arte e la sua struttura fortemente elitaria.⁷³ Nei primi anni Duemila, invece, dalle riflessioni generali della Nuova Museologia si sviluppano nel campo della curatela i progetti sperimentali e partecipativi del Nuovo Istituzionalismo – di cui si parlerà nello specifico nell'ultimo capitolo.

Oggi, molti curatori politicamente schierati si impegnano per dare spazio nelle rassegne e nei grandi eventi, come le biennali, agli artisti emarginati a causa di discriminazioni di genere, provenienza geografica e *background* culturale, e quindi soprattutto donne e individui non occidentali, con diverse credenze

⁷¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 2001).

⁷² Claire Bishop, "The Social Turn Collaboration and Its Discontents," in *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art Practice*, a cura di Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor (Stanford: Stanford University Press, 2006): 238 – 255.

⁷³ Arthur Danto, "The Artworld," in *The Journal of Philosophy* 61, n.19 (Oct. 15, 1964): 571-584 <https://doi.org/10.2307/2022937>

religiose e ideali politici, al punto che la critica parla di *attivismo curatoriale*.⁷⁴

Fin qui abbiamo sintetizzato i processi che portano l'arte contemporanea alla graduale immersione nelle questioni sociali e alla svolta inclusiva e democratica. Sono state lasciate fuori, per ora, le contraddizioni che emergono da alcune di queste spinte e di questi fenomeni, a cui verrà dato spazio nel prossimo capitolo. Si può tuttavia intravedere l'elemento che giustifica il legame tra l'arte contemporanea e le istanze legate al tema della memoria.

I movimenti attenti alle questioni sociali vogliono rendere visibili le storie liminali, tenute nascoste, e rappresentano un rifugio per soggetti e temi negletti, ma che hanno radici profonde nei problemi e i disagi del contemporaneo.

I musei della memoria sembra siano stati contagiati dalla rivoluzione semiotica e politica avvenuta nell'arte; accade infatti di frequente che gli artisti vengano invitati a interpretare le narrazioni complesse offerte dalle istituzioni.⁷⁵ La mediazione dei linguaggi estetici e simbolici dell'arte consente di attualizzare i dibattiti e le pratiche del museo e diversifica le modalità di comunicazione dei contenuti in modo che arrivino a più persone.

L'intervento artistico può anche esprimere e mettere in evidenza gli aspetti problematici e sfuggenti della memoria, testimoniando le difficoltà implicite nel trattare un materiale che cambia continuamente e che fa riferimento al vissuto personale e doloroso degli individui. Ma un altro vantaggio dell'arte contemporanea come strumento di mediazione consiste proprio nell'invito implicito all'osservatore ad avere un punto di vista critico sulle modalità con cui un'esperienza, personale o collettiva, è raccontata.

Le pratiche artistiche che rievocano il passato non sono prive di rischi. Dal trattare gli eventi in maniera superficiale, alla spettacolarizzazione della tragedia, alla sacralizzazione del testimone. Ma qui entra in gioco, attraverso una reciproca

⁷⁴ Maura Reilly, "What Is Curatorial Activism," *Artnews*, 7 novembre 2017, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/>

⁷⁵ Andreas Huyssen, "The Metamorphosis of the Museal: From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," cit., 50.

collaborazione, anche il museo.

La fascinazione dell'arte per il passato – e la sua relazione col presente – ha origini remote e si intreccia con l'esplorazione di due dimensioni definite, con una doppia connotazione sia simbolica sia fisica, che hanno una precisa relazione con il patrimonio dell'Asinara: la memoria e la rovina.

Il prossimo capitolo esamina, a partire da una serie di casi di studio, la possibilità di includere l'arte contemporanea nel discorso museale dell'Asinara come elemento di produzione di nuove narrazioni e pratiche di memoria.

Gli artisti, i progetti e le mostre elencate dimostrano come la relazione con i tropi della memoria e della rovina oscilli di frequente tra concetti in apparenza opposti, dal trauma collettivo al vissuto individuale, dalla rovina e dalla memoria come esperienze totali al frammento. L'arte contemporanea, in questo senso, è una pratica metanarrativa che dimostra come tra questi elementi ci sia in realtà un confine sottilissimo, e l'operazione estetica consiste, nel rispetto degli eventi narrati, nel metterlo alla prova costantemente. Queste dicotomie sono approfondite dentro e fuori il museo e per mezzo di diversi media, dalla scultura alla fotografia, dalla pittura tradizionale alle performance. Alcuni degli artisti e delle rassegne citati sono noti alla critica e sono già stati analizzati nell'ampia letteratura che si occupa del tema, ma a questi verranno associati altri casi più recenti che indicano una continuità nella fascinazione per la memoria e che dimostrano come, anche in una società accelerata come quella attuale, il confronto critico con il passato sia cruciale nello sviluppo di nuove narrazioni e linguaggi estetici.

In particolare, nella sezione dedicata alla memoria un paragrafo è dedicato al rapporto degli artisti con gli archivi come dispositivi mnemonici ed è funzionale nella prospettiva della creazione di un archivio dell'Asinara che ne conservi la memoria storica. La sezione che invece prende in esame la rovina e le sue interpretazioni estetiche parte dalla relazione tra la rovina simbolica e il passaggio tra Modernismo e Postmodernismo e dalle dinamiche che conducono, in epoca contemporanea, all'espansione degli spazi espositivi attraverso la riconversione

dei siti della rovina materiale – anche il tema del riuso adattivo, sebbene sganciato dalla rassegna artistica, è cruciale se si vuole immaginare una futura musealizzazione dell'isola.

Memoria e rovina nell'arte contemporanea: simboli, archivi e ipotesi di riuso

2.1 Le riflessioni contemporanee sul monumento

Nel primo capitolo si è visto come la necessità di ricordare le esperienze di morte collettiva della Prima e della Seconda Guerra Mondiale abbia generato una lunga stagione di dibattiti culturali. Anche nel mondo dell'arte il profondo dramma dei due conflitti ha creato una diffusa e generale crisi della referenzialità: gli artisti si chiedono se i linguaggi estetici conosciuti possano rappresentare il dolore e se i media tradizionali riescano, da soli, a indagare la dimensione esperienziale della memoria.⁷⁶ L'Olocausto è il punto di non ritorno, la tragedia che nel mondo occidentale taglia simbolicamente la linea del tempo definendo un prima e un dopo.

Dal secondo dopoguerra, le tragedie e le rivoluzioni sociali non solo in Occidente radicalizzano le profonde trasformazioni estetiche innescate dalla crisi ontologica di inizio secolo, le quali sempre più spesso evocano visivamente e simbolicamente il passato.

Sebbene abbiamo sempre vissuto in un'epoca di rovine, dice Brian Dillon, il ventunesimo secolo è segnato dalla moltiplicazione di immagini che riguardano distruzione e macerie. Dalle fotografie della caduta delle Twin Towers a New York nel 2001, ampiamente diffuse dai media, alle terribili riprese delle guerre in Iraq e in Medio Oriente.⁷⁷ Oggi, a quell'iconografia di morte e dolore si aggiungono gli scenari dei bombardamenti in Ucraina e in Palestina, mentre ancora più vicino avviene costante la tragedia dei naufragi di migranti nel Mediterraneo. Di quest'ultimo dramma non restano che le immagini, mentre corpi, oggetti personali e imbarcazioni sono inghiottite dal mare, anche queste memorie e rovine intangibili. Memoria e rovina hanno però anche un aspetto concreto con cui il

⁷⁶ Patrizia Violi, "Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità," in *Arte Visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento*, a cura di Laura Quercioli Mincer (Genova: Genova University Press, 2022), 19 – 32, 26.

⁷⁷ Brian Dillon, "Introduction. A Short History of Decay," in *Ruins*, a cura di Brian Dillon (London: Whitechapel Gallery, 2011), 10 -19, 10.

presente convive materialmente: monumenti, memoriali, rovine industriali ed edifici abbandonati fanno parte delle città e ne sono un tratto distintivo.

Di discorsi sulla memoria e sulla rovina è fitto, insomma, tutto il Novecento ma essi hanno messo radici anche nel nuovo secolo. Come categorie mentali connesse e trasversali, stimolano riflessioni profonde che riguardano l'interiorità e le relazioni umane. Gli artisti ne sono attratti perché dando loro un aspetto estetico e una forma – oppure, come nel caso dell'contro-monumento, anche una non-forma – si crea una congiunzione diretta tra l'esperienza individuale e la dimensione collettiva.⁷⁸ Se ci sono quindi delle ragioni estetiche, filosofiche e sociali che spiegano l'interesse dell'arte per i due temi, quello che accade nel mondo contemporaneo suggerisce che questa relazione sia in parte obbligata: guerre ed emergenza climatica, eventi per cui ancora non esiste un fronte di rimediazione globale, promettono di lasciare più memorie e macerie, uno scenario che a meno di prese di posizione immediate è destinato a peggiorare. Dall'esterno, le molteplici intersezioni tra arte contemporanea, memoria e rovina consentono di avere una visione privilegiata del rapporto che il presente ha col passato e di come, attraverso questo, si protende verso il futuro.

Tra i dispositivi tradizionali legati alla memoria pubblica, il monumento è forse quello che ha subito, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, i mutamenti più complessi. Le fasi della sua rielaborazione formale e simbolica testimoniano il lento processo di ricostruzione culturale e urbana dopo il conflitto.

Solitamente un'opera scultorea, realizzata con materiali destinati a durare nel tempo come il marmo e il bronzo, il monumento tradizionale rappresenta figurativamente il soggetto che celebra. Partendo dall'antichità, per tutto il Medioevo, il Rinascimento e fino alla Prima Guerra Mondiale possiede un doppio

⁷⁸ Di recente, l'Università degli studi di Roma "La Sapienza" ha pubblicato una raccolta di saggi tratta da un progetto di ricerca multidisciplinare che esplora, in particolare, le complesse relazioni tra memoria collettiva e testimonianza. I contributi al suo interno presentano analisi letterarie, filosofiche e artistiche e offrono una visione diversificata e approfondita sul tema. Cfr. Giuseppe di Giacomo et al., *Volte della memoria* (Milano; Udine: Mimesis, 2012).

valore, da un lato storico e documentale – serve, infatti, a ricordare particolari eventi e figure pubbliche –, dall'altro estetico – rispecchia il canone formale e di rappresentazione dell'epoca. Secondo la critica, invece, il valore della memoria è l'equilibrio tra queste due funzioni ed è un prodotto diretto della modernità.⁷⁹

Sebbene esso connoti lo spazio urbano anche oggi e specialmente in Europa, dove i fenomeni storici di monumentalizzazione hanno lasciato eredità tangibili e diffuse, a partire dagli anni Sessanta è messo in discussione in ogni suo aspetto, dal canone estetico alla funzione antropologica.

Sono soprattutto gli artisti e gli architetti tedeschi a sentire il bisogno di rinnovarlo. In un clima culturale in cui si cerca non soltanto di commemorare l'Olocausto ma anche di fare i conti con il peso della colpa, la figurazione non sembra bastare e, al contrario, i monumenti hanno l'effetto di deresponsabilizzare la comunità. Sono simboli inermi e incapaci di generare dialogo e confronto.⁸⁰

James Young sceglie l'espressione *counter-monument*, tradotto in italiano contro-monumento, per indicare la specifica tendenza monumentale che si sviluppa nell'ambito tedesco soprattutto durante gli anni Ottanta.⁸¹

Tra gli esempi di contro-monumento l'*Hamburger Mahnmal gegen Faschismus*, progettato dagli artisti Jochen e Ester Gerz, è uno dei più studiati. Realizzato nel 1986 per commemorare le vittime del nazi-fascismo, consiste in una colonna di piombo alta 12 metri su cui il pubblico è invitato a scrivere il proprio nome e a lasciare un pensiero. Il monumento è programmato, attraverso un meccanismo, per inabissarsi progressivamente nel terreno e scomparire del tutto. Il processo si conclude nel 1993, quando al posto della colonna è collocata una targa che racconta l'operazione concettuale e ne spiega il significato. L'opera dei Gerz possiede una qualità performativa che implica da un lato l'azione diretta del pubblico, invitato a scrivere sulla colonna – quando invece il monumento tradizionale impone una distanza fisica ed emotiva –, e l'inabissamento della

⁷⁹ Beatrice Atzori, "Monumento, memoria, contro-monumento: una genealogia," *Lo Sguardo - Rivista di filosofia* 2, n. 29, (2019), 479 - 498, 481 doi: 10.5281/zenodo.3949760

⁸⁰ *Ivi*, 493.

⁸¹ James E. Jung, "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today," *Critical Inquiry* Vol. 18, n. 2 (Inverno 1992): 267 – 296, <https://doi.org/10.1086/448632>

stessa.

Nel progetto di Amburgo si riconoscono alcuni elementi sovversivi che ritornano in altri contro-monumenti tedeschi. Tra questi emerge in particolare il motivo della *forma negativa*, un principio estetico e concettuale che supera la rappresentazione figurativa del ricordo e mette in evidenza l'assenza e il carattere effimero del monumento.⁸²

Per realizzare la *Aschrottbrunnen*, il monumento in ricordo della fontana Aschrott, a Kassel, distrutta dai nazisti alla fine degli anni Trenta, Horst Hoheisel immagina di capovolgere in senso letterale l'opera originale. Nel 1985 realizza una copia esatta della colonna centrale del monumento e la capovolge collocandola sotto il pavimento della piazza – da cui è visibile attraverso alcuni pannelli di vetro – e lascia in vista i resti delle vasche. Pochi anni dopo Margrit Kahl, chiamata a realizzare il *Synagogen-monument 1983/88*, anche questo un monumento che ricorda un'opera pubblica distrutta dai nazisti, la Sinagoga di Amburgo, decide di disegnare nel sito della distruzione il perimetro e le volte architettoniche dell'edificio con le tessere di un mosaico.⁸³

Il monumento assente non è soltanto un atto di protesta formale. La forma negativa costringe a fare i conti con la distruzione della guerra, spinge a immaginare nuove strategie per fissare la memoria e implica l'interazione diretta col monumento – sull'opera di Kassel e su quella di Amburgo, una volta ultimate, si può persino camminare sopra.

Nonostante l'Italia faticò nel secondo dopoguerra a prendere una posizione netta sulle colpe del fascismo e il dramma della guerra, anche qui si sviluppa una discussione sul tema della forma-monumento, particolarmente in relazione alla vicenda della Resistenza.

⁸² *Ibidem*, 288.

⁸³ Negli ultimi anni, il mosaico di Kahl è stato al centro del dibattito sulla ricostruzione della sinagoga, fortemente voluta da una parte della comunità. Per altri si tratta invece di un atto che cancellerebbe la memoria dei *progrom*. Cfr. Tonia Mastrobuoni, "Germania, scoppia la polemica sulla ricostruzione della sinagoga di Amburgo," *La Repubblica*, 11 febbraio, 2017, https://www.repubblica.it/esteri/2021/02/11/news/germania_scoppia_la_polemica_sulla_ricostruzione_della_sinagoga_di_amburgo-287009166/

Già alla fine degli anni Cinquanta il *Monumento alla Resistenza* (1959 – 1969) progettato a Udine dall'architetto Gino Valle, l'allievo Federico Marconi e lo scultore Dino Basaldella, concepito come un complesso architettonico con fontana a gradoni, improntato sulla sintesi formale e forme geometriche regolari, apre un dibattito pubblico sul linguaggio estetico della monumentalità. Il confronto, di natura anche politica, è tra l'Astrattismo e il Realismo rappresentati nel concorso di Udine dalla proposta di Valle e da quella dello scultore Marino Mazzacurati, arrivato terzo con un'opera figurativa in ricordo dei soldati partigiani.⁸⁴

A questo punto, la tradizione italiana dei monumenti è legata alla solennità dell'architettura e ammette solo in parte l'incursione di media differenti come, ad esempio, la scultura, mentre alla figurazione si preferisce in generale l'antiretorica di geometrie pure e astratte.⁸⁵

A partire dagli anni Settanta un gruppo di architetti milanesi segue una direzione differente e realizza una serie di memoriali di carattere multidisciplinare. I BBPR (L. Belgioioso, E. Peressutti, ed E.N. Roger) progettano in collaborazione con Renato Guttuso *il Museo Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti*, a Carpi, in provincia di Modena.⁸⁶ Situato presso Palazzo dei Pio, il Museo si divide in 13 sale che raccontano attraverso gli oggetti selezionati dalla coppia di grafici e partigiani Lica e Albe Steiner le vicende degli italiani deportati nei campi di concentramento, mentre nelle sale interne i dipinti murali di Guttuso raccontano i rastrellamenti in stile neorealista. Nel cortile interno i BBPR collocano, sempre ricorrendo all'immagine della stele, sedici lastre di cemento alte sei metri su cui sono incisi i nomi di alcuni campi di deportazione.⁸⁷ Se già il monumento della Resistenza a Udine include anche la scultura, i progetti

⁸⁴ Diana Barillari, "Una monumentale resistenza. L'opera di Gino Valle a Udine," in *Monumentalia. Monumenti tra Identità e Celebrazione*, n.29, a cura di Ferruccio Canali e Virgilio C. Galati, (Gorgonzola: Bollettino SSF della Società di Studi Fiorentini 2020), 187 – 202, 191.

⁸⁵ Gaspare Oliva, "Memoria resistente, note su alcuni monumenti (non realizzati) dedicati alla Resistenza italiana," *FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città* (57/58), (Febbraio 2022): 166–173, 167 doi: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/711

⁸⁶ "Museo Monumento al Deportato," Fondazione Fossoli, ultima consultazione 29 dicembre, 2023, <https://www.fondazionefossoli.org/i-luoghi/museo-monumento-al-deportato/>

⁸⁷ *Ibidem*.

dei BBRP, realizzati in diverse città italiane, rappresentano la multidimensionalità della memoria attraverso la combinazione di media e tecniche. La stessa logica è presente nel *Memoriale degli Italiani ad Auschwitz* (1979) a cui collaborano anche il pittore Mario Samonà, lo scrittore Primo Levi, il poeta Nelo Risi e il compositore Luigi Nono. Il monumento è concepito per essere un'opera ambientale, che richiede una fruizione diretta: consiste in una passerella attorno alla quale sono disposti, come in un vortice, alcuni pannelli dipinti con rappresentazioni semi astratte dei campi, citazioni da fonti letterarie e scrittura memorialistica e un'installazione sonora.⁸⁸

I progetti dei BBPR, che non rimangono casi isolati, esprimono l'idea della monumentalità come sintesi delle arti e si inseriscono nella più ampia stagione di ricerche che puntano a ripristinare la funzione civile del monumento dopo l'uso celebrativo e politicamente repressivo fattone dai regimi.⁸⁹ Questa è più in generale un'esigenza che manifestano gli artisti modernisti, che cercano di rinnovare il monumento classico inserendolo in maniera integrata nello spazio urbano e dandogli un aspetto estetico che soddisfi prima di tutto i cittadini, come indicato nei principi del *Nine Points on Monumentality*, il manifesto sulla monumentalità modernista scritto negli anni Quaranta da Siegfried Giedion, Fernand Léger e J. S. Sert.⁹⁰ Questo pensiero si sedimenta e ritorna nelle iniziative che nei decenni successivi cercano di recuperare e ridare una nuova veste al monumento classico.

Un caso paradigmatico è quello del *Vietnam Veterans Memorial*, il Memoriale per i Veterani del Vietnam, ideato dall'architetto Maya Lin e inaugurato nel 1982 a Washington DC.⁹¹ Lin realizza un doppio muro di granito nero che si congiunge

⁸⁸ Il progetto è installato in un primo momento nel campo di concentramento di Auschwitz e solo di recente è stato riallestito a Firenze.

⁸⁹ Cfr. Francesca Mugnai, "Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa," *Firenze Architettura* 22, n. 2 (2019): 28 – 35, <https://doi.org/10.13128/FiAr-24821>

⁹⁰ Siegfried Giedion, Fernand Léger e J. S. Sert, "Nine Points of Monumentality," in *Architecture, You, and Me*, a cura di S. Giedion (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), 48 – 52.

⁹¹ "Vietnam Veterans Memorial," The Cultural Landscape Foundation, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tclf.org/landscapes/vietnam-veterans-memorial>

sotto il livello del terreno e sulle cui pareti sono trascritti i nomi dei caduti nella guerra in Vietnam. Sebbene legato, in parte, all'estetica minimalista soprattutto per quanto riguarda le linee e le forme essenziali, il memoriale statunitense introduce degli elementi di novità, dal percorso – il pubblico è costretto a seguire il sentiero che fiancheggia il muro per leggere i nomi, metafora della discesa nel ricordo e in generale del lutto – all'uso di materiali scuri e dalla superficie levigata e riflettente.⁹²

In alcune opere più recenti l'impressione della tragedia totalizzante è rafforzata da espedienti formali che destabilizzano la percezione e che coinvolgono direttamente il corpo nell'esperienza del monumento. Una parte integrante, inoltre, della qualità esperienziale del sito della memoria e del memoriale è la nascita nello stesso o a poca distanza di centri di documentazione e musei.

Rimanendo sempre in ambito statunitense, *Reflecting Absence*, il monumento realizzato nel 2011 da Micheal Arad per ricordare le vittime dell'attentato al World Trade Center ripropone il motivo della forma negativa.⁹³ In corrispondenza del perimetro delle due torri, Arad colloca due fontane in granito nero caratterizzate da alcuni dislivelli. Il senso della profondità e del vuoto è amplificato dal nero del granito e dal movimento dell'acqua, che converge a cascata verso il centro dei due monumenti. Accanto al memoriale, è stato eretto un museo.

L'effetto di alienazione e spaesamento dato dalle forme monumentali è amplificato in un'opera realizzata ancora a Berlino, il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005), il memoriale per gli ebrei assassinati in Europa dell'architetto Peter Eisenman. Una distesa labirintica di volumi di diversa grandezza e dimensione, più di duemila pilastri di calcestruzzo di forma quadrangolare, il memoriale è percorribile a piedi attraverso sentieri imprevedibili e non guidati, un'esperienza angosciante e opprimente.⁹⁴ Presso il sito è stato

⁹² Sabrina Deturk, "Memory of absence: Contemporary counter-monuments," *Art & the Public Sphere* 6, n. 1 & 2 (2017): 81 – 94, 83 doi: https://doi.org/10.1386/aps.6.1-2.81_1

⁹³ "Visit," 9/11 Memorial & Museum, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.911memorial.org/>

⁹⁴ Beatrice Atzori, "Monumento, memoria, contro-monumento: una genealogia," cit., 495.

aperto il Centro di documentazione.⁹⁵

Antiretorica, geometria ma anche l'idea del monumento come dispositivo esperienziale, compaiono nel *Memoriale della Shoah* inaugurato a Bologna nel 2016 e ideato dallo studio SET Architects – nella giuria del concorso c'era anche Peter Eisenmann. Richiamando l'iconografia del monolite e la struttura modulare, il memoriale consiste in due grandi pareti composte da celle che ricordano i vagoni dei treni diretti ai campi e i dormitori di questi ultimi, mentre lo spazio si restringe verso il centro e consente a malapena il passaggio. L'imponenza dei due moduli rende l'esperienza del passarci attraverso altamente sconcertante.⁹⁶

2.2 Forme assenti: dallo spazio pubblico, al museo e viceversa

I monumenti contemporanei sono stati spesso accusati di trasmettere un'idea troppo astratta e impersonale dei traumi collettivi. È proprio il monumento modernista, nonostante le sue premesse concettuali, a generare queste reazioni. Sebbene l'obiettivo modernista fosse infatti quello di realizzare opere integrate nello spazio del quotidiano e apprezzate da tutti, è accaduto più di frequente che queste intenzioni non siano state comprese.

Il Memoriale a Washington, ad esempio, è stato al centro di un'intensa polemica. In particolare, l'opera di Lin è stata accusata da una parte della comunità di non comunicare appieno la vicenda umana della Guerra in Vietnam e di non rappresentare i soldati.⁹⁷

L'opinione pubblica ritiene in genere i monumenti modernisti troppo nichilisti ed eccessivamente antiretorici. Come visto nel caso del monumento a Washington, questa percezione è dovuta soprattutto al linguaggio astratto, percepito di frequente come oscuro e poco immediato.

Nemmeno il contro-monumento recupera la figurazione per comunicare il suo messaggio, ma mette in atto altre strategie che danno spazio alle vittime.

⁹⁵ "Memorial To The Murdered Jews Of Europe," Foundation Memorial To The Murdered Jews Of Europe, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.stiftung-denkmal.de/>

⁹⁶ Adachiara Zevi, "Quale memoriale?" *La Rassegna Mensile di Israel* 81, n. 2/3 (maggio – dicembre 2015): 153-161, 155, <https://www.jstor.org/stable/44242825>

⁹⁷ Cfr. Jeff Kelley, "Maya Ying Lin. Vietnamese Veterans Memorial, The Mall," *Artforum* 21, n.8 (Aprile 1983), <https://www.artforum.com/events/maya-ying-lin-226884/>

È il caso delle *Stolpersteine* (pietre d'inciampo) di Gunter Demnig, che rappresenta la democratizzazione estrema del genere del memoriale in ricordo dell'Olocausto. A partire dai primi anni Novanta Demnig realizza dei sampietrini d'ottone su cui incide i nomi delle vittime dei campi, la data di nascita e le circostanze di morte. Le pietre, come piccoli segnali, sono incastonate nelle strade in prossimità delle abitazioni di ciascun deportato. Partendo dalle prime installazioni in Germania, i sampietrini sono diventati un fenomeno globale: ora sono diffuse a migliaia in tutta Europa e nei diversi stati esistono associazioni che si occupano di collocarle.⁹⁸

L'operazione concettuale di Demnig è semplice quanto efficace: disgregando il monumento in piccoli frammenti è possibile dare un nome e un volto alle vittime. Durante gli anni Ottanta e Novanta, nella fase di maggiore sperimentazione del contro-monumento, sembra diffondersi tra le comunità la necessità catartica di rievocare gli episodi tragici attraverso le vicende umane e le testimonianze dirette. Nel quadro più ampio dell'arte come pratica di rivendicazione sociale e politica, si sviluppano progetti che focalizzano l'attenzione sulle microstorie, mediante le quali vengono esposte le criticità e le inquietudini del presente.

Lo sguardo sulle vite degli individui travolti da vicende drammatiche può apparire spesso invadente e ossessivo. Gli oggetti personali, ad esempio, quando riutilizzati mediante operazioni concettuali subiscono una trasformazione simbolica, diventando quasi le reliquie dei drammi subiti. Fotografie, video, performance e installazioni catturano il dolore in presa diretta mostrandone i dettagli. Gli artisti percepiscono che il racconto di queste esperienze, per quanto scioccante, è cruciale per riconoscere le ferite collettive.

Tuttavia, anche quando attinge dalle esperienze individuali, l'arte scopre talvolta di non riuscire a dare una forma alla sofferenza. Sembra infatti impossibile descrivere e rappresentare determinati accadimenti, che lasciano soltanto attoniti e disarmati. Così dentro e fuori il museo, le opere e i progetti ispirati alle testimonianze dirette oscillano tra la feticizzazione del soggetto, il dolore come

⁹⁸ "Origini e significato," Pietre d'Inciampo, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <http://www.pietredinciampo.eu/stolpersteine/>

dato tangibile e con una forma materiale, e l'incomunicabilità della tragedia. Il risultato è che anche quando l'attenzione è rivolta alla vittima, la pratica artistica ne sottolinea l'assenza attraverso espedienti concettuali e tecniche che ricordano la forma negativa del contro-monumento.

I racconti personali non sono semplicemente il materiale da cui trarre gli elementi iconografici. L'obiettivo delle opere d'arte legate alle istanze della memoria è quello di generare vicinanza emotiva e di spingere alla riflessione. Distorsioni visive e illusioni ottiche servono spesso per enfatizzare il senso della perdita.

Partendo dallo spazio pubblico e fuori dal museo, il Parco della scultura di Buenos Aires, *El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, ospita opere che trattano la tragedia dei *desaparecidos*, gli individui catturati, torturati e uccisi dal regime videlista tra gli anni Settanta e Ottanta.⁹⁹

Tra gli artisti presenti, Claudia Fontes rimane colpita dalla vicenda di un ragazzo suo coetaneo, Pablo Míguez, catturato e ucciso insieme alla madre: lo ritrae in una statua di bronzo che guarda verso l'orizzonte, sul Rio della Plata che costeggia il Parco. Ha l'aspetto di un adulto – un'immagine che Fontes ha ricostruito grazie all'aiuto di alcuni antropologi forensi, da qui il titolo dell'opera *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez* (1999 – 2010). Il movimento, i riflessi dell'acqua e le differenze di prospettiva ne confondono però il profilo. L'opera di Nicolás Guagnini, *30000* (1999 - 2009), il numero approssimativo delle vittime, raffigura suo padre ucciso dal regime. L'immagine fotografica del suo viso è impressa in negativo su alcune colonne bianche distanziate e disposte lungo direttive differenti. La loro disposizione crea un effetto di distorsione visiva che impedisce di vedere in pieno il volto a meno che non ci si trovi alla giusta distanza e non si guardi dalla prospettiva corretta.¹⁰⁰

Le opere di Fontes e Guagnini si rifanno al linguaggio figurativo. Ma anche

⁹⁹ Patrizia Violi, "Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità," cit., 22.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

quando presente, la figurazione relativa alla memoria è sfuggente e ingannevole. Ha senso nel non poter essere colta completamente – una metafora del destino delle due vittime. L'assonanza con le due testimonianze è dettata, nel primo caso, da un'associazione spontanea, la seconda attinge dalla biografia dell'artista. Nel contesto del Parco della scultura non ci sono però gerarchie, il dramma dei *desaparecidos* è universale.

Storie personali e assenze sono esplorate anche all'interno degli spazi chiusi dei musei dove lo sguardo sulle vite degli individui scomparsi ha un'accezione più intima ma non meno significativa e, a tratti, anche brutale.

Nan Goldin parte dagli eventi nella vita dei suoi conoscenti per mettere in atto una denuncia politica e sociale e per esporre tragedie comunitarie volutamente oscurate dall'opinione pubblica – in questo caso specifico a causa del pregiudizio. A partire dagli anni Settanta, fotografa le persone a lei vicine, soprattutto gli amici degli ambienti eclettici e underground di New York. Sono gli anni della crisi epidemica dell'Aids e molti di questi moriranno a causa dell'infezione. Attraverso alcuni *slide show* che mostrano le foto in sequenza al ritmo di colonne sonore jazz e pop, Goldin mette in scena le loro vite ripercorrendo, talvolta con un realismo insopportabile, gli stadi della malattia. È il caso di *The Cookie Mueller Portfolio, 1976 – 1990* che racconta la vita dell'omonima attrice, sua cara amica, e del suo declino fisico negli spazi della quotidianità.¹⁰¹

Le proiezioni voyeuristiche di Goldin seguono il principio dell'indessicalità che Joan Gibbons prende in prestito dalla semiotica per spiegare una tipologia di relazione tra l'arte contemporanea e la memoria. Non si tratta infatti che della referenza diretta, l'esplicito riferimento alla tragedia.¹⁰²

Sembra più facile che la referenza diretta avvenga attraverso il mezzo fotografico ma il concetto vale anche per gli oggetti. Doris Salcedo è conosciuta nel panorama internazionale per le sue opere scultoree realizzate con oggetti d'uso

¹⁰¹ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, (London: I.B.Tauris & Co, 2007), 44 – 46.

¹⁰² *Ivi*, 58 – 59.

quotidiano, suppellettili e arredi. Di origine colombiana, espone nei primi anni Novanta la serie *Atrabiliarios* (1992–1993): si tratta delle scarpe appartenute alle vittime della dittatura nel suo paese e che lei ha raccolto nel corso degli anni. Gli oggetti sembrano seguire la tradizione del ready-made ma l'artista interviene sull'aspetto della percezione attraverso delle manipolazioni che ricordano gli *objets trouvés* surrealisti, la pratica scientifica della tassidermia e che associa gli accessori alle reliquie religiose.

Esposte nelle sale immacolate del *white cube*, le scarpe sono disposte lungo una linea orizzontale a portata di sguardo e incassate in nicchie di dimensioni e forme diverse. Tra gli indumenti e lo spettatore si frappongono dei fogli di pelle animale opaca che restituiscono un'immagine distorta e non chiara. (**Figura 05**)

Come l'ultimo scatto del progetto di Goldin, il divano improvvisamente vuoto dove sedeva Mueller quando era viva, le scarpe vuote di Salcedo evocano direttamente un'assenza. In questo caso la forma negativa è la traccia del corpo e le opere esprimono una contro-narrazione: Goldin denuncia attraverso le immagini di sofferenza l'indifferenza delle istituzioni e della politica, mentre attraverso i suoi progetti Salcedo si scaglia contro l'opinione pubblica statunitense che tratta il tema della violenza come un fatto endemico della Colombia e degli stati del Sud-America.¹⁰³

Nella sua analisi del rapporto tra arte contemporanea e memoria, Huyssen distingue la tradizione del monumento minimalista da una serie di pratiche, soprattutto installazioni scultoree, che restituiscono corporeità alla memoria e la localizzano. Doris Salcedo è per lo studioso una delle maggiori interpreti di questa istanza che, sebbene nata all'interno del museo, non può rimanervi confinata.¹⁰⁴

Nel 2003 Salcedo partecipa all'ottava Biennale di Istanbul. È invitata a realizzare un'opera nello spazio pubblico e sceglie di riproporre un'installazione realizzata

¹⁰³ *Ivi*, 63 – 64.

¹⁰⁴ Andreas Huyssen, "The Metamorphosis of the Museal: From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," cit., 56.

alcuni anni prima al Palazzo di Giustizia di Bogotà, colpito negli anni Ottanta da un terribile attentato. L'opera *Untitled* (2003) è composta da oltre un migliaio di sedie appese in bilico nell'interstizio tra due edifici. Sono circa un migliaio e sono ammassate in maniera caotica. L'impressione è quella di un muro o di una valanga: l'artista vuole raccontare la diaspora della comunità greca ed ebraica a partire dalla nascita della repubblica turca.¹⁰⁵

Trasferita nuovamente nello spazio pubblico, l'immagine del corpo assente assume quasi un effetto scenografico. Nonostante le sedie non appartengano realmente agli immigrati, il fatto che si tratti di oggetti comuni e legati alla vita quotidiana basta a creare un senso di empatia.

Secondo Christian Boltanski (1944 – 2021) l'arte non deve necessariamente ricorrere alla testimonianza diretta e a oggetti "autentici" per suscitare sentimenti di comprensione. L'arte contemporanea ha infatti superato la gerarchizzazione tra i testimoni: spesso a raccontare di ingiustizie e conflitti sono i testimoni di seconda o terza generazione, altre volte sono semplicemente gli individui cresciuti nella cultura che ha ereditato le conseguenze del trauma. Alcune tragedie parlano lingue universali e per sentirne il peso sulla propria pelle bastano semplici associazioni.¹⁰⁶ Seguendo questa idea, negli anni Settanta Boltanski mette insieme alcune fotografie prese dagli album di famiglia dei suoi amici. I soggetti sono degli sconosciuti, non hanno alcun legame tra di loro, ma è proprio il potenziale delle associazioni casuali ad affascinare l'artista. In progetti come *Photo Album of the Family D. 1939–1964* (1971) ricrea una saga familiare del tutto inventata. Nelle fotografie ci sono ritratti e scene di vita quotidiana, si tratta di una memoria fittizia che evoca incontri e interazioni che non sono mai avvenute. Eppure, anche la sola evocazione di contesti e situazioni familiari è sufficiente per sentirsi partecipi.

Boltanski era di origine ebraica e sentiva particolarmente vicina la tragedia dell'Olocausto. *Canada* è il titolo di un'installazione *site-specific* di grandi

¹⁰⁵ *Ivi*, 57 – 58.

¹⁰⁶ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, cit., 76 – 77.

dimensioni realizzata in più versioni. Una delle più conosciute e impressionanti è forse quella dell'Ydessa Hendeles Art Foundation, a Toronto (1988). Boltanski recupera più di seimila indumenti e li appende alle pareti della sala fin quasi a ricoprirle del tutto. L'opera è immersiva, conturbante e ragiona ancora sul tema del corpo assente. Il significato ultimo si nasconde nel titolo: il nome Canada veniva dato dai nazisti ai magazzini in cui venivano depositati i vestiti delle vittime delle camere a gas.¹⁰⁷

In Italia, il caso di una rassegna temporanea dimostra come ad essere studiate e indagate possono essere anche le narrazioni assenti, in particolare nel dibattito pubblico e nella memoria di una cultura.

Nel 1884 il Parco del Valentino, a Torino, ospita l'Esposizione generale italiana, un evento pensato per celebrare, attraverso la presentazione di oggetti e culture "esotiche", le conquiste coloniali del periodo post-unitario. Le Esposizioni nazionali allestite in Europa durante l'Ottocento promuovevano i principi controversi e le narrazioni discriminanti che servivano a legittimare i crimini di guerra e le vittime dell'imperialismo. A distanza di oltre un secolo la storia di questo evento rimane per lo più sconosciuta.

Nel 2021 la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in collaborazione con la Black History Month Florence, un progetto che ogni anno celebra la cultura nera attraverso differenti media, inaugura la mostra temporanea *Memory Matters* nel parco torinese. Un gruppo di artisti è invitato a riflettere sull'oblio che circonda la storia del colonialismo italiano.¹⁰⁸ Alessandra Ferrini realizza un audio tour intitolato *Tra due rive straniere* in cui racconta le storie controverse legate al Valentino e ai suoi monumenti. Spesso, come precisa l'artista nel tour, si tratta di narrazioni violente che, sebbene non abbiano lasciato tracce tangibili, sopravvivono nelle disuguaglianze e nei fenomeni di razzismo del presente. L'opera *Oblio* di Muna Mussie, invece, è un monumento effimero che include

¹⁰⁷ *Ivi*, 77 – 79.

¹⁰⁸ Emma Bond, "Between Memory and Matter: Italy and the Transnational Dimensions of Public Art," *Italian Studies* 77, n.4 (settembre 2022): 367 – 382, 378, <https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2115762>

un'azione partecipativa e performativa. Con l'aiuto di venti donne appartenenti a una associazione locale, l'Associazione Donne Africa Sub-Sahariana e Seconda Generazione¹⁰⁹, un'iniziativa che si occupa di riunire testimonianze femminili di immigrazione e di organizzare eventi di sensibilizzazione, Mussie realizza una struttura fatta di materiale tessile su cui le partecipanti cuciono e scuciono la parola oblio. *Oblio* è prima di tutto un'operazione concettuale con un forte messaggio politico: cucendo e scucendo la scritta, le donne dell'associazione, finalmente protagoniste, riproducono le dinamiche di continuo avvicinamento e distanziamento dalle vicende scomode della storia.¹¹⁰

Lo stesso carattere temporaneo della mostra, comunque documentata, è una metafora di come anche i vuoti narrativi siano causa di sofferenza ed è un esempio, allo stesso tempo, di come la memoria possa essere continuamente recuperata e rielaborata.

2.3 Archivi popolari e contro-narrazioni

Un aspetto centrale della memoria riguarda la sua conservazione, ovvero come e in quale luogo le sue tracce sono custodite. L'archivio è un contenitore multimediale che conserva le testimonianze del passato sotto forma di documenti, fotografie, video e talvolta oggetti. È uno strumento effimero e non può contenere tutta la memoria, ma solo una parte.

Come il monumento tradizionale, il suo scopo è quello di preservarla dal tempo e trasmetterla alle generazioni future. Nel farlo, però, opera una selezione e ordina le testimonianze secondo categorie prestabilite.

Gli artisti attingono da sempre informazioni e ispirazione dall'archivio. Come deposito di conoscenze il suo potenziale non è misurabile. Sebbene legato al sapere, non è un'istituzione immobile e chiusa ai cambiamenti. Le tecnologie e i metodi di conservazione, ad esempio, cambiano continuamente perché diventano presto obsolete. Un esempio concreto è la rapida evoluzione dei

¹⁰⁹ "Home," Associazione Donne Africa Subsahariana e Il Generazione, ultima consultazione 23 dicembre 2023, <https://donneafrika.org/>

¹¹⁰ Emma Bond, "Between Memory and Matter: Italy and the Transnational Dimensions of Public Art," cit., 378 – 381.

sistemi di archiviazione digitale che in una decina di anni sono passati dai supporti fisici al *cloud storage*.¹¹¹

Se questo aspetto rende l'archivio uno strumento fragile, in realtà permette di ripensarne continuamente i parametri. Oltre a utilizzarlo per le proprie ricerche, gli artisti ne espandono le narrazioni e spesso creano loro stessi nuovi archivi – Hal Foster parla a questo proposito di *archival art*, arte d'archivio.¹¹² Attraverso i loro progetti, riflettono sulla sua funzione comunitaria e mediante pratiche partecipative ed effimere provano a restituire alla memoria il suo aspetto temporaneo e rituale – un'alternativa all'accumulo insostenibile di oggetti e conoscenze. I media tradizionali spesso sono il tramite per la creazione di archivi accessibili e che sfuggono alle classificazioni. Queste a loro volta sono oggetto di critica perché espressione di una conoscenza elitaria che seleziona il materiale e le testimonianze sulla base di un giudizio di valore arbitrario – a scagliarvisi contro sono, per primi, gli artisti della critica istituzionale.

Come strumento politico e non neutrale, l'arte contemporanea lo utilizza nel suo pieno potenziale e ne fa un mezzo di rivendicazione sociale e identitaria. Le ambiguità non sono però risolte. Anche l'artista che crea archivi opera una selezione – in questo senso, assume anche il ruolo di curatore.¹¹³

Più in generale, come dispositivo di memoria, l'archivio è un campo di negoziazione perenne che intercetta le istanze del presente esprimendone le contraddizioni. Attraverso l'arte contemporanea non è soltanto un mezzo per conservare e catalogare il passato ma diventa anche un vero e proprio *medium* estetico.

Alla fine degli anni Sessanta, Marcel Broodthaers allestisce nel suo appartamento di Bruxelles il *Museum of Modern Art: Department of Eagles* (*Musée d'Art Modern: Département des Aigles*) (1968), una rassegna che espone

¹¹¹ Jon Ippolito, "Introduction. The Lost and the Saved," in *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*, a cura di Richard Rinehart and Jon Ippolito (Cambridge London: MIT, Massachusetts Institute of Technology, 2014), 3 – 13, 8.

¹¹² Cfr. Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* 110 (autunno 2004): 3 – 22.

¹¹³ *Ivi*, 5 – 6.

manufatti di ogni genere, da prodotti di consumo a effigi del regime nazista, tutti accomunati dal simbolo dell'aquila. Lo scopo di questa operazione concettuale e performativa è mettere a nudo il carattere relativo e contingente dei criteri di valore: i simboli e le interpretazioni cambiano a seconda del contesto storico e culturale.¹¹⁴

Sebbene la polemica di Broodtheers sia diretta specialmente contro i musei d'arte – l'artista è una delle figure di punta della critica istituzionale –, in questa fase anche gli archivi appaiono afflitti dalle stesse contraddizioni, tra cui il problema dell'inaccessibilità. Per proteggere e conservare con successo oggetti e documenti è necessario custodirli in luoghi sicuri e controllare gli accessi. La lontananza non è soltanto fisica. I sistemi di catalogazione sono spesso ermetici – se ne farà menzione anche nel quarto capitolo – e i contenuti sono accessibili soltanto agli addetti ai lavori.

L'arte contemporanea risponde realizzando degli archivi popolari, dei dispositivi spontanei che conservano ed espongono un tipo di conoscenza "profana", proveniente cioè dalla cultura di massa e dalla ricerca amatoriale. Il loro scopo è decostruire i sistemi di selezione, classificazione e diffusione del sapere. Attraverso la scelta dei medium e degli spazi in cui esporre questi artefatti gli artisti restituiscono all'archivio una funzione democratica.

Gerard Richter, ad esempio, comincia dagli anni Sessanta a raccogliere fotografie di famiglia con cui sperimenta i *Fotobilder*, dipinti che riproducono queste stesse immagini ma sfocate, come disturbate da un'interferenza. Richter è di origine tedesca ed era un bambino quando in Germania scoppiava la Seconda Guerra Mondiale. All'inizio quella dei *Fotobilder* è una ricerca del tutto personale: tele come *Familie* (1964) raccontano gli effetti della guerra sulla sua famiglia di cui sono ritratte soltanto le donne, mentre gli uomini combattono al fronte.¹¹⁵ Nel corso degli anni la raccolta diventa un archivio collettivo: il progetto

¹¹⁴ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, cit., 118 – 124.

¹¹⁵ Elena Pirazzoli, "Rovine, reliquie, relitti. Gli artisti tedeschi e il peso della storia," in *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento*, a cura di Laura Quercioli Mincer (Genova: Genova University Press, 2022), 75 – 99, 85 - 86

Atlas è un'opera monumentale che mette insieme su tavole tematiche fotografie di famiglia ritagli di giornale, immagini di repertorio, disegni e collage. Insieme evocano il ricordo di un'epoca con tutte le sue sfumature.¹¹⁶

Un artista svizzero, Thomas Hirschhorn, porta invece il tema dell'archivio popolare nello spazio pubblico e realizza alcuni monumenti dedicati agli intellettuali che più lo ispirano. Nel 1999 inaugura il monumento a Spinoza nella città di Amsterdam, nel 2000 ad Avignone dedica un'opera a Deleuze, nel 2002 realizza a Kassel un monumento a Bataille e molti anni dopo rende tributo a Gramsci (2013) con un progetto installato a New York, nel Bronx.¹¹⁷

Il progetto di Hirschhorn ha una doppia funzione: le strutture, a metà tra la scultura, l'installazione e l'architettura, sono realizzate mediante l'assemblaggio di materiali di scarto e di uso quotidiano, come cartone, plastica, compensato e carta stagnola, e includono contemporaneamente il monumento vero e proprio e un piccolo spazio di consultazione con immagini, fotografie e libri che aiutano a comprendere il pensiero di ciascun personaggio.¹¹⁸

Oltre a essere poco accessibili, gli archivi presentano spesso dei vuoti, delle lacune di informazioni. Per Foster, gli artisti sono particolarmente attratti dalle voci incomplete, quasi mai accidentali e non volute. Tra le diverse forme di relazione tra l'arte contemporanea e gli archivi, vi sono le pratiche che indagano il significato filosofico, sociale e politico dei vuoti.¹¹⁹

La serie di installazioni e opere scultoree *Momentary Monument* di Lara Favaretto riguarda in maniera speciale queste evanescenze, le assenze simboliche su cui l'artista medita attraverso alcuni contro-monumenti e piccoli archivi personali.

Nel 2015 la personale al MAXXI, a Roma, intitolata *Good Luck* riunisce un gruppo

¹¹⁶ Cfr. Cristina Baldacci, "Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter," *LEITMOTIV* 4, (2004): 207-225, <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>

¹¹⁷ "Statement: "Monuments" (2003)," Thomas Hirschhorn, ultima consultazione 23 dicembre 2023, <https://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/>

¹¹⁸ Mark Rappolt, "Studio: Thomas Hirschhorn", Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artists/thomas-hirschhorn-6254/studio-thomas-hirschhorn>

¹¹⁹ Hal Foster, "An Archival Impulse", 4.

di sculture che appartengono a questo filone.¹²⁰ Sono 18 e non sono state progettate per ritrovarsi insieme in uno stesso luogo ma per abitare e diffondersi in diversi spazi. Sono dedicate a figure storiche, intellettuali e scrittori che sono scomparsi o hanno deciso a un certo punto di lasciare la scena pubblica. I monumenti si ispirano al cenotafio, una tipologia di architettura funebre che in epoca classica veniva utilizzata per commemorare i defunti ma senza contenere le spoglie.¹²¹ Tra le figure celebrate da Favaretto ci sono, ad esempio, il fisico Ettore Majorana (1906 – 1938), l'aviatrice Amelia Mary Earhart (1897 - 1937) e l'antropologo Bruno Manser (1954 – 2000). I monumenti dedicati alla loro assenza sono realizzati in materiali deperibili e sono perciò destinati a scomparire mentre, dal punto di vista formale, recuperano la solennità del monumento attraverso le geometrie pure. Si differenziano per dimensioni e colore ma non ci sono elementi iconografici che ricordino le figure a cui sono intitolati. In ognuno ricorre, invece, un elemento seriale: l'artista ha inserito all'interno dei monumenti delle scatole di metallo in cui sono contenuti oggetti e documenti che ha raccolto lei stessa e che simbolicamente richiamano vita e imprese degli scomparsi.¹²² Favaretto decide di rappresentare un tipo di vuoto inevitabile, senza una spiegazione razionale e che è necessario accettare. Attraverso la vita di questi personaggi, i monumenti insegnano che non tutto può essere ricordato e che un aspetto della memoria è proprio quello di essere in alcune circostanze misteriosa e inaccessibile.

¹²⁰ Più in generale, *Momentary Monument* include progetti che riflettono dal punto di vista spaziale, formale e concettuale sulla relazione tra il monumento e la memoria collettiva. Tra le opere che fanno parte della serie, *Momentary Monument III (Wall)*, una sorta di trincea intorno al Monumento a Dante di Trento realizzata nel 2009, è particolarmente nota alla critica anche per l'indignazione che ha suscitato nell'opinione pubblica – la quale ha avvertito l'installazione come invadente, un effetto voluto, dal momento che l'artista intendeva mettere in evidenza un monumento quasi dimenticato. Sempre nel 2009, Favaretto partecipa alla Biennale di Venezia con *Momentary Monument (The Swamp)*, un'installazione ambientale presso i Giardini dell'Arsenale in cui ricrea una palude dove sono sepolti alcuni oggetti che ricordano personaggi misteriosi. È l'inizio della ricerca sugli "scomparsi", che prosegue idealmente con la mostra al MAXXI. Cfr. Barbara Casavecchia, "This Corrosion," *Frieze*, 20 agosto 2015, <https://www.frieze.com/article/corrosion>

¹²¹ "Good Luck. Lara Favaretto," MAXXI, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.maxxi.art/events/good-luck-di-lara-favaretto/>

¹²² "Lara Favaretto. Good Luck," Domus, ultima consultazione 29 dicembre 2023, https://www.domusweb.it/it/notizie/2015/04/29/lara_favaretto_good_luck.html

Maya Lin lavora invece con amnesie di natura politica e culturale. A partire dal memoriale di Washington si è dedicata sempre di più all'attivismo ambientale. Il progetto multidisciplinare *What is missing (WIM)* cerca di rimediare, attraverso un mix di sculture *site-specific*, rassegne e un archivio digitale, all'inefficienza dei mezzi di informazione nel sensibilizzare il pubblico al tema dell'emergenza climatica.¹²³ L'aspetto più interessante è il *trait d'union* tra i diversi media è proprio il portale digitale. È facilmente accessibile attraverso il sito che porta lo stesso nome del progetto e si basa su tre prospettive temporali, il passato, il presente e il futuro: la sezione della Mappa della Memoria raccoglie le testimonianze di intellettuali, letterati e semplici utenti sui cambiamenti dell'ambiente e la progressiva riduzione delle specie botaniche e naturali; in un'altra pagina sono raccolte le notizie sulle politiche di azione attuate nel mondo fino ad oggi; l'ultima sezione esplora possibili scenari futuri e strategie alternative per prevenire i disastri ecologici.

Il progetto punta a fare informazione. L'idea di Lin è quella di un memoriale a tutti gli effetti – l'ultimo della sua carriera – che nella forma digitale consente anche di immagazzinare, potenzialmente all'infinito, i ricordi e le esperienze di persone comuni da ogni parte del mondo.¹²⁴

L'idea di dare spazio e di conservare le testimonianze di individui comuni e non per forza intellettuali, scienziati o figure di spicco è alla base anche di altre esperienze estetiche.

Tra le memorie lasciate spesso indietro dagli archivi ci sono quelle che riguardano il sapere vernacolare, il folclore e la tradizione.

Quando la critica spiega le rivoluzioni estetiche della nuova *Public Art*, cita spesso Maria Lai e la sua opera più conosciuta, *Legarsi alla montagna* (1981), una performance collettiva che anticipa i primi esempi di arte relazionale.

Agli inizi degli Ottanta, l'artista è invitata a realizzare un monumento ai caduti per

¹²³ "What is Missing?" Maya Lin Studio, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.mayalinstudio.com/memory-works/what-is-missing>

¹²⁴ *Ibidem*.

il suo paese natale Ulassai, in Sardegna. Decisa invece a celebrare la comunità, coinvolge i suoi compaesani nella performance collettiva *Legarsi alla Montagna*. Ispirandosi a una leggenda locale che racconta di una bambina salvatasi da una frana grazie a un miracoloso nastro, intesse insieme alla popolazione un filo dello stesso colore lungo chilometri con cui legare tra loro le abitazioni e trasportare un'estremità fino alla montagna a poca distanza. Gli abitanti, però, non accettano che si dia una rappresentazione edulcorata delle relazioni sociali nel paese e indicano attraverso dei pani intrecciati al filo blu i rapporti di affetto, e applicano invece dei nodi in segno di inimicizia. L'opera è stata anche documentata dalle fotografie di Piero Berengo Gardin e dal filmato di Tonino Casula.

Legarsi alla montagna è un esempio di arte relazionale che attinge dal repertorio di conoscenze popolari e che attraverso un'azione effimera imprime l'immagine della comunità nella memoria collettiva.¹²⁵

L'arte tessile è legata in maniera particolare al racconto della memoria popolare. Al Padiglione della Polonia della Biennale di Venezia del 2022, Małgorzata Mirga-Tas, la prima artista di origine rom a partecipare alla rassegna in un padiglione nazionale presenta il grande racconto del suo popolo attraverso un arazzo monumentale. Impiegando la tecnica del patchwork ricopre le pareti della sala con alcuni pannelli cuciti. L'opera, intitolata *Re-enchanting the World*, prende spunto dagli affreschi del Palazzo Schifanoia, a Ferrara, ed è costruita su tre registri.¹²⁶ Nel primo, in alto, si racconta dell'arrivo dei rom in Europa, quello centrale è dedicato ai simboli astrologici, nel terzo sono rappresentati aspetti della vita quotidiana. Sebbene ricco di simbolismi, l'arazzo ricorre a una rappresentazione figurativa ed è composto di stoffe di diversi colori e fattura. Mirga-Tas realizza un archivio popolare in forma tessile e unisce la memoria del suo popolo, che parla di diaspora, emarginazione ma anche ricchezza culturale, a elementi della propria autobiografia – molte delle donne raffigurate sono

¹²⁵ Gaia Salvatori, "Stone or Sound. Memory and Monuments in Contemporary Public Art," *Il capitale culturale XII* (2015): 931-954, <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1200>

¹²⁶ "Polonia. Re-enchanting the World," *La Biennale di Venezia*, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/partecipazioni-nazionali/polonia>

persone a lei vicine.¹²⁷

In Italia, una rassegna recente sintetizza alcuni dei temi visti fino ad ora e presenta il caso di un confronto tra il *medium* della fotografia e una memoria cronologicamente remota ma di cui sopravvivono i segni nel paesaggio e nella cultura.

Nel 2022 il Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto inaugura la mostra *C'è tempo per le nespole. Nuove narrazioni dalla Grande Guerra*, a cura di Francesca Fabiani, Alessandro Coco con Chiara Capodici, Peter Lang e Francesca Lazzarini.¹²⁸ Alcuni artisti sono stati invitati a confrontarsi con il patrimonio dei parchi e dei memoriali dedicati alla Prima Guerra Mondiale e recentemente censiti dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD). La rassegna mette in evidenza la capacità degli archivi di alimentare nuove pratiche e nuove narrazioni.

Gli espositori – in tutto nove, ma se menzionano soltanto alcuni – ragionano su tre macro-temi: il monumento, le testimonianze dirette e i segni della memoria nel paesaggio. Claudio Gobbi (*Forms of Memory* 2019) realizza un reportage fotografico dei memoriali costruiti tra gli anni Venti e Trenta, ripresi durante diverse ore del giorno. Lo scopo è quello di farne risaltare l'immobilità e la materialità. Attraverso una performance (*Il ponte, agosto* 2020), Fabrizio Bellomo rievoca la storia di due bambini che si incontrano in Puglia quando la famiglia di uno dei due è costretta a lasciare il Trentino a causa della Guerra. Alcune fotografie lo ritraggono mentre regge il cartello stradale che intitola un ponte della città di Manduria ai due individui, simboleggiandone il legame. **(Figura 06)**

Anche Moira Ricci (*Uroboro* 2020) lavora sul tema delle testimonianze dirette: trova gli indirizzi di destinazione di tre lettere scritte dai soldati e mai spedite a causa della censura. In un'azione di ricongiungimento simbolico crea delle

¹²⁷ "L'incantesimo visivo di Małgorzata Mirga-Tas," Rai Cultura, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2022/05/Magorzata-Mirga-Tas--4f82c064-95de-4f8b-bb0b-69a430d2850d.html>

¹²⁸ "C'è tempo per le nespole. Nuove narrazioni dalla Grande Guerra," Museo Storico della Guerra Italiano Onlus, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://museodellaguerra.it/2022/ce-tempo-per-le-nespole-nuove-narrazioni-dalla-grande-guerra-22636/>

installazioni luminose in cui sovrappone i testi delle lettere alle foto delle abitazioni e dei luoghi a cui erano destinate. Onorato&Krebs (*Memory of War* 2020) espongono simbolicamente la memoria del paesaggio: le montagne del confine svizzero fotografate di notte sono attraversate dalle scie luminose di alcuni droni, elementi che ricordano esplosioni e code di proiettile. Nel suo contributo all'interno del catalogo, Chiara Capodici spiega come in realtà fosse intenzione del duo svizzero usare il drone nel nord-est della Sardegna, un territorio legato al dramma della Prima Guerra Mondiale a causa dei numerosi sardi caduti al fronte e per la vicenda dei prigionieri austro-ungarici dell'Asinara – la pandemia ha reso, però, impossibile raggiungere la regione.¹²⁹

2.4 On the Museum's Ruins: i nuovi spazi dell'arte contemporanea

Douglas Crimp pubblica nel 1980 un saggio intitolato *On the Museum's Ruins* che esplora, partendo dal pensiero di critici e intellettuali come Theodor W. Adorno e Michel Foucault, le complesse relazioni tra i musei e le arti visive. La posizione dello studioso è molto critica nei confronti delle istituzioni museali che accusa di imporre i propri paradigmi su un sistema, quello dell'arte, che per sua natura non può essere ordinato. L'arte contemporanea, scrive, non può essere ricondotta a categorie omogenee. Crimp pensa che specialmente la fotografia metta in crisi i principi tradizionali dell'estetica e della tecnica e cita gli *assemblage* di Robert Rauschenberg come esempio di pratica che non solo sfugge alla classificazione museale, ma se ne prende addirittura gioco.¹³⁰

Le rovine menzionate dallo studioso sono soltanto teoriche. Servono a mettere in luce l'autorità precaria del museo e le sue fragili pretese epistemologiche. La polemica si inserisce nella cornice della critica istituzionale e rivendica, in maniera particolare, l'aspetto recalcitrante dell'estetica e dei principi del post-modernismo.

¹²⁹ Chiara Capodici, "Il materiale umano", in *C'è tempo per le nespole: nuove narrazioni dalla Grande Guerra*, a cura di Fabiani F. e Coco A. (Roma; Ravenna: ICCD; Danilo Montanari, 2022), 152 – 172.

¹³⁰ Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins," *October* 13 (estate 1980): 41-57, <http://www.jstor.org/stable/3397701>

Si tratta di un esempio che testimonia il ruolo che la rovina occupa nei discorsi teorici del Modernismo e del Postmodernismo. Essa rappresenta simbolicamente il passato e dal punto di vista materiale ed estetico consiste in tutto ciò che è venuto prima.¹³¹ Il passaggio dalla prospettiva moderna a quella postmoderna è segnato dal diverso approccio nei confronti delle esperienze passate, un momento cruciale anche per il museo. Come effetto del cambiamento nei paradigmi estetici, anche l'istituzione intreccia nella contemporaneità un rapporto peculiare con le rovine materiali.

Tantissime istituzioni nel panorama contemporaneo sono state costruite grazie al riuso adattivo di edifici dismessi, fabbricati industriali, vecchie prigioni e antichi palazzi. Sono due le tendenze parallele e interdipendenti che danno origine alla dinamica: da un lato la necessità di recuperare spazio e risorse in contesti urbani in costante crescita, dall'altro l'espansione degli spazi espositivi imposta dall'arte contemporanea a partire dalle Neoavanguardie.

Nella prima metà del Novecento, in Europa e negli Stati Uniti gli edifici abbandonati e i ruderi lasciati dalla guerra vengono frequentemente demoliti.

Il desiderio di rottura col passato tipico del Modernismo spinge a fare *tabula rasa* dei vecchi ideali estetici per sperimentare nuove tecniche e suggestioni, determinando la separazione simbolica e pratica tra architettura e conservazione. Il riavvicinamento teorico tra le due dimensioni avviene a partire dagli anni Sessanta quando il riuso adattivo diventa una questione etica e una soluzione ecologica.¹³²

Il tema della prima Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, curata da Paolo Portoghesi nel 1980, riflette il cambio di paradigma.¹³³

¹³¹ Cfr. Gilda William, "It Was What It Was: Modern Ruins," in *Ruins*, a cura di Brian Dillon (London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT press, 2011), 94 – 99. Da pubblicazione originale: Gilda William, "It Was What It Was: Modern Ruins," *Art Monthly*, no 336 (maggio 2010): 1 – 4.

¹³² Cfr. Plevoets, Bie e Koenraad Van Cleempoel, "Adaptive reuse as an emerging discipline: an historic survey," in *Reinventing architecture and interiors: a socio-political view on building adaptation*, a cura di G. Cairns (London: Libri Publishers 2013), 13 – 32.

¹³³ "Biennale Architettura. Storia", La Biennale di Venezia, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-architettura>

L'architetto, che crede negli ideali del postmodernismo, intitola la rassegna *La presenza del passato*. Rispetto al modernismo, gli artisti e gli architetti della nuova generazione negano il mito del progresso e pensano che dal passato si possa imparare.

Portoghesi invita venti architetti, tra cui Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, a costruire un'installazione temporanea che faccia da manifesto ai nuovi principi: ai due lati di una strada all'interno della rassegna, la *Strada Novissima*, ciascun espositore realizza un portale. I portali uniscono suggestioni, elementi formali e decorativi dal passato e dal presente. La storia e le rovine sono una dimensione da cui trarre ispirazione continua e le diverse architetture di Venezia sono il primo modello con cui confrontarsi. Per Celant, che recensisce la Biennale, la *Strada Novissima* è un collage di elementi da ogni epoca storica, dal classicismo al modernismo: sebbene limitata in ciò che può costruire, scrive il critico, l'architettura postmoderna è entrata nel regno dell'immaginazione.¹³⁴

Se da un lato il recupero degli edifici abbandonati è una necessità dettata dalla continua espansione delle città, le grandi tele dell'Espressionismo astratto, le produzioni seriali e modulari del Minimalismo, le installazioni ambientali e le opere *site-specific* hanno reso necessario ampliare le strutture espositive. Gallerie e musei diventano più grandi e trovano sede in edifici costruiti *ex novo* dall'aspetto spettacolare.¹³⁵

In tutta Europa, negli Stati Uniti, ma anche in Cina e nel Medio Oriente si costruiscono musei di dimensioni sempre più grandi, un processo che raggiunge il suo apice negli anni Duemila. L'aspetto di questi edifici spesso rivaleggia con le opere contenute al loro interno. Negli ultimi decenni, la critica ha parlato di "effetto Beaubourg" e di "effetto Bilbao" per indicare l'invasione dell'architettura museale, in riferimento all'edificio progettato dal team guidato da Renzo Piano

¹³⁴ Germano Celant, "Strada Novissima. The Presence of the Past," in *Artforum* 19, n.4 (dicembre 1980) <https://www.artforum.com/events/strada-novissima-in-the-presence-of-the-past-228807/>

¹³⁵ Hal Foster, "2015," in *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, edizione italiana a cura di Elio Grazioli (Bologna: Zanichelli, 2017), 836 – 841.

negli anni Settanta e alla sede spagnola del Guggenheim firmata da Frank O. Gehry e inaugurata nel 1997.¹³⁶ In Italia un esempio in questo senso è il MAXXI, a Roma, completato nel 2010 su progetto dall'architetto Zaha Hadid (2010). L'edificio è caratterizzato da volumi e forme imponenti di ispirazione neofuturista, diviso in segmenti definiti dall'alternanza di linee spezzate e curve.¹³⁷

Il Museo a Roma viene costruito sulle rovine di un edificio preesistente (la caserma Montello), come molti musei testimoni dell'*architainment*, l'intrattenimento architettonico, che nascono dal recupero di fabbricati abbandonati.¹³⁸ La Tate Modern di Londra, progettata dallo studio di architettura svizzero Herzog & de Meuron e inaugurata nel 2000, è uno dei casi di riuso a scopo museale più rappresentativi. In origine, l'edificio era una vecchia centrale elettrica nel quartiere operaio di Bankside, abbandonata del tutto all'inizio degli anni Ottanta. Il progetto cerca di preservare non soltanto gli interni e la struttura originale ma anche l'esterno. Sgomberata dai macchinari arrugginiti, l'originale sala delle turbine è oggi la Turbine Hall, l'ingresso monumentale del museo mentre la svettante canna fumaria è diventato un elemento iconico dello skyline londinese che rende l'edificio immediatamente riconoscibile.¹³⁹ Anche la Tate Britain, la sede più antica dell'omonimo complesso museale, nasce dalle rovine di una struttura abbandonata alla fine dell'Ottocento. Si tratta del Millbank Penitentiary, una prigione dove per circa un secolo sono stati reclusi i detenuti in attesa di essere inviati nelle colonie australiane.¹⁴⁰

Alcuni precedenti storici indicano che spesso sono gli stessi artisti ad agire concretamente in questi scenari desolati e a riconvertire alcuni edifici.

Negli anni Sessanta, la crisi industriale trasforma radicalmente alcuni quartieri di

¹³⁶ Dario Giordanelli, "Nuovi luoghi dell'abbandono: effetti collaterali dell'Architettura Miracolosa" in Spagna," in *ArchHistoR: Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento* Extra n. 7/2020, 1804 – 1833, doi: <https://doi.org/10.14633/AHR295>

¹³⁷ Hal Foster, "2015," cit., 838.

¹³⁸ Dario Giordanelli, "Nuovi luoghi dell'abbandono: effetti collaterali dell'Architettura Miracolosa" in Spagna," cit. 1806 – 1807.

¹³⁹ "History of Tate Modern," Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>

¹⁴⁰ "History of Tate Britain," Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-britain>

New York che finiscono per essere abbandonati. In queste aree nascono, nel corso degli anni, numerosi studi d'artista. I vecchi magazzini e i capannoni sono perfetti per ospitare, ad esempio, le grandi installazioni minimaliste.¹⁴¹

Nella contemporaneità, i grandi fabbricati costruiti per le catene di montaggio e le ex centrali di produzione sono spesso scelti per ospitare fondazioni private.

In Italia è Milano, storica capitale industriale, ad attirare la maggior parte di questi investimenti.

La Fondazione Prada nasce, ad esempio, da una vecchia distilleria di gin. A curare il progetto è lo studio OMA, coordinato da Rem Koolhaas, che decide di adottare un approccio che unisce conservazione e innovazione. La struttura industriale originale, composta da sette edifici, è infatti preservata quasi nella sua interezza, ma il complesso comprende la costruzione di altri tre moduli, tra cui l'imponente Torre – uno spazio espositivo di dieci piani.¹⁴²

Sebbene le narrazioni pubbliche descrivano i mega-musei come attrattori economici che generano turismo dell'arte, diverse ricerche evidenziano "effetti collaterali" di tipo sociale e culturale molto negativi. Tra le conseguenze del rimodellamento dei quartieri in cui sorgono queste istituzioni c'è il fenomeno della gentrificazione. Teorizzato per la prima volta negli anni Sessanta da Ruth Glass, che si concentra su alcune specifiche aree di Londra, indica in generale l'aumento del costo della vita e degli immobili nel quartiere in crescita – in questo caso per effetto dei mega-musei – che costringe la popolazione locale ad andarsene.¹⁴³ Sono le stesse figure del mondo dell'arte, artisti e galleristi, a farsi complici del processo acquistando gli immobili a prezzi irrisori.¹⁴⁴

Esaminando alcuni casi di riuso adattivo, Dan Barasch commenta che qualsiasi uso e sfruttamento del territorio è, in fondo, un atto politico e come tale ha delle

¹⁴¹ Hal Foster, "2015," cit., 838.

¹⁴² "Fondazione Prada Milano," Domus, ultima consultazione 29 dicembre 2023, https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/05/11/fondazione_prada_a_milano.html

¹⁴³ Cfr. Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, a cura di Centre for Urban Studies (London: MacKibbon and Kee, 1964), xiii–xiii.

¹⁴⁴ Cfr. Deutsche Rosalyn e Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification," *October* 31, The MIT Press (inverno 1984): 91-111, doi: <https://doi.org/10.2307/778358>

conseguenze sociali e culturali. Non è detto, per cominciare, che la comunità locale apprezzi la nuova destinazione d'uso e il progetto.¹⁴⁵ Nel quadro specifico dell'espansione museale, sembra che i mega-musei nati dalle rovine siano loro stessi causa indiretta di processi di abbandono e degrado. Sarebbe però sbagliato ed estremo negare che, come istituzioni, non generino dibattiti culturali costruttivi – si pensi, ad esempio, alla Tate Modern, un punto di riferimento per le pratiche curatoriali e artistiche e una piattaforma di incontro inclusiva.

Esclusi questi progetti fuori misura, il riuso adattivo delle rovine rimane una prospettiva auspicabile per le stesse ragioni indicate a inizio paragrafo. L'espansione urbana, gli sprechi, la crisi economica e l'emergenza ambientale rendono necessario pensare al recupero degli edifici abbandonati. Progetti di riuso molto più piccoli e localizzati legati all'arte contemporanea dimostrano in realtà che questi spazi, se gestiti con le giuste politiche, contribuiscono alla riqualificazione delle città e partecipano attivamente alla vita culturale delle comunità creando occasioni di incontro e dibattito pubblico.

Il complesso Le Murate a Firenze è un polo multifunzionale che ospita uno spazio espositivo, un caffè letterario, alcune associazioni e attività commerciali. Prima monastero, è stato un carcere dalla fine dell'Ottocento fino al 1985. Alla fine degli anni Novanta il progetto di recupero è affidato a una squadra di architetti e tecnici diretti da Mario Pittalis con la consulenza di Renzo Piano. Il progetto di recupero è ancora oggi oggetto di studio per il carattere innovativo che restituisce la vasta area del carcere alla città.

Una delle sfide maggiori è stata la conversione delle celle in strutture residenziali. Gli spazi angusti e inospitali sono stati adattati per ospitare appartamenti di piccole dimensioni.

Una fase importante del lavoro è stata quella di aprire gli spazi: al piano terra degli edifici originali e nelle piazze sono state aperte associazioni culturali, laboratori e piccole attività commerciali.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Daniel Barasch, *Ruin and redemption in architecture* (Berlin: Phaidon, 2019), 67.

¹⁴⁶ Maurizio De Vita, *Architetture nel tempo: dialoghi della materia nel restauro* (Firenze: Firenze University Press, 2015), 137 – 148.

Il MAD – Murate Arte District è lo spazio espositivo situato nel vecchio convento. Al suo interno è compresa la sezione del carcere duro. L'istituzione fa parte dell'Associazione dei Musei Civici Fiorentini e a partire dalla sua inaugurazione ha assunto un ruolo attivo nella vita della città. La programmazione di eventi dedicati all'arte contemporanea include laboratori, convegni, residenze e mostre. Queste ultime rivelano la sensibilità di artisti e curatori per i temi del sociale – lo spazio ha dedicato, ad esempio, una serie di rassegne al tema del postcoloniale – e testimoniano l'attenzione per le tendenze artistiche globali.¹⁴⁷ (**Figura 07**)

Ritornando alla riflessione di Crimp, il vaticinio che voleva i musei alla fine della loro fase di espansione e influenza sembra essere stato smentito.

Il panorama contemporaneo suggerisce che tra le istituzioni e l'arte esista ancora un rapporto di reciprocità. L'uno condiziona l'altro e i recenti processi di democratizzazione delle istituzioni indicano come questo sia un bene.

Il caso dell'ex prigione a Firenze dimostra che nella rovina resiste, allo stesso modo, un potenziale rigenerativo, un'energia latente che, se veicolata, può portare a reali benefici nel presente. Forse questo aspetto di continua possibilità può spiegare la ragione dell'attrazione che gli artisti hanno da sempre per questi luoghi sospesi.

2.5 *Ruin Lust* e l'estetica del frammento

La letteratura accademica e le rassegne che si soffermano sull'aspetto simbolico della rovina nell'arte moderna e contemporanea partono solitamente dal Romanticismo, quando il tema era associato al concetto di sublime. In Europa le tracce del passato, come i resti degli edifici e dei monumenti classici, medievali e rinascimentali, stimolano l'immaginazione di intellettuali e artisti. Attraverso la contemplazione della rovina è possibile immaginare epoche ormai scomparse e allo stesso tempo si ha l'illusione di intravedere il futuro. Ad essa è collegato anche il senso del malinconico, la percezione di qualcosa che non può ritornare. I luoghi abbandonati si aprono alle speculazioni, consentono di stabilire

¹⁴⁷ "Home," MAD – Murate Art District, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.murateartdistrict.it/archive/>

associazioni e metafore.¹⁴⁸

Per i surrealisti la rovina simboleggia l'inconscio. Macerie e rovine sono le sublimazioni visive del rimosso, quello che Freud chiama *il perturbante*. Si tratta di sensazioni, traumi ed esperienze che la mente nasconde attraverso un meccanismo di autodifesa. Emergono dall'oblio e nell'arte sotto forma di immagini distorte e associazioni incongrue.¹⁴⁹

Alcuni di questi simboli sembrano rimanere nell'immaginario contemporaneo. Ancora oggi le rovine attraggono per il loro effetto suggestivo e per la loro intrinseca qualità estetica.

Il web ha coniato da alcuni anni il termine *ruin porn* per indicare la curiosità morbosa per gli edifici abbandonati. È un cittadino di Detroit a parlarne per primo in un'intervista sulla rivista *Vice* in cui descrive l'ossessione di giornalisti e fotografi per le rovine sparse nella città, famosa per i ruderi dell'industria fordista.¹⁵⁰ Negli ultimi decenni, il fascino per le architetture fatiscenti ha generato anche il fenomeno culturale dell'*urbex* – dalla contrazione dell'espressione inglese *urban exploration*, esplorazione urbana –, l'esplorazione solitaria di fabbricati industriali, vecchi ospedali, manicomi, ville e abitazioni abbandonate a cui è quasi sempre vietato accedere. L'esperienza include un aspetto estetico: i luoghi sono immortalati con la fotografia e gli scatti vengono condivisi attraverso blog e pagine social seguite da appassionati – una vera e propria comunità. Secondo la critica si tratta di una forma di turismo che rivitalizza aree che rimarrebbero altrimenti dimenticate.¹⁵¹

Nel tempo si interessano al significato ontologico della rovina critici d'arte, scrittori, intellettuali e filosofi che ne esplorano il fascino estetico, il significato antropologico e la connessione con la psicologia.¹⁵²

¹⁴⁸ Tanya Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition* (Cham: Palgrave Pivot, 2018), 11 – 13.

¹⁴⁹ Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Massachusetts Institute of Technology, 1993), xvii – xviii,

¹⁵⁰ Thomas Morton, "Something, Something, Something, Detroit," *Vice*, 1 agosto 2009, <https://www.vice.com/en/article/ppzb9z/something-something-something-detroit-994-v16n8>

¹⁵¹ Cfr. Citation: McLain Clutter, "Notes on Ruin Porn," *The Avery Review* 18 (October 2016), <http://averyreview.com/issues/18/notes-on-ruin-porn>

¹⁵² Cfr. Brian Dillon, "Introduction. A Short History of Decay," in *Ruins: Documents of Contemporary Art*, a cura di Brian Dillon (London: Whitechapel Gallery, 2011), 10 -19.

Forse, il *perturbante* nella rovina è lo spazio di tensione tra le categorie di significati opposti e dicotomici che essa suggerisce nello stesso momento. Le rovine fisiche e simboliche rappresentano successi e fallimenti del passato, suscitano nostalgia oppure aspettativa per il futuro. Sono un effetto collaterale del consumismo e i suoi scarti, ma anche il rifugio simbolico e materiale degli esclusi, degli individui ai margini della società. In generale, la rovina è il luogo metafisico in cui trova posto tutto ciò che non può essere ordinato e spiegato. L'arte contemporanea si destreggia tra queste spinte antitetiche sezionando concettualmente e visivamente la rovina, riducendola a frammento per farne un simbolo dell'immoralità dell'essere umano e uno strumento di denuncia politica.

Una mostra inaugurata nel 2014 alla Tate Modern, *Ruin Lust* a cura di Brian Dillon, si propone come una guida attraverso le sperimentazioni estetiche e le correnti di pensiero che a partire dal Settecento fino ai giorni nostri indagano le diverse sfumature della rovina.

La rassegna comincia dalla pittura atmosferica di William Turner e di John Constable. Entrambi paesaggisti, sono affascinati dagli effetti della luce resa sulla tela con pennellate materiche. Le rovine di abbazie e vecchi edifici sono associate alla natura e alla bellezza dei boschi, delle nuvole e delle tempeste – un sillogismo tipico del pensiero romantico.¹⁵³ È sempre la luce a creare un effetto di misteriosa sospensione: il gioco di ombre e le pennellate sfumate rendono i contorni degli edifici sfuggenti e dissolvono gradualmente l'orizzonte, trasmettendo un senso di malinconia.

Nelle opere del primo Novecento prevalgono gli scenari di distruzione delle due guerre. Graham Sutherland, altro pittore inglese, realizza dipinti al confine tra figurazione e astrazione. Tra le opere in mostra, *Devastation, 1941: An East End Street* (1941), una tecnica mista su carta, raffigura con colori cupi e segno espressivo lo scenario desolato dell'area di East End, a Londra, dopo i

¹⁵³ “Ruin Lust,” Tate, ultima consultazione, 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/ruin-lust-0>

bombardamenti.¹⁵⁴ Attraverso il filtro caotico del disegno e della pittura semi-
astratta, Sutherland esprime il dolore e lo sgomento per la devastazione.

Risale agli stessi anni una delle opere di Paul Nash, *Pillar and Moon* (1932 –
1942) che rivela le influenze del Surrealismo.¹⁵⁵ Nash combatte in entrambe le
due guerre e i suoi dipinti raffigurano di frequente scenari allucinati. In questo
caso, l'opera non ripropone le scene del conflitto ma rappresenta un paesaggio
irreale: un viale alberato che si distorce a perdita d'occhio verso l'orizzonte
mentre la luna si leva alta e il tema della rovina è ripreso dai resti di alcune
colonne classiche.

Rispetto a Sutherland, Nash esprime ancora un senso romantico del passato che
tuttavia non cancella l'inquietudine di sottofondo. L'atmosfera rarefatta dei dipinti
di Turner e Constable è svanita: la pittura non rappresenta rovine reali, ma scorci
semi-astratti di città distrutte e paesaggi che riflettono lo sgomento e il turbamento
interiore.

Tra gli artisti più strettamente contemporanei selezionati da Dillon, Rachel
Whiteread lavora soprattutto col *medium* della scultura. Fin dagli anni Novanta,
fissa lo spazio negativo di oggetti della vita quotidiana ed edifici attraverso la
tecnica del calco, talvolta utilizzando materiali inusuali come la plastica e la
resina. È interessata soprattutto alle tracce di vita nei luoghi abbandonati.¹⁵⁶ La
mostra espone un suo progetto fotografico, *Demolished* (1996). Composta da
una serie di scatti in bianco e nero, la serie racconta la demolizione di alcuni
palazzi nel quartiere londinese di Hackney. Il processo è documentato nello
spazio di alcuni anni. Whiteread è preoccupata per il degrado economico e
sociale nei sobborghi di Londra durante i primi anni Novanta, quando aumentano
povertà e ingiustizie sociali. Gli edifici, altissimi attraverso la prospettiva
ribassata, cadono con incredibile facilità senza lasciare detriti. Il destino delle
costruzioni è allo stesso tempo l'effetto concreto e il simbolo della società

¹⁵⁴ "Grahm Sutherland. Devastation 1941: An East End Street," Tate, ultima consultazione, 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sutherland-devastation-1941-an-east-end-street-n05736>

¹⁵⁵ "Paul Nash. Pillar and Moon," Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-pillar-and-moon-n05392>

¹⁵⁶ David Hopkins, *After modern art, 1945-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 157

consumistica che lascia indietro i più deboli.¹⁵⁷

Nella rassegna è presente anche Tacita Dean, un'artista della stessa generazione di Whiteread che predilige la video-arte. Dean è affezionata alle vecchie tecniche e quasi sempre realizza i suoi filmati su pellicola. I suoi soggetti variano di continuo, dai ritratti, ai fenomeni naturali, alle nature morte, ma tutti hanno un elemento in comune, l'atmosfera di decadenza. Tra le opere in mostra, *The Wreck of Worthing Pier* (2001) fa parte di una serie di fotoincisioni che immortalano disastri causati dall'uomo e catastrofi naturali. Le foto sono in realtà cartoline recuperate nei mercatini delle pulci su cui Dean incide a mano degli appunti: sono le indicazioni per un film. Nel dettaglio, questo scatto raffigura i resti del molo di Worthing dopo che una tempesta lo spazzò via nel 1913. Attraverso il mezzo narrativo del cinema, il preferito di Dean, la scena della distruzione si apre ai processi creativi della memoria.¹⁵⁸

Se Whiteread è interessata alla materialità della rovina e alle sue implicazioni sociali e culturali, Dean ne esplora la qualità narrativa, riportando l'attenzione sull'aspetto della suggestione. Entrambe però si interrogano sulle seconde vite degli oggetti, su come questi una volta gettati – un'azione che il mondo contemporaneo ripete compulsivamente – possano accogliere nuovi simboli e narrazioni.

La mostra alla Tate Britain riunisce un centinaio di opere ed è probabilmente la rassegna più completa ed esaustiva sulle pratiche e le tendenze che si occupano del tema.

Il titolo si rifà al Romanticismo: il concetto di *ruinenlust* è stato coniato dagli intellettuali tedeschi per indicare l'ossessione per la rovina. Tra i commentatori della rassegna, Jonathan Jones che scrive per *The Guardian* si sofferma sull'evidente ambiguità del termine *lust*, inteso come ossessione per la

¹⁵⁷ "Rachel Whiteread. A: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5," Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-a-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-ambergate-court-norbury-court-p77868>

¹⁵⁸ "Tacita Dean. The Wreck of Worthing Pier 2001," Tate, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-wreck-of-worthing-pier-p20257>

decadenza.¹⁵⁹ La maggior parte delle opere sottende, infatti, un senso di malinconia e sembra difficile associarla a un sentimento frenetico e vitale – *lust* può essere tradotto anche come lussuria. Il critico espone il tentativo da parte di Dillon, naturalmente voluto, di mettere l'accento sull'aspetto contraddittorio del fascino dell'arte per la rovina.

La Seconda Guerra Mondiale ha contribuito in maniera particolare a dare al concetto una connotazione tragica. In Europa esistono ancora i resti di alcuni edifici che raccontano quel periodo e della distruzione lasciata dalla due bombe nucleari a Hiroshima e Nagasaki rimangono soprattutto le terribili immagini – la maggior parte di questi siti sono oggi memoriali o musei. Il patrimonio materiale e le testimonianze intangibili del conflitto ricordano all'umanità che esiste un punto di non ritorno. Questo tipo di rovina testimonia gli orrori del passato e intensifica la paura che questo possa ripetersi.¹⁶⁰

Il ripresentarsi nel mondo contemporaneo di guerre, conflitti sociali e dei discorsi discriminanti che fomentano le tensioni, fanno pensare che la rovina sia qualcosa di ineluttabile. Ma anche nella prospettiva della storia circolare, esiste la speranza di una rinascita dalle macerie.

A questo sembra credere Anselm Kiefer, artista conosciuto nel panorama internazionale soprattutto per i suoi dipinti materici e per le sculture che rappresentano scenari e paesaggi decadenti. Nato in Germania nel 1945, all'inizio della sua carriera la rovina è il simbolo delle conseguenze del nazismo, ma diventa subito un *leitmotiv* ricorrente. La grande installazione ambientale realizzata per l'Hangar Bicocca, a Milano, sintetizza i punti cardine della sua ricerca. *Sette Palazzi Celesti* (2004) è composta da sette torri di cemento armato alte una decina di metri. Hanno una struttura modulare in cui appaiono aperture e finestre dove sono collocati dei libri, un elemento che dà l'impressione di spazi

¹⁵⁹ Jonathan Jones, "Ruin Lust at Tate Britain review – 'a brilliant but bonkers exhibition,'" *The Guardian*, 3 marzo 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/03/ruin-lust-tate-britain-review-art-building>

¹⁶⁰ Cfr. Michael Ann Holly, "The Melancholy Art," *The Art Bulletin* 89, n. 1 (Marzo 2007): 7-17, <https://www.jstor.org/stable/25067294>

vissuti. Nel pavimento delle lastre in vetro indicano le stelle: in questo spazio sospeso il cielo è capovolto. Il cemento rafforza l'idea di macerie urbane sedimentate e in crescita verso l'alto, verso un piano ultraterreno. Il titolo dell'opera si riferisce a un libro antico di origine ebraica – il libro dei Palazzi/Santuari – che racconta del percorso iniziatico per raggiungere Dio.¹⁶¹ Con questa metafora Kiefer sembra suggerire che la rovina sia, in fondo, una condizione perenne e fuori dal tempo. Eppure, lo slancio verso l'alto e le tracce di vita indicano che non tutto è perduto.

Uno degli ultimi progetti di Kiefer è la grande installazione a Palazzo Ducale, a Venezia, nella Sala dello Scrutinio, già abbellita nel Cinquecento dai dipinti di Tintoretto, Palma il Giovane e Andrea Vicentino. *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (2021 – 2022) è un ciclo di dipinti che ricoprono le pareti della sala e sono ispirati al filosofo Andrea Emo (1901-1983), di cui Kiefer ammira il pensiero riguardo la rovina. Per Emo nella distruzione l'arte e la vita trovano l'opportunità di rigenerarsi e rimettersi a nuovo.¹⁶²

I pannelli si presentano come opere polimateriche che raffigurano, in diversi episodi, la storia di Venezia dalle origini fino al presente. Non esiste un reale ordine narrativo e le opere parlano di queste stagioni attraverso un linguaggio semi-astratto fitto di simbologie. Suddivisi in registri, raffigurano per lo più paesaggi e ampi orizzonti, resi attraverso una pittura stratificata e oggetti prelevati dal reale e innestati sulla superficie delle tele, come carrelli della spesa, indumenti e rami secchi. Dalla nascita della repubblica marinara al presente della città affollata di turisti – il racconto è molto più simbolico che letterale –, nei pannelli di Kiefer si contrappongono toni scuri e terrosi ed esplosioni di luce, rese attraverso colori caldi che richiamano sia l'abilità rigenerativa dell'arte e della

¹⁶¹ Patrizia Mania, "Il perpetuo presente delle rovine. Anselm Kiefer, Mircea Cantor e la mostra Beirut. Home of Neighbors," *Unclosed.eu*, n.17, anno V (gennaio 2018), <https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/210-il-perpetuo-presente-delle-rovine.html>

¹⁶² "Anselm Kiefer. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo)," Palazzo Ducale, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/anselm-kiefer/2022/06/22545/il-ciclo-di-venezial/>

città, sia l'incendio che distrusse la Sala dello scrutinio alla fine del Cinquecento, un evento disastroso che tuttavia non segnò la fine dell'edificio.¹⁶³ (**Figura 08**)

Patrizia Mania racconta l'interessante mostra personale di Mircea Cantor (1977), *Your Ruins are my Flag*, inaugurata nel 2017 presso la Fondazione Giuliani di Roma. Al centro della rassegna c'è il tema multidimensionale della perdita. Due opere scultoree, in particolare, *Aleppo* (2017) e *Take the World into the World* (2017), raccontano le sofferenze di Aleppo, campo di battaglia del conflitto siriano. La prima raffigura i resti di una colonna fatta, sembrerebbe, di materiale tessile su un basamento che ne raccoglie, sparpagliati, i frammenti. La seconda è composta da due sfere, una delle quali su un piedistallo che ricorda ancora le architetture classiche, avvolte da intrecci di corda. Entrambe le composizioni esprimono precarietà e la sensazione di un disastro appena avvenuto. Allo stesso tempo le macerie sembrano aver lasciato intatto il cuore dei due monumenti – la colonna e la sfera – fatti con un materiale che li collega al dramma sociale e culturale della città siriana, il sapone di Aleppo, lasciando intravedere una possibilità di ricostruzione.¹⁶⁴

Se dal punto di vista concettuale le opere di Cantor trasmettono un messaggio di rigenerazione simile a quello di Kiefer – ma ne sono una versione meno lirica –, l'artista rumeno approfondisce dal punto di vista formale il tema del frammento. Il mito delle macerie e delle rovine classiche ossessiona per lungo tempo i romantici, ma nella contemporaneità non rappresentano più un'epoca da rimpiangere con nostalgia. La rovina, isolata nelle sue parti, diventa un'icona. Il punto non è rappresentarla come una condizione perenne e attraverso una prospettiva storica, ma desacralizzarla trasformandola in un simbolo terreno che esprime un messaggio politico.

Anche l'opera *The Column* (2013) di Adrian Paci, segue questa filosofia.

¹⁶³ Arianna Testino, "Fare arte con la distruzione. Intervista ad Anselm Kiefer," *Artribune*, 8 aprile 2022, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-veneziana-andrea-emo/>

¹⁶⁴ Patrizia Mania, "Il perpetuo presente delle rovine. Anselm Kiefer, Mircea Cantor e la mostra Beirut." cit.

Il video racconta un'esperienza paradossale e tuttavia ha un forte messaggio politico. È il viaggio di una colonna di marmo costruita da un gruppo di operai cinesi. Di origine libanese, Paci affronta da sempre e con vari media il tema del viaggio, dell'immigrazione e della perdita. Viene a sapere tramite una sua conoscenza di alcune aziende cinesi che realizzano opere scultoree nel viaggio in nave dalla Cina all'Italia.¹⁶⁵ Il video riprende gli operai cinesi che lavorano il blocco di marmo e realizzano una colonna in stile corinzio, fino all'arrivo a destinazione. L'opera include un aspetto performativo: gli artigiani-scultori sono più o meno intenzionalmente complici del progetto.

Paci avrebbe potuto commissionare qualsiasi forma, ma sceglie la colonna – che per la maggior parte del viaggio è rovesciata a terra – perché è un simbolo classico.¹⁶⁶ Un elemento identitario, se si vuole, della cultura occidentale che però nel video è testimone di una cultura che invece non è immobile, ma viaggia, si contamina e si trasforma. Il progetto espone anche le difficili condizioni di lavoro in alcune aree del mondo.

Come grande genere narrativo, la rovina accoglie interpretazioni e letture diverse. Il suo significato politico assume una posizione centrale nel dibattito culturale ed estetico contemporaneo. Le pratiche che si innestano direttamente nel sito della rovina sono quelle che ingaggiano un confronto aperto con le sue implicazioni sociali. Operare creativamente nei luoghi della rovina e con i frammenti delle rovine significa riflettere sulle relazioni gerarchiche e spaziali che esistono tra il corpo e l'ambiente e sul significato del riuso e della rivitalizzazione di questi luoghi.

2.6 Rigenerazione e riappropriazione: rovina e interventi *site-specific*

La critica che studia il monumento contemporaneo spesso utilizza al posto del termine contro-monumento l'espressione, molto simile, *anti-monument*, anti-monumento. La parola è stata coniata da Robert Smithson, uno degli artisti

¹⁶⁵ Alessandra Galletta, "Adrian Paci," *Flash Art*, 17 luglio 2015, <https://flash---art.it/article/adrian-paci/>

¹⁶⁶ *Ibidem*.

simbolo della *land art*, che inizialmente le attribuisce un significato diverso. Per Smithson l'anti-monumento identifica quei luoghi dove rovina e distruzione, espandendosi in maniera incontrollata, hanno dato vita a monumenti spontanei.¹⁶⁷

La *land art* si diffonde a partire dagli anni Sessanta ed è tra i movimenti che rifiutano i dogmi e gli spazi chiusi di musei e gallerie. Si basa su interventi che agiscono direttamente nello spazio, solitamente ambienti naturali, sfruttandone le peculiarità come, ad esempio, la conformazione del terreno, le specie botaniche e gli effetti di luce.

Smithson aveva un interesse estetico e filosofico per la rovina.¹⁶⁸ In un articolo scritto per *Artforum*, descrive la periferia di Passaic, nel New Jersey, la cittadina dov'è nato. Gli edifici dismessi delle aree industriali sono per lui dei monumenti, che piuttosto che testimoniare il passato rappresentano il futuro. Nella visione di Smithson la rovina unisce nello stesso momento diversi piani temporali.¹⁶⁹

Un altro importante concetto che riguarda il luogo fisico della rovina e le modalità con cui l'arte vi interviene è la *site-specificity*, ovvero l'attenzione della pratica per il contesto ambientale.

Il saggio *One Place After Another* (2002) di Miwon Kwon è il testo di riferimento per gli studi che si occupano di arte *site-specific*.¹⁷⁰ La critica esamina alcuni progetti realizzati pensando alle caratteristiche specifiche di un luogo e sviluppati nell'ambito del Minimalismo, della critica istituzionale, della *land art*, delle azioni di partecipazione. Kwon evidenzia un graduale cambiamento di prospettiva: per molto tempo le opere *site-specific* si sono basate soltanto sulle caratteristiche fisiche e materiali del sito, ma da alcuni decenni a prevalere è il contesto simbolico e culturale. Come antropologi nel campo di ricerca, gli artisti mettono a punto pratiche che si ispirano e riflettono la cultura e la società del luogo, senza

¹⁶⁷ Gaia Salvatori, "Stone or Sound. Memory and Monuments in Contemporary Public Art," cit., 936.

¹⁶⁸ Brian Dillon, "Introduction. A Short History of Decay," cit., 14.

¹⁶⁹ Robert Smithson, "The Monuments of Passaic," *Artforum* 6, n. 4 (dicembre 1967), <https://www.artforum.com/features/the-monuments-of-passaic-211237/>

¹⁷⁰ Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity* (Cambridge, Massachusetts; London: MIT, 2002).

per questo rinunciare alla forma – e conservando, più o meno intenzionalmente, un certo grado di autorialità.¹⁷¹

La semantica del luogo assume un aspetto centrale nelle pratiche che rivitalizzano i siti della rovina. Qui il passato ha un peso specifico ma lo ha allo stesso tempo anche il futuro. Gli esempi che seguono illustrano differenti modalità di relazione con spazi in decadenza, dai siti delle catastrofi naturali, agli edifici abbandonati a causa di crisi economica e cattiva gestione. Attraverso differenti media, alcuni di essi optano per la monumentalizzazione della rovina, altri per l'enfaticizzazione del suo potenziale sociale. Ciascuno a proprio modo, liberano il sito dal peso del tempo, operando la fusione dei piani temporali osservata – e auspicata – da Smithson.

Nell'ambito degli interventi artistici sui luoghi della rovina, un'opera spartiacque nel contesto italiano risale alla fine degli anni Ottanta – anche se la sua realizzazione concreta richiede diversi anni – e riguarda un monumento che commemora una catastrofe naturale.

Nel 1968 un violento terremoto devasta i centri abitati nella Valle del Belice, in Sicilia. Sono un centinaio i morti e molto gravi i danni al patrimonio locale e all'economia. Una cittadina in particolare, Gibellina, è quasi rasa al suolo, al punto che negli anni successivi gli abitanti la ricostruiscono ad alcuni chilometri di distanza.

Per qualche tempo, non restano che macerie e strade. Anni dopo, l'amministrazione decide di creare un'opera pubblica in memoria dell'evento e l'incarico è affidato all'artista informale Alberto Burri.

L'opera di Burri è sorprendente. Attraverso una colata di cemento e seguendo i tracciati delle vie rimasti intatti ricopre l'intero sito. Il *Grande Cretto* (1985 – 2015) è un'opera *site-specific* monumentale che sottolinea di nuovo un'assenza

¹⁷¹ La *site-specificity* è una qualità che si applica anche ai progetti pensati per le sale dei musei e delle gallerie. Per come la si intende oggi, non è una prerogativa solo dell'arte pubblica e indica in generale la speciale relazione con lo spazio. È legata molto più spesso a opere di carattere scultoreo e alle installazioni. Non per forza la relazione con lo spazio è di tipo armonico. Forme, volumi e materiali possono invece essere in aperto contrasto con la struttura e l'aspetto del contenitore.

attraverso l'occultamento delle macerie. Il travestimento è però soltanto apparente: i resti delle abitazioni sono inglobati nei blocchi di cemento bianco, di diverse dimensioni e livelli, che disegnano delle grandi crepe nella valle.¹⁷² Il frammento, piuttosto che essere isolato, è integrato nel monumento.

L'operazione scultorea di Burri cambia radicalmente il volto della vecchia Gibellina e sembra quasi accelerare il processo di sedimentazione della rovina. Per realizzarla l'artista ha applicato un principio dell'Arte Povera, l'uso dei materiali grezzi, ma quella che si staglia sui resti della città è la visione del futuro. L'opera imita i processi naturali che da soli ricoprono e monumentalizzano le tracce lasciate dall'uomo.

Mania scrive che l'azione di Burri si pone in controtendenza rispetto alle pratiche che, al contrario, mettono in evidenza la rovina.¹⁷³

Forse in questo senso il movimento che espone le caratteristiche formali e simboliche della rovina è la *street art*. Nato come un fenomeno di strada a partire dagli anni Sessanta, attinge stile ed elementi estetici dal graffitismo e dalla cultura pop.¹⁷⁴ Arte anarchica e spontanea per eccellenza, sfugge alle classificazioni e si riappropria delle aree abbandonate delle città. Attraverso una comunicazione chiara e diretta, basata sugli slogan e la semplificazione formale, esprime messaggi politici che reclamano le periferie e denunciano i problemi della società. L'intento politico di queste azioni consiste nel colonizzare attraverso i graffiti gli spazi urbani dimenticati e vietati.

Negli ultimi decenni, la *street art* è stata riconosciuta per il suo valore sociale e culturale al punto che si sono moltiplicati i progetti comunitari basati sulla pratica – si veda il caso del Museo di Arte urbana a Torino, uno spazio espositivo a cielo aperto che conta oltre un centinaio di opere e che lavora a stretto contatto con

¹⁷² Durante la sua carriera Burri realizza diverse opere pittoriche ispirate al principio del *cretto* che consistono in superfici materiche che imitano l'effetto delle crepe nei terreni argillosi quando perdono umidità. Cfr. Carlotta Torricelli, "La forma dell'assenza. Riflessioni su città, memoria e monumento a partire dal progetto per Braunschweig di Luigi Snozzi," *FAMagazine* (57/58) (febbraio 2022), 197–206, 202, <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/691>

¹⁷³ Patrizia Mania, "Il perpetuo presente delle rovine. Anselm Kiefer, Mircea Cantor e la mostra Beirut." cit.

¹⁷⁴ Elisabetta Cristallini, "La città travestita," *Cultura&Comunicazione* Anno IX, N. 15 (aprile 2019): 25.

associazioni locali e le Accademie di Belle Arti.¹⁷⁵ Alcuni *street artists* sono diventati delle star nel panorama artistico internazionale, come il britannico Banksy, che collabora di frequente con gallerie e musei.

Tra i suoi sottogeneri, uno degli ultimi arrivati in Italia è l'*urban knitting*, oppure *yarn bombing*, un'arte di strada che consiste nel realizzare inserti di stoffa e ricami con cui vengono rivestiti muri, monumenti ed edifici. Rispetto ai classici murali di *street art* realizzati con bombolette e vernici, l'*urban knitting* è considerata una versione più delicata e soft di arte urbana, soprattutto perché può essere rimossa senza troppi sforzi. Tuttavia, come per l'*urbex* e la *street art* – in generale tutti i fenomeni sociali che implicano la relazione tra il corpo e lo spazio pubblico –¹⁷⁶, che spesso sono descritti come pratiche prettamente maschili, anche all'*urban knitting* viene data una connotazione di genere. Come accade per la *fiber art*, l'azione del cucire è frequentemente associata, secondo un pregiudizio patriarcale e tradizionalista, alla figura della donna nello spazio domestico.

Al contrario di queste narrazioni discriminanti, l'*urban knitting* è un'interessante pratica di rivitalizzazione urbana e può essere veicolo di messaggi politici. Lo dimostra il progetto di un'associazione di artisti a L'Aquila, il luogo di un'altra catastrofe naturale, il terremoto che nel 2009 devasta la città e provoca centinaia di vittime.

Andrea Baldini e Pamela Pietrucci raccontano l'iniziativa *Mettiamoci una pezza* organizzata dal collettivo locale Animammersa che consiste nel "vestire" monumenti, edifici e parchi della città con tessuti patchwork e ricami colorati in occasione di eventi particolari e in generale come atto di memorializzazione del terremoto.¹⁷⁷ Più di un'azione meramente decorativa, il progetto denuncia anche

¹⁷⁵ "Home," MAU – Museo di Arte Urbana, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.museoartebana.it/>

¹⁷⁶ Un interessante studio di geografia urbana esamina le narrazioni legate all'*urbex*, spesso descritta dagli appassionati come un'esperienza maschile. Cfr. Mott, C. and Roberts, S.M. (2014), *Not Everyone Has (the) Balls: Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography*. Antipode, 46: 229-245, <https://doi.org/10.1111/anti.12033>

¹⁷⁷ Andrea Baldini, Pamela Pietrucci, "Knitting a Community Back Together: Post-Disaster Public Art as Citizenship Engagement," in *Performative citizenship: public art, urban design, and political participation*, a cura di Laura Iannelli e Pierluigi Musarò (Milano; Udine: Mimesis international, 2017), 115 – 132.

la lenta burocrazia e il tradimento della politica che in tutti questi anni non è riuscita a realizzare il progetto di rinascita che aveva promesso. A partire dal 2012, quasi a cadenza annuale, l'associazione invita tutta la popolazione locale e non solo ad inviare pezzi di stoffa per comporre opere destinate ad abbellire alcuni luoghi centrali della città e che lanciano un messaggio politico. Nel 2014 viene scelto il motivo della ragnatela – da un lato simbolo dei legami comunitari, dall'altro una denuncia contro l'inadempienza delle istituzioni adibite alla ricostruzione¹⁷⁸ – e tutta la comunità è coinvolta nella realizzazione dei fili, mentre l'anno successivo il collettivo cuce una grande coperta patchwork unendo frammenti di stoffa rossa provenienti da tutta Italia con le firme dei volontari.¹⁷⁹ Ciascun progetto è poi collocato in luoghi centrali e fulcro della vita cittadina, come Piazza Duomo e la Chiesa delle Anime Sante. In diverse delle coperte patchwork compaiono frasi di protesta, come “Zona rossa, dovunque sia, è una questione nazionale”, che vogliono mettere in evidenza che quello dell'abbandono dei siti del disastro da parte delle autorità è un problema frequente e molto diffuso in Italia.¹⁸⁰

Mettiamoci una pezza unisce *fiber art* e partecipazione e per il carattere *site-specific* richiama *Legarsi alla montagna* (1981) di Marial Lai. Il ricordo della catastrofe e la fruizione della rovina avvengono, nel caso della pratica di *urban knitting*, mediante la forma e il colore degli accessori tessili e attraverso un'azione comunitaria. Sebbene il riferimento al passato sia sempre presente, gli interventi sono fortemente ancorati al presente, di cui denunciano le contraddizioni.

L'Italia è cosparsa di rovine. Ciascuna di esse racconta un evento e un preciso contesto storico. I paesaggi in rovina testimoniano una condizione di cui sono responsabili, quasi sempre, la crisi economica, la negligenza e l'incuria. Per tutti questi siti, che possono essere vecchi edifici pubblici, abitazioni abbandonate e

¹⁷⁸ “Mettiamoci una pezza,” greenMe, ultima consultazione 30 dicembre 2023, <https://www.greenme.it/ambiente/eventi-e-iniziative/mettiamoci-una-pezza-2014/>

¹⁷⁹ “Animammersa – Mettiamoci una pezza,” Artribune, ultima consultazione 30 dicembre 2023, <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/animammersa-mettiamoci-una-pezza/>

¹⁸⁰ Andrea Baldini, Pamela Pietrucci, “Knitting a Community Back Together: Post-Disaster Public Art as Citizenship Engagement,” cit., 11.

fabbricati industriali, rimane il problema del riuso e della rivitalizzazione. Spesso si tratta di architetture che sorgono in aree già fortemente in crisi e occorre pensare a progetti che possano risollevare culturalmente ed economicamente i quartieri.

Le installazioni di Gianmaria Tosatti, protagonista del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia 2022, hanno come tema e trovano collocazione fisica nei patrimoni della rovina. Le *Sette Stagioni dello Spirito*, realizzata a Napoli tra il 2013 e il 2016, è un'opera complessa e con una forte componente narrativa. È ispirata al libro *Il Castello Interiore* (1577) in cui Santa Teresa d'Avila suddivide l'animo umano in sette stanze a cui corrispondono sette installazioni in sette edifici abbandonati. Insieme costituiscono un percorso che intende dare nuova vita alle strutture che comprendono, per citarne alcune, una chiesa, un ospedale militare, un convento, un ufficio anagrafe. Tutti spazi dismessi dove l'artista ha introdotto pochi oggetti, alcuni trovati sul posto, per cercare di ricreare attraverso la loro disposizione un'apparenza di vita e allo stesso tempo rappresentare concettualmente i temi spirituali del libro. Sistema frammenti di macerie, radiografie e arredi d'ufficio secondo una logica spaziale essenziale e minimale e creando speciali effetti di rifrazione con la luce naturale. L'opera vuole essere anche partecipativa: gli abitanti della zona sono invitati a seguire il percorso per rivedere gli ambienti riportati a nuova vita.¹⁸¹

Dal punto di vista simbolico, il progetto di Tosatti presenta una stratificazione di significati – l'artista vuole anche rappresentare concettualmente i fallimenti dell'Italia Repubblicana – ed è un tentativo di dare un nuovo senso ai luoghi dimenticati rispettando la loro identità. Questo senso, nell'idea dell'artista, consiste nell'estetizzazione dello spazio.

Qualsiasi intervento di rivalutazione implica un aspetto di autorialità: chi progetta nuovi usi degli spazi abbandonati compie una scelta arbitraria – per tutte le iniziative descritte in questo paragrafo sarebbe interessante, ad esempio, scoprire le opinioni della popolazione locale.

¹⁸¹ "Gian Maria Tosatti. Sette Stagioni dello Spirito," Museo Madre, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://www.madrenapoli.it/mostre/gian-maria-tosatti-selle-stagioni-dello-spirito/>

Per evitare di romanticizzare le aree in degrado e limitare l'invadenza dell'intervento artistico, c'è chi immagina per questi siti delle destinazioni d'uso di carattere comunitario attraverso il *medium* audiovisivo.

Il collettivo *Alterazioni Video* suggerisce prospettive di recupero con videoinstallazioni e performance. Nato a Milano nei primi anni Duemila, il gruppo è composto da Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu e Giacomo Porfiri. Da qualche tempo si interessano dell'incompiuto sparso in Italia e ad oggi sono riusciti a mappare oltre settecento cantieri rimasti paralizzati a causa di appalti sospetti e mancanza di fondi.

Nel 2021 sono in Sardegna, a Orani, e realizzano per il museo Nivola *Appunti per un parco incompiuto*, un cortometraggio di cui curano anche fotografia e sonoro e che proietta in chiave metaforica il futuro di un incompiuto locale, il Palasport di Nuoro.¹⁸² Le fondamenta sono tutto ciò che resta del progetto, approvato negli anni Ottanta e poi arenatosi, una location da far west con poca vegetazione e le colonne di cemento armato che si alzano scoperte verso il cielo. Nel corto alcune figure bizzarre si riappropriano del luogo: tra le comparse ci sono un raddomante, una *tiktoker* e gli stessi artisti che interpretano un gruppo di musicisti americani. Insieme, le micronarrazioni suggeriscono la possibile riconversione del Palasport in un parco multifunzionale dedicato alle arti. Anche in questo caso il video fonde i piani cronologici: il passato delle rovine si unisce, attraverso i tagli di sequenza frequenti, col presente dei personaggi – loro stessi sembrano provenire da epoche misteriose – e con il possibile futuro del luogo.

Ci sono alcune rovine che sono più scomode di altre perché testimoniano un passato, appunto, difficile.

Rossella Biscotti è spesso menzionata dalla critica per l'opera *Le Teste in Oggetto* (2009), le teste dei monumenti di Mussolini e Vittorio Emanuele II trovati nei magazzini dell'EUR ed esposti come i frammenti desacralizzati del regime.

¹⁸² "Alterazioni Video. Appunti per un parco incompiuto," Museo Nivola, ultima consultazione 29 dicembre 2023, <https://museonivola.it/mostra-evento/alterazioni-video-appunti-per-un-parco-incompiuto/>

Biscotti lavora di frequente con i patrimoni controversi e nel 2015 presenta nella sua personale al Museion di Bolzano l'opera *The Prison of Santo Stefano* (2011) dedicato al carcere nell'arcipelago toscano – in generale, quello degli istituti di pena è un tema che le è molto caro.¹⁸³

La prigione di Santo Stefano, vicino all'isola di Ventotene, è stata costruita nel Settecento ed è rimasta attiva fino alla prima metà degli anni Settanta del secolo scorso. Al suo interno è presente una struttura a *panopticon* realizzata secondo il progetto di Jeremy Bentham. Biscotti decide di fissare il perimetro delle strette celle attraverso dei calchi in piombo e seguendo il principio della forma negativa. Le sagome bidimensionali contrappongono gli spazi chiusi del carcere all'ampiezza e la luminosità degli edifici del mondo esterno.¹⁸⁴

Biscotti mette in atto il dislocamento della rovina, una dimensione ignorata e tenuta ben distante dagli spazi d'élite, che invece si manifesta nel museo attraverso i calchi e con il suo significato politico e di denuncia. **(Figura 09)**

Da questa rassegna emerge che per l'arte contemporanea, memoria e rovina sono serbatoi infiniti di idee, simboli e interpretazioni.

Indagate mediante le pratiche artistiche nella loro dimensione tangibile e intangibile, esse manifestano una speciale qualità riflettente: oltre ad aprire finestre sul passato, consentono anche una visione privata e intima che attraverso similitudini e associazioni visive rimanda al proprio vissuto. Allo stesso tempo, si infiltrano come metafore nei discorsi teorici dell'arte.

In concreto, gli artisti e gli esempi citati trattano eventi e contesti conflittuali eterogenei tra di loro e si riferiscono a soggetti diversi, dalle vittime di episodi di violenza e ingiustizie, alle narrazioni discriminanti oppure nascoste, ma hanno in comune la riflessione sulle tracce tangibili e simboliche del passato e sul significato invece della loro assenza. Si può dire che l'arte renda tangibili le

¹⁸³ Corinna Conci, "Rossella Biscotti. La consapevolezza del qui ed ora," *Espoarte*, 25 aprile 2015, <https://www.espoarte.net/arte/rossella-biscotti-la-consapevolezza-del-qui-ed-ora/>

¹⁸⁴ Carmelo Cipriani, "Riscoprire le radici è un rito: intervista a Rossella Biscotti," *Exibart*, 14 luglio 2023, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/riscoprire-le-radici-e-un-rito-intervista-a-rossella-biscotti/>

molteplici dimensioni in cui queste due categorie si esprimono e che ne rivelino, come dice Micheal Rothberg, il carattere multidirezionale.¹⁸⁵

Anche il patrimonio dell'Asinara ha molteplici sfaccettature. Qui memoria e rovina convivono in forme materiali e immateriali con una natura ricca ma fortemente condizionata dalla storia antropica. Sono la testimonianza di una storia complessa che vede l'uomo colonizzare il territorio a più riprese e usarlo per scopi differenti. Tutti i fenomeni umani susseguitesesi nel tempo mostrano luci e ombre, ma consentono ugualmente una doppia visione: attraverso le vicende di singoli gruppi e individui che hanno abitato nell'isola è possibile osservare la più ampia cornice storica e politica che riguarda la Sardegna e l'Italia.

Le narrazioni e l'eredità tangibile dell'Asinara stimolano riflessioni che seguono, come tutti i patrimoni legati alla memoria e alla rovina, direzioni differenti. Talvolta aprono parentesi drammatiche e riportano racconti di sofferenza, ma altre volte, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza del parco nazionale, trasmettono un messaggio positivo. Come visto attraverso il *medium* dell'arte, questa ambivalenza ha l'effetto di attrarre e respingere allo stesso tempo chi osserva.

¹⁸⁵ Nello specifico, Rothberg usa l'aggettivo multidirezionale per riferirsi soprattutto alla memoria. Cfr. Micheal Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization* (Stanford: Stanford University press, 2009).

L'isola dell'Asinara, passato e presente di un patrimonio controverso

3.1 La letteratura scientifica

La bibliografia scientifica dedicata all'Asinara dimostra come l'isola rappresenti un luogo di interesse per diversi settori disciplinari, dalle scienze naturali, all'ecologia, all'architettura, all'economia, alle scienze del turismo.

Fonti archivistiche che tentano di inquadrarne geografia, morfologia e contesto ambientale si rintracciano anche in tempi remoti, mentre durante l'Ottocento è menzionata in importanti trattati che cercano di darne una visione d'insieme e che riportano le difficili condizioni di vita della piccola comunità che in questo periodo la abita.

I decenni a partire dalla seconda metà del Novecento sono segnati dal moltiplicarsi di saggi, articoli e monografie che guardano, in particolare, alle specificità naturalistiche e ambientali e soprattutto alla flora e alla fauna.

Anche la ricerca scientifica è stata limitata, però, dai lunghi decenni di isolamento. L'isola rimane inaccessibile per molto tempo a causa della presenza del lazzaretto, che aveva il compito di contenere le epidemie, e per le misure di sicurezza imposte dal presidio penitenziario.

Sicuramente la nascita del Parco Nazionale, che oltre a proteggere l'ambiente si occupa anche di sostenere e incoraggiare la ricerca, ha dato una spinta decisiva agli studi. Merito dell'istituzione è stata anche la creazione di un piccolo archivio delle pubblicazioni dedicate all'Asinara a partire dagli scritti del primo Ottocento fino al 2021 circa. Si tratta di un elenco non ancora esaustivo, che manca di alcune voci, soprattutto le più recenti, e che è consultabile solo col permesso dell'Ente Parco – il quale intende comunque renderlo pubblicamente accessibile in un prossimo futuro – ma si tratta di un punto di partenza utile per una qualsiasi indagine.¹⁸⁶

¹⁸⁶ La realizzazione dell'archivio si deve a Pierpaolo Congiatu che inizia a raccogliere le pubblicazioni tra il 2015 e il 2019, quando ricopre il ruolo di direttore dell'Ente Parco. Anche dopo,

Le osservazioni in questo paragrafo, che riguardano la storia e lo stato dell'arte degli studi sul patrimonio culturale e naturalistico dell'area protetta, scaturiscono dalla presa in esame di questo archivio.

Il primo dato che emerge con chiarezza dall'elenco delle pubblicazioni riguarda le differenze in termini quantitativi tra le ricerche prodotte nel settore delle scienze naturali e quelle di carattere umanistico. Nel presente, questo accade per un'ovvia ragione: l'Ente Parco è prima di tutto un'istituzione che si occupa della salvaguardia e della tutela del patrimonio ambientale. In tempi recenti, anche la pandemia di covid ha causato una battuta d'arresto nell'avanzamento degli studi, dal momento che ha costretto a limitare gli spostamenti e ha reso più complicato raggiungere l'Asinara.

Nelle disseminazioni più recenti, inoltre, appare chiaro e cruciale il ruolo delle testimonianze dirette. Nella ricerca il racconto del passato dell'isola è spesso affidato ai testimoni che vi hanno abitato prima della chiusura del carcere. Il contributo di queste narrazioni risulta fondamentale anche per le indagini di carattere naturalistico e ambientale, dal momento che consente di ricostruire e comprendere gli effetti della presenza antropica sull'ecosistema.

In generale, l'impressione è quello di un orizzonte scientifico discontinuo e con lacune. Dal punto di vista storico alcune vicende richiedono approfondimenti e si avverte la necessità di uno studio di carattere antropologico e sociologico che riguardi tutta la comunità del Parco.

Nonostante i punti oscuri, il patrimonio scientifico dell'isola presenta una rilevante commistione tra i risultati della ricerca, memorie personali e sapere vernacolare.

Tra i testi moderni che accennano all'isola da una prospettiva sociologica e culturale c'è il secondo volume dell'*Itinéraire de l'île de Sardaigne*, di Alberto Ferrero della Marmora, pubblicato nel 1860, un testo a metà tra il reportage, il manuale di viaggio e il trattato scientifico – l'autore riporta descrizioni che

passato all'ufficio tecnico dove rimane fino alla pensione, continuerà a integrare l'elenco e ad accumulare materiale nella biblioteca dell'istituzione.

riguardano natura, ambiente, usi e costumi, storia e tradizioni della Sardegna.¹⁸⁷ La Marmora scrive, in particolare, di essersi recato all'Asinara due volte nella prima metà dell'Ottocento e di essere rimasto colpito dalle precarie condizioni di vita dei suoi abitanti, famiglie di pescatori e pastori costretti a vivere con scarse risorse di acqua e senza un medico stabile. Non si tratta della prima menzione dell'Asinara in un resoconto scritto, ma contiene osservazioni importanti sul numero di persone che vi risiedono – circa 300 – e sul loro stile di vita nei decenni che precedono la costruzione del lazzeretto e della colonia penale. Accenni e descrizioni delle complicate condizioni di vita nell'isola ritornano di frequente nei documenti personali e nelle relazioni scritte da individui inviati nel tempo dalla Sardegna e dalla penisola a valutare lo stato degli insediamenti umani, un dato che conferma le criticità ambientali del contesto – in particolare, la difficoltà delle comunicazioni con l'esterno e la mancanza di risorse idriche – che con la nascita dell'istituzione penale e di quella sanitaria si aggravano a causa della cattiva gestione.

Nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento vengono pubblicate le prime ricerche condotte con metodi e strumenti moderni che riguardano soprattutto la biodiversità terrestre. Tra gli studi vi è quello sulla zanzara anofele e la comorbilità con la malaria – il ruolo dell'insetto nella trasmissione della malattia viene scoperto già nei primi decenni del secolo. La malaria continua a essere un problema fino al secondo dopoguerra, soprattutto a causa della presenza di stagni e acquitrini e dell'andamento incostante delle campagne di bonifica.¹⁸⁸

La fine dell'Ottocento è segnata dall'allontanamento forzato delle famiglie residenti per fare spazio alla colonia penale e al lazzeretto, istituzioni che dal

¹⁸⁷Alberto Della Marmora, *Itinéraire de l'île de Sardaigne pour faire suite au voyage en cette contrée*, Vol. II (Turin: chez les freres Bocca, libraires, 1860): 380, Sardegna Digital Library - <https://www.sardegнадigitalibrary.it/mmt/fullsize/2009050512542700066.pdf>

¹⁸⁸ Considerato l'ambito disciplinare di questa tesi, non è stato possibile approfondire il contenuto delle ricerche che riguardano il settore naturalistico e ambientale. Da questo momento verranno riportate in nota le indicazioni bibliografiche che riguardano soltanto il patrimonio storico e dei beni culturali. Per la consultazione del materiale bibliografico inerente la natura e l'ambiente si rimanda alla consultazione dell'archivio del Parco da cui si è potuto intanto ricavare un'impressione di tipo quantitativo.

punto di vista legislativo e strutturale si stabilizzano soltanto nei decenni successivi. Le ricerche da questo momento in poi diventano sempre più esigue. Lo scoppio della Prima guerra mondiale genera una prima importante crisi che fa piombare l'Asinara in uno stato di emergenza senza precedenti: l'isola, che già fatica a sostenere il carico antropico delle due istituzioni, è la destinazione di oltre ventimila soldati austro-ungarici fatti prigionieri dai Serbi. Uno dei resoconti storici più importanti che riguardano la vicenda è la *Relazione del campo di prigionieri colerosi all'isola dell'Asinara nel 1915-1916 (guerra italo austriaca)*, il diario militare di Giuseppe Carmine Ferrari, Generale di Divisione, pubblicato nel 1929.¹⁸⁹ Il testo che, come specificato dallo stesso autore, intende celebrare lo sforzo dell'esercito italiano nella gestione del campo di concentramento – dove, ad aggravare la situazione, imperversano epidemie di colera, tubercolosi e malaria – rappresenta uno dei più importanti documenti relativi alla storia dell'Asinara, per quanto riferito a una parentesi circoscritta.¹⁹⁰

Finita la Prima Guerra Mondiale, l'arrivo dei prigionieri del regime fascista determina l'ulteriore chiusura dei confini dell'Asinara verso l'esterno.

In generale, i due conflitti rendono ancora più evidenti le lacune strutturali delle due istituzioni e la scarsità di risorse e aiuti dalla terraferma: il muro blindato che circonda l'isola non fa che rafforzarsi fino a raggiungere il culmine negli anni Settanta, con il passaggio istituzionale da colonia penale agricola a carcere di massima sicurezza.

Un barlume di luce si intravede alla fine degli anni Ottanta, quando le politiche carcerarie consentono lo studio del territorio e delle sue peculiarità e nell'opinione pubblica si diffonde l'interesse per l'ambiente, la natura e la sua salvaguardia: a questi anni risalgono, ad esempio, alcuni studi dedicati alle specie dell'avifauna locale, mentre nei primi anni Novanta vengono condotte ricerche più approfondite sulla biodiversità terrestre e marina, con particolare attenzione per le specie endemiche.

¹⁸⁹ G. C. Ferrari, *Relazione del campo di prigionieri colerosi all'isola dell'Asinara nel 1915-1916 (guerra italo austriaca)*, Roma: Provveditorato generale dello Stato, 1929.

¹⁹⁰ *Ivi*, ix – xii.

Una spinta importante è data dai progressi nelle tecnologie di rilevamento dei dati e di indagine sul territorio. In questa fase vengono inoltre messe al vaglio proposte, idee e teorie per la gestione del Parco nazionale. La prima raccolta di saggi realizzati da più autori che contiene una disamina complessiva degli aspetti morfologici, naturalistici, storici e ambientali dell'isola è *Asinara. Storia, natura, mare e tutela dell'ambiente*, pubblicata nel 1993, pubblicata in due edizioni, la prima nel 1993, la seconda aggiornata nel 2008 in occasione del decennale della nascita dell'Ente.¹⁹¹

Nel 1998, a un anno di distanza dalla chiusura del carcere, l'Università degli Studi di Sassari pubblica il risultato delle ricerche condotte sul territorio dai Dipartimenti e degli Istituti scientifici e umanisti dell'ateneo, con la collaborazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, la Biblioteca Universitaria di Sassari, gli archivi di stato e le soprintendenze locali. La raccolta, intitolata *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, è ancora oggi il testo che offre la panoramica più completa, provvista di dati e fonti, del contesto storico, culturale e ambientale dell'Asinara.¹⁹²

Con gli anni Duemila e la stabilizzazione del Parco si moltiplicano invece articoli e saggi che trattano dei vari endemismi spesso con lo scopo di raggiungere la platea scientifica internazionale – sono diversi i testi in lingua inglese –, dagli approfondimenti sull'endemismo sardo della *Centaurea horrida*, agli studi sugli asini bianchi, alle ricerche sull'applicabilità dei modelli di turismo sostenibile attraverso gli strumenti legislativi del Parco. **(Figura 10)**

È recentissima la pubblicazione di una mini-guida scritta da Vittorio Gazale, il direttore dell'Ente Parco, che illustra la storia e le peculiarità naturalistiche dell'area protetta, sottolineando l'importanza del rispetto del luogo e della natura.¹⁹³

¹⁹¹ Andrea Cossu, Vittorio Gazale, Xavier Monbailliu, *Asinara. Storia, natura, mare e tutela dell'ambiente* (Sassari: Carlo Delfino, 1993); Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, *Asinara: parco nazionale - area marina protetta* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008).

¹⁹² Michele Gutierrez, Antonello Mattone, Franca Valsecchi (a cura di), *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco* (Nuoro: Poliedro, 1998).

¹⁹³ Vittorio Gazale, *Il parco nazionale dell'Asinara* (Carlo Delfino, 2023).

Riguardo l'ambito umanistico, sono pochi gli studi dedicati alle dinamiche di colonizzazione dell'isola e al sistema di funzionamento – e le disfunzioni – della stazione quarantenaria e della colonia penale. I volumi pubblicati fino ad ora dal Parco e il manuale curato Gutierrez, Mattone e Valsecchi rimangono importanti punti di riferimento, ma più di recente sono state prodotte o sono attualmente in corso alcune ricerche che aprono nuovi e interessanti scenari.¹⁹⁴

Giampaolo Salice, dell'Università di Cagliari, studia da alcuni anni le dinamiche di colonizzazione da e per la Sardegna durante l'età moderna e nel saggio *Il mare degli altri. Colonie di popolamento del Regno di Sardegna (XVIII secolo)*, di recente pubblicazione, esamina i progetti di popolamento dell'Asinara nel Settecento.¹⁹⁵

Riguardo il contesto storico, politico e culturale della colonia penale, un importante chiarimento è dato dalla raccolta di saggi *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento. Atti del Convegno internazionale (Porto Torres, 25 maggio 2001)*, a cura di Mario Da Passano e pubblicato nel 2001, mentre sulla storia del confino dei prigionieri austro-ungarici un altro testo tratto dagli atti di un convegno, *Memorie e attualità tra storia e salute. Riflessioni sulla sanità pubblica in Italia a cento anni dalla Grande Guerra a partire dall'esperienza dell'Asinara e di Vittoria*, a cura di Paola De Castro, Daniela Marsili e Assunta Trova, pubblicato nel 2015, ricostruisce le dinamiche dell'evento attraverso documenti d'archivio e illustra in parallelo il caso di un altro campo di prigionia a Vittoria, in provincia di Ragusa.¹⁹⁶

Sabrina Puddu, dell'Architectural Association School of Architecture e del

¹⁹⁴ Occorre segnalare in tal senso un progetto recente di ambito umanistico condotto sempre dal Dipartimento di Scienze umanistiche e sociali dell'Università di Sassari che riguarda la comunità contemporanea del Golfo dell'Asinara, in particolare i pescatori. Si tratta di "Creazione di una strategia per il monitoraggio del marine litter nell'Area Marina Protetta dell'Isola Asinara con il coinvolgimento dei pescatori" di cui è responsabile Donatella Carboni e che consiste nello sviluppo di strategie di controllo dei rifiuti marini, una ricerca che attinge dal concetto di *citizen science* e dall'ambito disciplinare della geografia.

¹⁹⁵ Giampaolo Salice, *Il mare degli altri. Colonie di popolamento del Regno di Sardegna (XVIII secolo)* (Cagliari: ISEM, 2023).

¹⁹⁶ Mario Da Passano (a cura di), "Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento: atti del Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di storia dell'Università di Sassari e dal Parco nazionale dell'Asinara," (Roma: Carocci, 2004); P. De Castro, D. Marsili, A. Trova, *Memorie e attualità tra storia e salute. Riflessioni sulla sanità pubblica a cento anni dalla Grande Guerra a partire dall'esperienza dell'Asinara e di Vittoria* (Roma: Istituto superiore di sanità, 2015)

Dipartimento di Architettura dell'Università di Cambridge, si sta occupando da alcuni anni dello studio del macrocontesto delle colonie penali agricole con particolare attenzione per quelle installate in Sardegna e in generale nei contesti insulari.¹⁹⁷

Il volume *Le carte liberate. Viaggio negli archivi e nei luoghi delle colonie penali della Sardegna* pubblica i risultati dello spoglio degli archivi della colonia penale, realizzato in collaborazione con il Parco di Porto Conte e alcuni enti regionali – il lavoro prosegue tutt'oggi ed è curato da Claudia Sini e alcuni detenuti del carcere di Bancali, a Sassari, con permesso di lavoro.¹⁹⁸

Il testo più interessante dal punto di vista dell'analisi strutturale dei vecchi edifici del carcere – nonché il primo studio che propone il riuso adattivo per scopi museali – con focus su Fornelli, la sezione di massima sicurezza, proviene dalla letteratura grigia: si tratta di *Riscrivere il palinsesto. Proposta per il riuso dell'ex carcere di Fornelli sull'isola dell'Asinara come luogo di memoria*¹⁹⁹, tesi magistrale di Federica Varenna e Marta Zilioli per la Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni, del Politecnico di Milano, scritta sotto la supervisione di Francesca Lanz e Gennaro Postiglione. Nel 2018, il tema è stato anche al centro di un *workshop* tenutosi nell'isola, intitolato *Oltre il carcere* e coordinato sempre da Francesca Lanz e Marco Vannini, che ha proposto un confronto con un gruppo di *stakeholders* riguardo l'ipotesi di trasformare l'ex carcere di massima sicurezza in un museo.

Nelle ricostruzioni storiografiche le testimonianze dirette sono spesso coinvolte attraverso lo strumento dell'intervista ma il loro ruolo non consiste soltanto nel fornire informazioni, esperienze e notizie: in parallelo alla letteratura scientifica, sono stati scritti numerosi testi autobiografici, di memorialistica e ricostruzioni storiche realizzate da appassionati. Gli "informati", per definirli in termini

¹⁹⁷ Cfr. S. Puddu, "Sotto l'azzurra volta del Cielo. Disciplina territoriale e colonie penali agricole," *Rassegna di architettura e urbanistica* 150, 3, (2016): 106 – 113.

¹⁹⁸ Vittorio Gazale, Stefano A. Tedde a cura di, *Le carte liberate. Viaggio negli archivi e nei luoghi delle colonie penali della Sardegna* (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2016).

¹⁹⁹ Federica Varenna, Marta Zilioli, *Riscrivere il palinsesto. Proposta per il riuso dell'ex carcere di Fornelli sull'isola dell'Asinara come luogo di memoria*, (Tesi Politecnico di Milano 2017/2018).

etnografici, hanno un impatto effettivo e concreto sulla ricerca e non è possibile pensare al lavoro di raccolta delle testimonianze come a una mera appendice dello studio storiografico. Questo aspetto sarà al centro del prossimo capitolo, dedicato al patrimonio tangibile e intangibile dell'isola.

In chiusura di questo paragrafo è necessario, inoltre, segnalare un'importante contraddizione.

Tra i ricordi dell'Asinara rimasti più vivi nell'immaginario collettivo vi è quello di "Cayenna italiana", la fama di luogo di punizione estrema e violenta, un'immagine costruitasi a partire dagli anni Settanta, con la trasformazione della colonia penale in carcere di massima sicurezza. Essendo un fenomeno molto recente, la narrazione di quegli anni è affidata alle testimonianze dirette. Nella raccolta di saggi pubblicata dall'Ente Parco, ad esempio, è Francesco Massidda, direttore della colonia dal 1980 al 1986, a curare il capitolo dedicato alla storia del lazzaretto e del carcere.²⁰⁰

Eppure, le dinamiche all'interno dell'istituto penitenziario, i complessi rapporti con l'esterno, le analogie e le contraddizioni con contesti analoghi sparsi in Italia rimangono poco approfonditi – meriterebbero in questo senso uno studio storiografico dedicato. Questa criticità dipende, in parte, dalla difficoltà di lavorare con materiale d'archivio molto recente e che contiene dati ancora sensibili per le leggi della *privacy* e dell'etica scientifica.

3.2 L'isola premoderna

L'Asinara si trova di fronte alla costa settentrionale della Sardegna ed è circondata da quelli che vengono chiamati da chi ha familiarità con il territorio il "mare di dentro" – il mare chiuso del Golfo dell'Asinara – e il "mare di fuori" – il mare aperto che dà verso la penisola iberica e la Corsica.

La sua superficie è di oltre cinquanta chilometri quadrati e la sua conformazione sinuosa, determinata da spiagge sabbiose sul versante orientale e da falesie in

²⁰⁰ Francesco Massidda, "Il carcere, I fari e la Stazione Sanitaria," in *Asinara: parco nazionale - area marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 67 – 83.

quello occidentale, le è valsa la denominazione in tempi antichi di *Sinuaria*, poi corrotta nell'attuale Asinara.²⁰¹

Il clima riflette quello della Sardegna, è mite in inverno, secco e con scarsità di piogge in estate. Le naturali risorse d'acqua sono da sempre molto limitate e costituiscono uno dei problemi principali dal punto di vista abitativo. La superficie è costituita da pianure e colline intervallate da conformazioni rocciose e le maggiori altitudini si raggiungono nella parte nord-orientale. È separata dalla Sardegna da un tratto di mare relativamente breve e non difficile da navigare nelle giornate di clima sereno: il profilo delle colline rocciose è ben visibile dalla cittadina costiera di Porto Torres e dal paese di Stintino, molto vicino all'estremità meridionale. Un'altra isola molto più piccola, l'Isola Piana, si frappone tra Stintino e l'Asinara.

I centri abitati sono stati fondati in momenti e per scopi differenti lungo la costa orientale, in corrispondenza di cale e approdi naturali: nell'estremità sud si trova Fornelli, nella parte centro-orientale vi è l'insediamento La Reale, e verso nord si incontra il borgo Cala d'Oliva.

L'isola è quasi completamente disabitata: fatta eccezione per i turisti, i ricercatori e gli operatori del Parco che vi si recano occasionalmente e per brevi periodi, sono soltanto due i residenti ufficiali. Durante la primavera e i mesi estivi la presenza di questa comunità mobile si fa più consistente, ma in inverno e in autunno è frequentata soltanto dagli operatori del Parco e dell'ente forestale regionale Forestas.

I resti di alcune tombe ipogee di origine neolitica, le *domus de janas* Nella zona di Campu Perdu, testimoniano la presenza di piccoli insediamenti in epoche molto remote. È difficile immaginare fino a che punto la frequentazione dell'isola sia stata rilevante durante la preistoria: fino ad ora le campagne archeologiche

²⁰¹ Ester Gessa, "L'isola che non c'era, l'isola che sarà," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 13 – 20, 15. Gessa cita a sua volta due fonti di cui una storica: Ioannes Francisci Faræ, *De Chorographia Sardiniae*, libro due De rebus Sardois, Augusta Taurinorum, ex typografia regia, 1835; Francesco Cetti, *Quadrupedi di Sardegna*, Sassari, Piattoli 1774.

sono state in grado di recuperare resti di vasellame e alcuni manufatti votivi, tra cui un bronsetto in buone condizioni raffigurante un bovino, attualmente conservato al Museo Sanna, a Sassari, ma occorrerebbero degli scavi estensivi per comprendere la natura di questo contatto.²⁰²

Sembra lecito supporre che in quanto isola, l'Asinara abbia sempre fatto parte dell'immaginario marinaresco: alcune fonti riportano la denominazione di *Herculis Insula*, l'isola di Ercole, personaggio mitico della cultura greca arcaica e protettore dei naviganti, che vi avrebbe fatto tappa durante i suoi viaggi leggendari – come in altre località della Sardegna collegate a culti analoghi.²⁰³

Nella fase successiva alla romanizzazione della Sardegna, la storia dell'Asinara si intreccia a doppio filo con quella di Porto Torres, la *Turris Libisonis* fondata da Giulio Cesare nel 46 a.C. Insieme fanno parte della vasta area portuale del Golfo dell'Asinara, un importante scalo per le rotte commerciali verso la penisola iberica e l'Italia. *Turris* è un crocevia di genti provenienti da diverse parti dell'impero ed è collegata a *Karalis*, l'odierna Cagliari, e Olbia, con cui forma un importante asse commerciale.²⁰⁴

Rispetto a Porto Torres, dove sono numerosi i siti archeologici, nel territorio dell'Asinara non ci sono tracce tangibili di questo periodo ad eccezione di frammenti ceramici e di alcune monete. Sono stati invece i fondali marini a regalare importanti scoperte.

Risale al 1995 il primo sopralluogo della Soprintendenza Archeologica nel sito del relitto romano di La Reale, i resti di una nave da commercio affondata a poca distanza da uno degli approdi storici dell'isola. Della struttura della nave, naufragata in una data compresa tra il III e il V secolo d.C., non rimane quasi nulla, mentre il suo carico è ben conservato: si tratta di frammenti ceramici e di un nutrito gruppo di anfore di quattro tipologie differenti probabilmente usate per la conservazione del pesce sotto sale e non macerato.

²⁰² A. Boninu, "L'isola di Ercole," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 27 – 33, 30.

²⁰³ C. Cazzona, P. Ruggeri, E. Ughi, "L'isola di Ercole, L'isola dell'Asinara," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 28 – 41, 28. Gli autori stanno citando il *Naturalis Historia* di Plinio, risalente al I secolo d.C.

²⁰⁴ *Ivi*, 36 – 37.

Non si tratta dell'unico relitto trovato lungo la costa ma è sicuramente il meglio conservato.²⁰⁵

In epoca giudicale, l'Asinara è legata ai giudicati di Torres e Logudoro e come questi è testimone delle intense battaglie per il controllo del Mediterraneo: le repubbliche marinare, soprattutto le Repubbliche di Genova e Pisa, si contendono la Sardegna, mentre in parallelo imperversa la minaccia della flotta saracena.

In questa cornice, l'isoletta è in costante stato di assedio e la popolazione locale è costretta ad abbandonare le coste. Si tratta soprattutto di allevatori e pastori provenienti dalla Sardegna che arrivano nelle stagioni di pascolo.

Nonostante il clima di conflitto che imperversa per tutto l'Alto Medioevo, una piccola comunità di monaci camaldolesi, un ordine maschile benedettino, vi si stabilisce intorno al 1100. Vari documenti testimoniano la fondazione di un convento situato nell'area centro-meridionale, il convento di Sant'Andrea, di cui non rimangono tracce architettoniche.²⁰⁶

Nel dodicesimo secolo, l'Asinara, come la maggior parte della Sardegna settentrionale, è nelle mani dei Doria, una famiglia genovese che per decenni tenta di contrastare le forze pisane. Ma la guerra porta desolazione e distruzione.²⁰⁷

Nei secoli successivi la Corona d'Aragona espande il suo dominio nel Mediterraneo entrando in collisione con le potenze marinare della penisola. Il mare dell'Asinara continua a essere frequentato da corsari saraceni e turchi che impediscono attraversamenti sicuri. Per tutto il Medioevo è un luogo inospitale, ancora più difficile da raggiungere a causa della minaccia di attacchi e saccheggi, e sul piano simbolico l'atmosfera che la circonda si tinge di un'aura fantastica e

²⁰⁵ P. G. Spanu, "Il relitto "A" di Cala Reale: note preliminari," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 44 – 55.

²⁰⁶ Angelo Castellaccio, "Il periodo medievale," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 43 – 55, 48.

²⁰⁷ *Ivi*, 50.

spaventosa allo stesso tempo. Le note scritte in sardo che raccontano le vicissitudini del martire Proto, il patrono Porto Torres, che avrebbe trascorso qui l'esilio, la descrivono desertica, abbandonata, priva di risorse e abitata da creature feroci come dragoni, orsi, leoni e lupi.²⁰⁸

Nel sedicesimo secolo è pressoché disabitata: a frequentarla sono soltanto alcuni pastori, pescatori e corallari. A partire dalla seconda metà del Cinquecento vengono erette le prime torri difensive e viene potenziata la struttura del Castellaccio, una fortificazione medievale nei pressi di Fornelli.²⁰⁹

A partire dal Settecento si susseguono i tentativi di colonizzazione moderna. Ormai nelle mani dei Savoia, il territorio viene concesso ai due fratelli Velixandre di Aix en Provence che tentano di installarvi 40 famiglie di coloni. Per fare loro spazio, le poche famiglie di pastori sardi che vi abitano vengono allontanate. Salice riporta, citando fonti dell'epoca, che nella fase di trattativa con il re sabauda per la concessione dell'isola, i due marsigliesi chiedono di poter usufruire di cento detenuti per i lavori di costruzione e manodopera più faticosi. Si tratta della prima volta, scrive lo storico, che in un progetto di popolamento in Sardegna viene esplicitamente fatta richiesta di detenuti per facilitare la fase di insediamento.²¹⁰

Il progetto ha comunque vita breve a causa delle difficili condizioni ambientali, della scarsità di risorse e di alcuni disaccordi tra i soci e i finanziatori del progetto. Nel 1774 tutto il territorio, nuovamente abitato dai pastori sardi, viene concesso per decreto reale a Antonio Manca-Amat, marchese di Mores, insieme all'Isola Piana, dopo che questi ha pagato alle casse della corona un'ingente somma di denaro ottenendo di diventare duca. La popolazione non è però contenta di

²⁰⁸ Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, a cura di Dino Manca (Cagliari: CUEC editrice, 2002), 60. Disponibile in pdf nel portale Sardegna Digital Library, <https://www.sardegna.digitallibrary.it/detail/6499b876e487374c8f801568>

²⁰⁹ Giuseppe Doneddu, "L'età moderna e contemporanea," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 55-67, 55.

²¹⁰ Giampaolo Salice. *Il mare degli altri. Colonie di popolamento del Regno di Sardegna (XVIII secolo)*, cit., 101.

pagare i tributi e i contrasti col marchese sono immediati.²¹¹

Nell'Ottocento, scomparso definitivamente il sistema feudale in Sardegna, convivono nell'isola i pastori sardi e una comunità di pescatori provenienti prevalentemente dalla Liguria e, in particolare, da Camogli. A questi ultimi si deve la fondazione nel primo Ottocento del piccolo borgo di Cala d'Oliva.

Con l'inizio dell'età moderna, la piccola comunità dell'Asinara vive in condizioni difficili: l'acqua continua a scarseggiare, il territorio è aspro ed è impossibile raggiungere la Sardegna durante i periodi di clima avverso.

Sembra però finita l'epoca delle invasioni dal mare e finalmente si guarda alla costa con meno timore.

Anche dal punto di vista simbolico, il territorio è uno spazio conosciuto, segnato con chiarezza nelle carte geografiche, libero da quell'aura di misticismo e folclore che ne aveva sfumato i contorni e la percezione nelle epoche remote.

Di lì a poco, però, il cambiamento è quasi immediato e radicale. È di nuovo la posizione isolata ad attirare il governo italiano che decide di installarvi due istituzioni, il lazzeretto e la colonia penale, una scelta che decreta il definitivo allontanamento della comunità asinarese.

3.3 La Stazione sanitaria e i prigionieri di guerra

La Stazione sanitaria marittima e la colonia penale agricola sono spesso descritte come due istituzioni interdipendenti, entrambe manifestazioni di più ampi progetti rispettivamente di natura sanitaria e penale che cercano da un lato di risolvere il problema della diffusione delle malattie epidemiche, dall'altro di riformare il sistema carcerario nazionale. Le vicende e i cambiamenti strutturali che le riguardano si svolgono in parallelo per alcuni decenni, fino a quando, lentamente, imboccano strade differenti: la Stazione sanitaria viene chiusa definitivamente dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando i progressi della medicina moderna consentono di contenere in maniera efficace le epidemie, mentre la colonia

²¹¹*Ivi*, 108 – 109.

continua a presidiare l'isola per molti anni, subendo diverse trasformazioni.

Le due istituzioni sono progettate per condividere lo spazio dell'isola e la colonia, in particolare, invia i detenuti per svolgere i lavori di manodopera alla Stazione e ha il compito di provvedere, soprattutto nei casi di emergenza, a rifornirla di cibo e legname.

Dal punto di vista amministrativo dipendono rispettivamente dalla Direzione Generale della Sanità Pubblica (DGSP) e dalla Direzione Generale delle Carceri e dei Riformatori, entrambe di pertinenza del Ministero dell'Interno.

Entrambe incarnano il pensiero moderno e si basano sull'isolamento: la Stazione Marittima assiste i passeggeri e gli equipaggi di navi sospette di focolai nel periodo di contumacia, mentre la colonia penale agricola ha lo scopo di riformare il detenuto attraverso il lavoro, e intanto separarlo dalla società civile. La colonia, in questo senso, è l'istituzione che cela più ombre e contraddizioni: l'isolamento è inteso in questo caso non come una misura necessaria per la salute pubblica, ma come una forma di punizione.

Le accomuna, poi, un altro fattore di ambiguità che riguarda lo spirito e l'atteggiamento che guida il processo di fondazione: nonostante l'Asinara risulti abitata al momento della discussione del progetto alla Camera, il governo italiano la considera una terra di nessuno, un luogo dalle potenzialità inesprese, e dal confronto tra i diversi deputati – alcuni sardi – sembra che la piccola comunità residente non sia altro che un intralcio. Nel pieno spirito coloniale, ben radicato nella *forma mentis* dell'intelligenza europea di fine Ottocento, la popolazione dell'Asinara è un ostacolo che deve essere rimosso nel nome del bene comune.

Le prime proposte per l'installazione di una struttura per la quarantena risalgono al Settecento, quando un evento in particolare spaventa gli abitanti del Logudoro: nei pressi dell'isola naufraga una nave proveniente da Tunisi che trasporta numerosi passeggeri afflitti da peste. Le ricerche riportano che da questo momento e per tutto l'Ottocento, con l'acuirsi di vecchie e nuove epidemie, le

richieste di costruzione di un sanatorio da parte dei cittadini saranno continue.²¹²

Il 16 giugno 1885, Francesco Salaris, deputato originario di Sassari, si fa portavoce della comunità e presenta alla Camera la proposta per l'installazione del lazzaretto e della colonia penale nell'Asinara. Salaris non nega alcune evidenti difficoltà: da un lato la presenza di una comunità stabile, dall'altro la mancanza di risorse idriche. Soltanto uno dei deputati sardi si oppone: Francesco Pais-Serra, anch'egli di Sassari, ritiene che la presenza del lazzaretto rappresenti, al contrario, un potenziale pericolo per la Sardegna perché potrebbe condurre a una nuova ondata di epidemie.²¹³

In meno di dieci giorni, tuttavia, la proposta di Salaris ottiene l'approvazione.

I lavori di costruzione sono altrettanto rapidi: una volta allontanate le famiglie di pastori e allevatori il complesso del lazzaretto con sede principale a La Reale viene ultimato alla fine dell'anno.

Il presidio è diviso inizialmente in due sezioni: la prima, a La Reale, è la sede centrale dove è collocata la direzione e dove si effettuano le operazioni di smistamento, bonifica, disinfezione e contumacia.²¹⁴ Nelle sue vicinanze viene costruito nel 1889 un ospedale, edificio che oggi rappresenta un *landmark* architettonico del passato sanitario dell'isola, e che in origine era affiancato da una struttura utilizzata come farmacia e da un centro batteriologico. La seconda sezione, anch'essa nei pressi di La Reale, è suddivisa in tre fabbricati chiamati "periodi" che possiedono una capienza totale di 150 posti letto e dove vengono smistati i pazienti nelle fasi successive alla contumacia.

La Stazione di quarantena dell'Asinara accoglie prevalentemente equipaggi e passeggeri di navi da transito e commerciali, mentre le malattie più frequenti sono

²¹² Carla Ferrante, "La stazione sanitaria (sec. XIX – XX)," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 109 – 116, 109.

²¹³ Franca Mele, "La fondazione della colonia penale," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 94 – 108, 95 – 96.

²¹⁴ A. Casula, P. Scarpellini, "Architettura sanitaria e penitenziaria sull'isola dell'Asinara," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 117 – 123, 120.

le meningiti cerebro-spinali, il colera e la peste.²¹⁵ Il documento legislativo che stabilisce la missione, l'organizzazione e le prassi mediche adottate dalla Stazione è il *Regolamento per la sanità marittima* del 1895. In questi anni, accanto all'Asinara svolgono il ruolo di avamposti di controllo e quarantena per porti e collegamenti navali anche le stazioni di Augusta, in Sicilia, di Poveglia nei pressi di Venezia, Nisida nella costa napoletana e Genova.²¹⁶

Le ricerche relative alla storia del presidio approfondiscono, seppur con differenti sforzi, due fatti particolarmente drammatici che mettono a dura prova la Stazione e che segnano – anche con pesanti bilanci in termini di vite umane – il passato e l'identità dell'isola.

Durante la Prima Guerra Mondiale, il governo italiano decide di inviare nel territorio oltre ventimila prigionieri austro-ungarici provenienti dalla Serbia, appena conquistata dalla Triplice Intesa, per scontare la detenzione fino alla fine del conflitto e per effettuare la contumacia. Si tratta di individui appartenenti a diverse etnie, catturati dall'esercito serbo durante la guerra e che il Paese, che batte in ritirata verso l'Albania e l'alleato italiano, non intende liberare. I prigionieri vengono condotti a piedi da Niš a Valona, in un terribile esodo che è raccontato nei resoconti e nelle memorie scritte dei sopravvissuti come “la marcia della morte”.²¹⁷

È la Marina italiana a gestire il trasporto navale e lo smistamento dei prigionieri, ormai allo stremo e decimati da colera, tubercolosi e malaria, nei campi di concentramento della penisola. Arrivano nell'Asinara a partire dal 1915, nonostante le proteste del personale sanitario che è composto soltanto da cento persone. Oltre ai prigionieri, l'isola accoglie ufficiali di alto rango e profughi serbi, tra cui donne e bambini. Col susseguirsi degli sbarchi, vengono ampliati gli

²¹⁵ Carla Ferrante, “La stazione sanitaria (sec. XIX – XX), cit., 109.

²¹⁶ Assunta Trova, “La stazione sanitaria dell'Asinara: dagli albori del Novecento alla Grande Guerra,” in *Memorie e attualità tra storia e salute. Riflessioni sulla sanità pubblica a cento anni dalla Grande Guerra a partire dall'esperienza dell'Asinara e di Vittoria*, a cura di P. De Castro, D. Marsili, A. Trova (Roma: Istituto superiore di sanità, 2015), 37 – 45, 37.

²¹⁷ Assunta Trova, “La stazione sanitaria dell'Asinara: dagli albori del Novecento alla Grande Guerra,” cit., 42.

accampamenti che occupano le zone di Fornelli, Campu Perdu, Stretti e Tumbarino, mentre la colonia arretra nei territori settentrionali.

A questo punto le testimonianze descrivono uno scenario tragico: masse di prigionieri denutriti e ammalati si affollano nei litorali e nell'entroterra, un terribile "effetto collaterale" della guerra che rivela l'impreparazione del governo italiano, la cui attenzione è rivolta al fronte. I piroscafi gettano in mare i corpi dei prigionieri morti durante la traversata, un fatto che complica i rapporti con la comunità di Porto Torres e che costringe i responsabili sanitari a vietare la pesca per scongiurare il diffondersi di ulteriori malattie tra la popolazione locale.²¹⁸

Per rallentare la diffusione dei contagi, sui prigionieri appena sbarcati si esegue una profilassi che prevede la rasatura dei capelli, la petrolizzazione, la spidocchiatura, il bagno e la disinfezione degli abiti.²¹⁹ A rendere complicate le operazioni di contenimento nell'isola è la mancanza della profilassi nei porti di partenza: i prigionieri viaggiano stipati nei piroscafi senza essere a conoscenza del proprio stato di salute.

Il Generale Giuseppe Carmine Ferrari, inviato dal governo per porre fine alla crisi, trova i prigionieri in uno stato di estrema sofferenza fisica e psicologica.²²⁰ Per risollevarne lo spirito, pianifica una serie di attività: organizza opere di abbellimento degli accampamenti, costruendo aiuole e strade, incoraggia gli uomini a erigere cappelle e altari, procura agli artigiani il materiale per realizzare manufatti e sculture – come il prigioniero Georg Verness che realizza una scultura di grandi dimensioni intitolata *Il lungo viaggio*, purtroppo andata distrutta. I soldati saranno grati all'esercito italiano per il trattamento umano ricevuto ed erigeranno targhe di ringraziamento nei pressi degli accampamenti.²²¹

Col finire della guerra, vengono lentamente rimandati a casa ma il bilancio dei morti sull'isola, a causa di stenti ed epidemie, è molto alto: sono circa 7000 i prigionieri austro-ungarici sepolti nell'Ossario di Campu Perdu, luogo in cui

²¹⁸ *Ivi*, 44 – 45.

²¹⁹ *Ivi*, 42.

²²⁰ Cfr. G. C. Ferrari, *Relazione del campo di prigionieri colerosi all'isola dell'Asinara nel 1915-1916 (guerra italo austriaca)*, cit.

²²¹ Carla Ferrante, "La stazione sanitaria (sec. XIX – XX)," cit., 112 – 113.

ancora oggi si recano i discendenti dei caduti per rendere loro omaggio. (**Figura 11**)

La seconda parentesi storica che coinvolge la Stazione è legata ancora una volta al destino dei prigionieri di guerra.

Nel 1937, un piroscafo proveniente da Massaua trasporta verso l'Asinara un gruppo di prigionieri etiopi catturati durante la campagna fascista in Africa: sono quasi tutti membri delle casate nobiliari, sono accusati di cospirare contro il regime di Mussolini e il loro destino è quello di trascorrere nell'isola un breve periodo di contumacia e di isolamento, nel caso abbiano contratto malattie contagiose, prima di essere inviati in altri campi di prigionia.

La campagna imperialista di Mussolini in Africa è un pesante fardello storico: nonostante i toni trionfali della propaganda fascista, il fallimento è totale e l'esercito italiano si macchia di crimini terribili, dall'uso di armi chimiche, alle continue stragi di civili, alla violenza sistematica e culturale sui presunti "dissidenti". Gli effetti delle politiche repressive italiane sono devastanti, lasciano effetti collaterali di natura culturale, sociale ed economica che si radicano nel tempo. Il confino è uno degli strumenti fondamentali delle politiche di repressione violenta del Fascismo. Consente infatti al regime di mantenere il controllo sul territorio, scoraggia i tentativi di ribellione, ed è parte di una strategia già utilizzata dallo stato italiano in Eritrea, Somalia e Libia a cavallo tra i due secoli.²²²

In Etiopia, a scatenare l'ondata di deportazioni è l'attentato contro il viceré Rodolfo Graziani nel 1937 ad Addis Abeba. In totale sono circa 500 gli individui accusati di cospirazione e trasferiti nei campi di prigionia e tra loro vi sono anche donne, bambini e persino i collaborazionisti. La scelta delle destinazioni è determinata dalla presunta pericolosità e dal rango sociale dei prigionieri: i campi che versano in condizioni peggiori dal punto di vista delle strutture e del trattamento umano sono Longobucco, Lipari, Ponza e l'Asinara.²²³

²²² Giuseppe Ferraro, "I deportati dall'Impero. Gli Etiopi confinati in Italia durante il regime fascista," in *Nuova Rivista Storica*, Anno C1 (2016): 243 – 265.

²²³ *Ivi*, 248.

Tra i prigionieri temporaneamente confinati nell'Asinara, c'è anche la figlia dell'imperatore Hailè Sellassiè, la principessa Romaneworq, insieme a due dei suoi figli – entrambi moriranno nei campi di prigionia rispettivamente all'Asinara e a Torino a causa di alcune malattie contratte nei campi. La principessa viene trasferita presso il convento dei missionari della Consolata a Torino, dov'è infatti sepolta.²²⁴

Nell'Asinara i prigionieri dormono ammassati all'interno di alcuni dormitori e solo a quelli di rango elevato è riservato un trattamento migliore. Nonostante ciò, i campi di prigionia rappresentano un costo che grava sulle casse del regime. Anche da questo punto di vista l'Asinara si rivela uno dei contesti peggiori: le 40 lire al giorno destinate a ciascun prigioniero per acquistare i beni di prima necessità vengono tutte spese per la fornitura dell'acqua.²²⁵

Esistono diverse testimonianze, documenti, scritti di memorie e lettere di corrispondenza che raccontano i particolari e le storie personali legate a questa vicenda. Eppure, neanche una di queste storie è entrata nelle narrazioni ufficiali dedicate all'Asinara.²²⁶

La storia della Stazione include diverse parentesi poco conosciute e indagate. Alcuni registri e carte testimoniano, ad esempio, l'arrivo nel 1920 della nave Fert che trasporta frumento da Buenos Aires, e il cui equipaggio afflitto da peste bubbonica viene curato nell'Asinara. L'anno dopo, invece, è costretta a sostarvi un'imbarcazione giapponese chiamata *Hemine Maru*, in viaggio da Vladivostok con i suoi 500 passeggeri e sospetta di avere a bordo un focolaio. L'isola, durante la Seconda Guerra Mondiale, e nel periodo immediatamente successivo, continua ad essere la destinazione di dissidenti politici e, nel periodo post-regime, di squadristi fascisti.²²⁷

²²⁴ *Ivi*, 249.

²²⁵ *Ivi*, 260 – 261.

²²⁶ Un buon segnale in questo senso, è stata la partecipazione di alcuni discendenti dei deportati alla conferenza intitolata *Il passaggio degli etiopi all'Asinara*, tenutasi presso la sede dell'Ente Parco a Porto Torres il 30 maggio 2023, i quali hanno raccontato al pubblico la storia dei loro antenati prigionieri nell'isola.

²²⁷ Carla Ferrante, "La stazione sanitaria (sec. XIX – XX)," cit., 115 – 116.

Due interessanti scoperte, che rientrano in realtà nell'ambito dell'archeologia subacquea, rivelano il coinvolgimento diretto dell'isola nei combattimenti navali che hanno segnato il conflitto. Nel 2012 un team di ricerca rintraccia il relitto della corazzata Roma, la famosa nave da guerra italiana affondata da un aereo tedesco nel 1943, nei fondali del Golfo, a nord dell'Asinara.²²⁸ È recentissimo il ritrovamento a ovest dell'isola di un'altra imbarcazione utilizzata dalla Marina militare italiana per trasportare armamenti durante la Seconda Guerra Mondiale: si tratta del peschereccio Sogliola, affondato da un sommergibile inglese sempre e scoperto nel 2023 da Alessandro Masala, sub professionista e istruttore del Diving Center Cala d'Oliva.²²⁹

Già a partire dal 1939 la Stazione è in declino. L'abbandono della struttura è lento e progressivo: le epidemie di colera, vaiolo e febbre gialla che costringevano alla contumacia grandi quantità di persone si sono, finalmente, indebolite.

La colonia penale ingloba dal punto di vista amministrativo e strutturale l'eredità lasciata dall'istituzione sanitaria, riutilizzandone anche gli edifici, e trasformando il territorio rimasto inutilizzato in campi coltivati e da pascolo.

3.4 Evoluzione e trasformazioni della colonia penale

Stando agli aneddoti e ai resoconti storici – è stata menzionata nel paragrafo riguardo l'isola premoderna la vicenda mitica del santo Proto e del suo esilio –, è possibile che siano stati i romani i primi a usarla come prigione per gli individui sgraditi all'Impero.²³⁰ I fratelli di Aix en Provence, nel Settecento, avrebbero invece chiesto al regno sabauda l'invio di un centinaio di detenuti per i lavori di costruzione della colonia francese.²³¹

²²⁸ "Ritrovato relitto corazzata Roma, affondata nel '43," Ansa, 26 luglio 2023, https://www.ansa.it/mare/notizie/rubriche/shippingecantieri/2012/06/28/Ritrovato-relitto-corazzata-Roma-affondata-43-_7110482.html

²²⁹ "Affondato dagli inglesi nel '43 all'Asinara relitto del Sogliola," Ansa, 30 maggio 2023, ultimo accesso 27 luglio 2023, https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2023/05/30/affondato-dagli-inglesi-nel-43allasinara-relitto-del-sogliola_58d92290-89dc-4705-816c-24194b4ddd4e.html

²³⁰ Ester Gessa, "L'isola che non c'era, l'isola che sarà", cit., 13.

²³¹ Giampaolo Salice, "Il mare degli altri. Colonie di popolamento del Regno di Sardegna (XVIII secolo)", cit., 101.

Rispetto a questi tentativi, sporadici e temporanei, di utilizzo dell'isola come luogo di confino, la colonia penale che viene installata insieme al lazzaretto alla fine dell'Ottocento rientra in un progetto più complesso e strutturato.

In tutta Europa si discutono nuove forme di detenzione che possano risolvere alcuni problemi di natura economica e strutturale, ma anche penale ed etica: le prigioni sono sovraffollate e gli edifici obsoleti, mentre sul fronte del diritto penale si riflette su modalità di detenzione che facilitino il reinserimento sociale.

Un altro problema, non di poco conto, consiste nelle spese di mantenimento degli istituti penitenziari e contemporaneamente rimane la volontà di isolare e allontanare, quanto più possibile, gli individui "compromessi" dal punto di vista sociale dalle città eleganti e industrializzate, considerate emblema di civiltà e progresso.

Il modello della colonia penale agricola, basata sul lavoro coatto del detenuto, presenta parallelismi con diversi fenomeni analoghi sparsi in tutto il mondo, ma in Italia è legato in maniera particolare all'amministrazione degli arcipelaghi e delle isole. Uno degli aspetti più importanti consiste nello sfruttamento del territorio per attività produttive e di autosostentamento della colonia, specialmente agricoltura e allevamento. Le isole, agli inizi dell'Ottocento, in particolare quelle dell'Arcipelago toscano, sono nell'immaginario di intellettuali e politici terre dimenticate e lontane dalla società civile, luoghi dove è possibile sperimentare non soltanto nuove forme di detenzione ma anche nuovi modelli economici, di razionalizzazione e sfruttamento delle risorse ambientali.

Tutte queste riflessioni animano i salotti e gli ambienti giuridici italiani già prima dell'Unità d'Italia e conducono ad un primo progetto sperimentale installato su un'isola: la colonia penale di Pianosa viene fondata nel 1858 ed è amministrata secondo il piano di gestione messo a punto da Carlo Peri, soprintendente generale per gli stabilimenti penali. Il progetto prevede inizialmente l'invio nella colonia dei giovani detenuti delle case correzionali, che però non sono in grado

di sostenere i lavori di costruzione del presidio e vengono sostituiti dagli adulti.²³² Nel complesso i pareri tecnici ritengono Pianosa un esperimento soddisfacente – anche se la critica rintraccia voci fuori dal coro che durante la piena attività della struttura segnalano problemi di carattere igienico-sanitario e che mettono in dubbio il rapporto tra costi e benefici del mantenimento della colonia. Nella seconda metà dell'Ottocento, quindi, le colonie penali si diffondono in maniera capillare nelle isole: sempre nell'arcipelago toscano nascono le colonie di Gorgona, Capraia e la succursale di Pianosa nell'isola di Montecristo. In Sardegna a partire dal 1860 nascono gli istituti di San Bartolomeo, Cuguttu, Castiadas, Isili, Mamone, Asinara, Porto Conte-Tramariglio e Is Arenas. Diverse colonie vengono alla luce anche sulla terraferma, ma la loro presenza nelle isole è particolarmente diffusa.²³³

Il decreto che sancisce la nascita della colonia penale dell'Asinara e del lazzaretto risale al 1885 e determina l'allontanamento di cinquanta famiglie residenti, tra allevatori di origine sarda e pescatori di ascendenza ligure, che dietro esiguo compenso sono frettolosamente costretti ad andarsene. Si disperdono nella zona della Nurra, fondano il villaggio di Stintino, con una visuale sull'isola, e trasmettono il racconto di questa espropriazione alle generazioni successive.

Nelle prime fasi di progettazione la colonia è suddivisa in tre diramazioni situate in corrispondenza dei precedenti insediamenti, Cala d'Oliva, sede della direzione centrale, Fornelli e l'area denominata "Secondo Periodo" nei pressi di La Reale. A partire dal 1899 vengono costruite altre diramazioni destinate a subire numerose trasformazioni nel corso del tempo: ancora in una fase preliminare, vi sono Elighe Mannu, Sauccu, Campu Perdu e Tumberino. Negli anni successivi se ne aggiungono altre mentre alcune cadono dismesse o vengono convertite

²³² Franca Mele, "L'Asinara e le colonie penali in Sardegna: un'isola penitenziaria?," in *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento: atti del Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di storia dell'Università di Sassari e dal Parco nazionale dell'Asinara*, a cura di Mario Da Passano (Roma: Carocci, 2004), 189 – 213, 189.

²³³ *Ibidem*.

per altre funzioni.²³⁴

Gli archivi rivelano che la popolazione dei detenuti nei primi decenni di attività si aggira intorno al centinaio, che si tratta di individui provenienti dalle regioni del sud Italia, con un basso grado di scolarizzazione e accusati per la maggior parte del reato di omicidio. Le loro mansioni sono prevalentemente di carattere agricolo – si coltivano, in base alle zone e alle caratteristiche del territorio, ortaggi, alberi da frutto, vite, cereali e piante foraggere – e legate all'allevamento – soprattutto di caprini, ovini e suini. Più tardi, con l'ampliamento del carcere, i detenuti svolgono anche attività specialistiche, come quella di barbiere, calzolaio e meccanico, che sono al servizio della comunità della colonia, compresi gli agenti e le loro famiglie.²³⁵

La media significativa in questa prima fase – compresa tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento – di detenuti provenienti dalle regioni meridionali è probabilmente l'effetto del netto divario economico tra nord e sud e della tensione sociale che ne deriva, entrambe responsabilità diretta delle scelte del governo.²³⁶

Nella colonia il Consiglio disciplinare stabilisce un sistema di punizioni che ha l'obiettivo di perseguire atteggiamenti e comportamenti scorretti, dalla detenzione di materiale proibito – come oggetti contundenti di fabbricazione artigianale – ad azioni più gravi come il rifiuto del lavoro, l'aggressione nei confronti di altri prigionieri e delle guardie e il tentativo di fuga. In base alla gravità, i provvedimenti includono la camicia di forza – anche in caso di comportamenti autolesivi –, di catene, puntali e ferri, del trattamento pane acqua e della cella di isolamento per periodi più o meno lunghi.²³⁷

²³⁴ "L'Asinara, paradigma di isola penitenziaria (1885 – 1997)," in *Le carte liberate*, cit., 185 – 253, 185.

²³⁵ Cfr. Francesco Massidda, "Il carcere, I fari e la Stazione Sanitaria," cit.

²³⁶ Cfr. Marco Pignotti, "Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall'inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari tra fine Ottocento e primi Novecento," in *Quaderni camilleriani 7*, a cura di Morena Deriu e Giuseppe Marci (Monastir: Grafiche Chiani, 2019), 83 – 93.

²³⁷ "L'Asinara, paradigma di isola penitenziaria (1885 – 1997)," in *Le carte liberate*, cit., 185 – 253, 189.

Sono numerose le rivolte a causa della cattiva gestione delle risorse alimentari e nei rapporti della direzione negli anni Trenta sono segnalate con insistenza le diverse problematiche strutturali e le terribili condizioni igienico-sanitarie delle diramazioni.²³⁸

Eppure, nelle consultazioni e nei dibattiti tra gli intellettuali e i giuristi sul sistema delle colonie si susseguono pareri positivi e declamazioni di successo, uno scarto di realtà che, come scrive Anna Capelli, separa nettamente la situazione effettiva degli istituti di pena dalla visione che ne hanno i teorici e i tecnici del tempo.²³⁹

I detenuti sono, inoltre, continuamente esposti al contagio di epidemie a causa della vicinanza del lazzaretto.

Le colonie penali sono una forma pianificata di sfruttamento del lavoro forzato e di utilizzazione razionale del territorio di carattere transnazionale. Testimoniano il legame tra lo sviluppo del sistema penale moderno e la mercificazione del lavoro e se ne riscontra l'utilizzo massiccio nelle strategie di espansione degli imperi coloniali europei fino alla prima metà del Novecento. Quando installate in terre lontane, esse aprono la strada – con la costruzione di infrastrutture e l'avvio delle attività produttive – all'arrivo e all'insediamento degli uomini liberi e allo stesso tempo rappresentano una pratica di controllo delle popolazioni autoctone, quasi sempre ostili alla colonizzazione.²⁴⁰

Puddu scrive che le colonie penali fondate in Sardegna nascono con questa doppia funzione sebbene le istituzioni dell'Asinara e Is Arenas acquisiscano carattere permanente – non ambiscono più, cioè, a dare avvio ad insediamenti di coloni liberi ma rimangono istituzioni di natura penale.²⁴¹ Il loro obiettivo è quello

²³⁸ *Ivi*, 200 – 205.

²³⁹ Anna Capelli, "La storia penitenziaria: fonti e metodi," in *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento: atti del Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di storia dell'Università di Sassari e dal Parco nazionale dell'Asinara*, a cura di Mario Da Passano (Roma: Carocci, 2004), 24.

²⁴⁰ Cfr. C. G. De Vito, A. Lichtenstein "Writing a Global History of Convict Labour," in *International Review of Social History* 58, n.2 (2013): 285 – 325, doi:10.1017/S002085901200081849 – 89.

²⁴¹ Cfr. Sabrina Puddu, "Colonie penali agricole in Sardegna. Appunti per una comprensione dei principi insediativi," in *La colonia penale di Porto Conte. Il sistema carcerario e il restauro dell'architettura moderna in Sardegna*, a cura di Giorgio Peghin e Gianluca Zini (Delfino Editore 2015): 69 – 82.

di creare una nuova classe rurale che corrisponda agli ideali illuminati moderni e che sia, dunque, controllabile. In Sardegna, la popolazione problematica è rappresentata dai pastori, il cui sistema di valori, regole e usanze sfugge al controllo e alle norme statali. Le colonie, in questo senso, appaiono come la continuazione delle politiche di riforma economica e culturale già attuate dai Savoia a partire dal Settecento che puntano a implementare la produzione agricola e indebolire la comunità pastorale.²⁴²

A partire dalla seconda metà del Novecento, le istituzioni rimaste attive subiscono con sempre maggiore insistenza gli effetti di alcuni fenomeni di carattere politico e sociale fortemente legati alla storia del sistema penale e giudiziario italiano.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, le diramazioni attive nell'Asinara sono ancora nove: Fornelli, Santa Maria, Tumberino, Campu Perdu, Campo Faro, Trabuccato, Diramazione centrale, Case Bianche ed Elighe Mannu. I detenuti vengono smistati in base ai reati e alle attitudini personali: nelle diramazioni si svolgono attività specializzate che consentono di sfruttare al meglio le risorse e le caratteristiche del territorio e che riguardano prevalentemente l'agricoltura, l'allevamento e la raccolta di legname. La chiusura definitiva della Stazione sanitaria avviene alla fine degli anni Sessanta, quando anche l'istituto penitenziario subisce un importante cambiamento.

Tra il 1971 e il 1975 il governo italiano fa trasferire nell'isola diversi detenuti mafiosi. Sono esponenti di Cosa nostra e della 'Ndrangheta e a partire dal loro arrivo la colonia cambia aspetto: le severe misure di sicurezza la trasformano in un territorio blindato.²⁴³

La diramazione di Fornelli è al centro del nuovo progetto del supercarcere: i generali Galvaligi e Dalla Chiesa, che vi fanno un sopralluogo, decidono di rafforzarne la struttura e il perimetro, trasformandola nel braccio speciale destinato a ospitare gli esponenti dei gruppi terroristici degli "anni di piombo" –

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ R. Cecaro, M. Manconi, "Gli anni del supercarcere," in *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F. (Nuoro: Poliedro, 1998), 124 – 130, 125.

più tardi a questa sezione verrà aggiunta anche la struttura chiamata “il bunker”, presso Cala d’Oliva. Tra questi arrivano Renato Curcio e Alberto Franceschini, ex membri delle Brigate Rosse. **(Figura 12)**

Sono anche gli anni delle rivolte carcerarie: molti degli individui trasferiti nell’isola sono detenuti “problematici”, responsabili di attacchi contro altri detenuti e proteste. I disordini sono dovuti alle condizioni di vita estreme nei penitenziari. In questo contesto, l’Asinara è il carcere nel carcere, una grande cella d’isolamento destinata alle figure più controverse e difficili da gestire.

La lunga stagione del supercarcere è anche segnata dalla presenza di un direttore che si rende famoso per i metodi repressivi e violenti, Luigi Cardullo, conosciuto nell’isola come “il vicerè”. In un’occasione autorizza gli agenti a sparare contro un turista che oltrepassa per sbaglio il limite di avvicinamento alla costa e un detenuto in particolare lo accusa in tribunale di comportamento illegale, esponendo i trattamenti disumani, tra pestaggi e sevizie, che avvengono sotto la sua direzione. L’Asinara attira l’attenzione dell’opinione pubblica e dei politici: si susseguono inchieste giornalistiche e sopralluoghi che riferiscono di un contesto tragico e disumano, mentre figure come il parlamentare Vincenzo Balzamo conducono interrogazioni al Ministero di Grazia e Giustizia sul tema dei diritti dei detenuti.²⁴⁴

Sono diversi i fenomeni di rivolta nell’Asinara, ma il più eclatante risale al 1979, quando un gruppo di detenuti neutralizza gli agenti e tiene sotto assedio la diramazione di Fornelli per diverse ore, fino a quando le forze di sorveglianza non intervengono con i lacrimogeni. L’edificio è severamente danneggiato ed è necessario accelerare i lavori di ristrutturazione. Da questo momento, la drammatica parabola del viceré prende un’ulteriore piega: Cardullo viene allontanato dall’Asinara e la procura di Sassari inizia a indagare su un giro di tangenti legate agli appalti di ricostruzione del carcere. Nel 1982 l’ex direttore viene condannato per corruzione.²⁴⁵ Il carcere più duro d’Italia, il famigerato “lager di stato”, rivela così tutte le contraddizioni del sistema penitenziario,

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ivi*, 129.

dall'uso di pratiche intimidatorie e violente sui detenuti, alla corruzione degli apparati amministrativi.

Nel 1980, dopo l'allontanamento di Cardullo, la sezione del carcere duro di Fornelli viene momentaneamente chiusa e ospiterà nel decennio successivo soltanto pochi detenuti. Il presidio ritorna momentaneamente al suo assetto originale: i detenuti "sconsegnati", ovvero gli individui al termine della pena e di condotta impeccabile, lavorano a stretto contatto con la popolazione civile, i famigliari degli agenti e del personale di segreteria del penitenziario – nell'Asinara si è stabilita ormai una comunità diversificata, composta anche da diversi bambini, figli del personale, per cui viene istituita anche la scuola.²⁴⁶

Nel 1985, l'isola continua a essere uno dei presidi di stato più sicuri e per questa ragione viene scelta per ospitare per circa un mese i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, in quel momento impegnati a redigere gli atti dei processi contro la mafia. Il timore è quello di possibili ritorsioni da parte degli ambienti mafiosi e per questo la sorveglianza nell'Ex Foresteria di Cala d'Oliva, chiamata anche "casa rossa", dove i due magistrati risiedono insieme alle loro famiglie, è massima.

Un anno dopo, l'evasione dei detenuti Matteo Boe e Salvatore Duras crea grande scalpore mediatico. Il secondo viene catturato e processato mentre Boe fugge in Corsica, dove viene arrestato diversi anni dopo.²⁴⁷

In questa fase, il Ministero comincia a soppesare gli effettivi benefici e soprattutto i costi del suo mantenimento. Sembra ormai sempre più concreta la possibilità che l'Asinara diventi un parco nazionale come chiedono ormai da anni gli abitanti di Porto Torres. Ma nei primi anni Novanta, le stragi di Capaci e via D'Amelio, in cui vengono uccisi i giudici Falcone e Borsellino, portano il governo a una scelta estrema, la riapertura dei bracci di isolamento e massima sicurezza per i detenuti mafiosi.

Fin dalla fondazione del carcere di massima sicurezza, la storia dell'Asinara si intreccia con le vicende della lotta alla mafia: a partire dagli anni Settanta e fino

²⁴⁶ Francesco Massidda, "Il carcere, I fari e la Stazione Sanitaria," cit., 73.

²⁴⁷ R. Cecaro, M. Manconi, "Gli anni del supercarcere, in L'isola dell'Asinara," cit., 130.

alla chiusura del presidio vi trascorrono un periodo di detenzione gli esponenti di spicco delle organizzazioni di stampo mafioso e alcune delle personalità più efferate, da Gaetano Badalamenti, a Giuseppe Brusca, Raffaele Cutolo, Totò Riina e Leoluca Bagarella.²⁴⁸

Per stroncare l'influenza che molte di queste figure continuavano ad esercitare fuori dal carcere e dopo il brutale assassinio di Falcone e Borsellino, viene vagliato e messo a punto il 41-bis, il regime di sorveglianza speciale che limita i contatti del detenuto all'interno dell'istituto penitenziario e all'esterno. Frutto della modifica di un altro provvedimento penale risalente agli anni Ottanta, il 41-bis è applicato tutt'oggi e consiste nella riduzione delle ore d'aria, dei momenti di socialità e dei colloqui – questi, in particolare, sono sottoposti a un rigido controllo. Dal punto di vista storico il regime rappresenta l'ennesimo provvedimento speciale che punta a contenere e contrastare la criminalità organizzata e il suo raggio d'azione, attraverso pratiche che compromettono il benessere psicofisico del detenuto, che ne ledono i diritti e che vengono meno al principio del reinserimento sociale.²⁴⁹ Il dibattito sulla legittimità del 41-bis è ancora aperto e acceso: si è tornati a discuterne anche di recente, in seguito alle proteste e lo sciopero della fame dell'anarchico Alfredo Cospito, condannato in via definitiva e sottoposto al provvedimento.²⁵⁰

Solo alla fine degli anni Novanta, precisamente nel 1997, dopo le numerose proteste della comunità turritana il carcere dell'Asinara viene chiuso definitivamente.²⁵¹

3.5 Attivismo e riappropriazione

Sul piano culturale e dell'immaginario collettivo, la presenza nell'isola di due

²⁴⁸ Cfr. R. Cecaro, M. Manconi, "Gli anni del supercarcere, in L'isola dell'Asinara," cit.

²⁴⁹ Cfr. A. Blando, "La normale eccezionalità: La mafia, il banditismo, il terrorismo e ancora la mafia," in *Meridiana*, n. 87 (2016): 173 – 202, <https://www.jstor.org/stable/90002067>

²⁵⁰ F. Q., "Alfredo Cospito, chi è l'anarchico recluso al 41-bis e perché ha iniziato lo sciopero della fame," in *Il Fatto Quotidiano*, 28 gennaio 2023, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/01/28/alfredo-cospito-chi-e-lanarchico-recluso-al-41-bis-e-perche-ha-iniziato-lo-sciopero-della-fame/6953049/>

²⁵¹ Cfr. Giampaolo Cassitta, "La strana estate in cui l'Asinara fece meno paura," in *La Nuova Sardegna*, 24 aprile 2018, <https://www.lanuovasardegna.it/regione/2018/04/24/news/la-strana-estate-in-cui-l-asinara-fece-meno-paura-1.16753119>

entità così controverse ha contribuito a rafforzare l'immagine dell'Asinara come luogo di sofferenza. Questo aspetto si trasmette anche attraverso i numerosi appellativi che le vengono attribuiti nel corso del tempo e che fanno riferimento al carattere di luogo geograficamente isolato e lontano e agli eventi drammatici di cui è stata teatro.

Diffusi comunemente e attraverso i media soprattutto nei decenni del supercarcere, i soprannomi *Isola del diavolo*, *lager di stato* e *Cayenna italiana*, creano un'associazione tra la specifica dimensione geografica dell'isola e un contesto di sofferenza e punizione. Il primo fa, da un lato, una sorta di somma delle parentesi storiche e sociali avvenute in epoca moderna, dalle violente epidemie a cui fa fronte la Stazione sanitaria, ai prigionieri confinati durante le due guerre, alla presenza dei detenuti, la cui devianza è immaginata come diabolica, e dall'altro attribuisce a una volontà superiore, malvagia e terribile, la ragione del loro verificarsi in uno stesso luogo – è un appellativo che si riscontra di frequente nei contesti delle isole carcerarie.

Gli ultimi due soprannomi, invece, derivano dal lessico giornalistico e si riferiscono precisamente alla dimensione del carcere e al sistema di punizione e repressione violenta in atto tra le sue mura attraverso le analogie con i campi di concentramento nazisti e l'ex colonia penale della Caienna, nella Guyana francese – resa celebre nel secondo dopoguerra da autobiografie letterarie e film come prototipo di isola penitenziaria.²⁵²

Si tratta di associazioni simboliche molto forti. Rivelano sentimenti di rabbia e di insoddisfazione da parte dell'opinione pubblica nei confronti dello Stato, il quale è accusato durante gli anni del supercarcere di non riuscire a risolvere il problema della criminalità organizzata in Italia. Allo stesso tempo, riflettono un preciso clima politico e culturale in cui si discute di diritti umani e riforme carcerarie. Gli atti di ingiustizia e violenza perpetrati contro i detenuti all'interno degli istituti penitenziari appaiono un problema endemico delle carceri che ha origine dall'alto, da un sistema penale e culturale altamente punitivo e da una

²⁵² Cfr. H. Charrière, *Papillon* (Parigi: Éditions Robert Laffont, 1969).

comprovata indifferenza statale, a cui si devono per di più ulteriori “effetti collaterali” interdipendenti e correlati, come il sovraffollamento delle strutture penitenziarie e la carenza del personale di sorveglianza – una criticità, questa, segnalata più volte nel tempo anche dai direttori del carcere dell’Asinara.²⁵³

La chiusura forzata del territorio ha avuto un impatto anche di tipo economico. Prima della fondazione dei due presidi, gli abitanti di Porto Torres, di Sassari e dell’intero Golfo dell’Asinara svolgevano diverse attività produttive che coinvolgevano l’isola, dalla pesca all’allevamento stagionale. Nella seconda metà del Novecento, quando esplose il settore turistico, la natura incontaminata dell’Asinara rappresenta un potenziale attrattore, ma i vincoli e le limitazioni imposte dal carcere impediscono qualsiasi progetto di fruizione.

Se da un lato l’isolamento ha permesso di preservare l’ecosistema ricco e diversificato per cui oggi l’Asinara è conosciuta, dall’altro un’intera comunità è stata privata di una risorsa importante e nel periodo successivo all’esproprio le è stato negato il diritto di parola e di veto sui cambiamenti istituzionali che si sono susseguiti.

Come si è visto, anche se le vicende che riguardano l’Asinara sembrano svolgersi lontano dalla Sardegna e addirittura quasi più vicino al resto dell’Italia – considerando soprattutto la portata nazionale di alcuni eventi –, la popolazione locale è inevitabilmente coinvolta pur non abitandovi più fisicamente. È proprio all’interno della comunità che matura l’idea dell’area protetta come organo di mediazione e di tutela ambientale: il suo scopo è quello di riaprire i confini del territorio secondo le norme della conservazione e del rispetto della natura. Per poter ottenere l’attenzione del governo e vedere esaudita questa richiesta, gli abitanti di Porto Torres, comune di cui fa parte l’Asinara, danno il via ad una serie di rivendicazioni, dimostrazioni e appelli, gli strumenti di quella che è a tutti gli effetti una campagna di attivismo politico e ambientale. I discorsi e i gesti della protesta manifestano il desiderio di riappropriazione figurata e simbolica

²⁵³ È ciò che riportano anche le testimonianze dirette e l’ex personale del penitenziario.

dell'isola.

L'ipotesi del parco viene discussa per la prima volta in una conferenza pubblica organizzata dal comune di Porto Torres negli anni Sessanta. Sull'isola non è ancora avvenuto l'effettivo passaggio dalla colonia al carcere di massima e nella cittadina turritana esperti e membri della comunità si confrontano sulle opportunità della sdemanializzazione, tra queste la riacquisizione di un territorio con grandi potenzialità turistiche. In quegli anni, Porto Torres e tutta l'area del Golfo dell'Asinara affrontano un'altra importante crisi: gli impianti petrolchimici installati a partire dagli anni Sessanta in una vasta area del turritano, i quali avevano inizialmente portato alla crescita occupazionale e a notevoli introiti economici, cominciano a rivelare i primi segni di malfunzionamento, primo tra tutti l'alto tasso di inquinamento ambientale.²⁵⁴

La Sarda Industrie Resine del gruppo SIR (Società Italiana Resine) è considerata una delle aziende più importanti nel panorama internazionale per la produzione di composti chimici industriali, ma gli effetti sull'ecosistema terrestre e marino sono devastanti e a lungo termine. La comunità turritana subisce, in sostanza, un altro esproprio: le aree in prossimità del mare inquinate dall'azienda sono perse per sempre.²⁵⁵

Sul fronte della battaglia per la liberazione dell'Asinara, la partecipazione al convegno di personalità politiche come il sottosegretario alla Difesa Francesco Cossiga e l'onorevole Salvatore Cottoni fa ben sperare, ma ogni iniziativa è troncata sul nascere dall'arrivo negli anni Settanta dei detenuti mafiosi e degli esponenti delle organizzazioni terroristiche.²⁵⁶

Sono proprio gli sbarchi continui dei detenuti "speciali" ad ostacolare di volta in volta le iniziative popolari e politiche.

Gli anni Ottanta sembrano sancire finalmente una svolta: il successo di un

²⁵⁴ R. Cecaro, M. Manconi, "Gli anni del supercarcere," cit., 124.

²⁵⁵ Cfr. Flavio Conia, "Stranieri nella propria terra. Il 'colonialismo industriale' e il nord della Sardegna: il caso di Porto Torres. Da pastori a operai, le fratture nella cultura della Nurra," in *Multiethnic cities in the mediterranean world: history, culture, heritage*, a cura di Marco Folini e Rosa Tamborrino (AISU International, 2019), 235 – 245.

²⁵⁶ R. Cecaro, M. Manconi, "Gli anni del supercarcere," cit., 124.

convegno indetto dal comune di Porto Torres e coordinato dagli ornitologi Xaver Monbailliu e Antonio Torre preannuncia un altro disegno di legge, scritto e firmato dal senatore Pietro Montresori e da altri parlamentari sardi. L'amministrazione turritana continua, in parallelo, a mettere in atto pratiche di protesta e rivendicazione: coinvolgendo i cittadini organizza un bagno nelle acque interdette dell'isola e pianifica lo sbarco illegale di oltre 700 persone sulle sue coste.²⁵⁷

Agli inizi degli anni Novanta i tempi sembrano nuovamente maturi, la prospettiva è quella di un accordo tra le autorità locali e il Ministero: il direttore generale degli Istituti di Pena, Nicolò Amato si dimostra aperto alla possibilità di lasciare che parte dell'isola diventi area protetta e considera di ridimensionare l'istituto penitenziario trasformandolo in una sezione di carcere leggero. Si ipotizza quindi una nuova modalità di convivenza istituzionale, da un lato il Parco nazionale, dall'altro un presidio carcerario a basso impatto antropico e con misure detentive "leggere".

Nel 1991 il governo italiano approva formalmente la legge sulle aree protette e l'Asinara rientra tra le proposte. L'anno dopo viene firmata finalmente l'intesa per la nascita del Parco, ma è ancora un fatto di cronaca, uno dei più terribili della storia contemporanea italiana, a rallentare il processo: Falcone e Borsellino vengono uccisi negli attentati di Capaci e Via D'Amelio, l'Italia piomba in una crisi politica e culturale di cui è difficile rintracciare i precedenti.

Nel 1993 il comune di Porto Torres insorge ancora una volta e organizza un consiglio comunale nelle acque vietate a largo di Fornelli.. Alla fine degli anni Novanta, quando la comunità turritana trascina la protesta fino a Roma, dove organizza una manifestazione davanti al Palazzo Montecitorio, il governo decide di smantellare l'istituto penale.²⁵⁸

Nel 1997, anno della fondazione ufficiale dell'Ente Parco Nazionale "Isola dell'Asinara", l'ultima impresa di trasformazione della colonia penale è come le precedenti, veloce ed estremamente complessa. Si comincia dalla sezione di

²⁵⁷ Vittorio Gazale, "La nascita del parco: cronaca di piccoli e grandi avvenimenti" in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 83 – 93, 83.

²⁵⁸ *Ivi*, 86.

massima sicurezza, i cui occupanti vengono trasferiti per primi in altre sedi penitenziarie, mentre rimangono per ultime le diramazioni che ospitano i detenuti al termine della pena e gli uffici amministrativi.

L'isola è ora sotto la giurisdizione del Ministero dell'Ambiente, ma questo ulteriore passaggio istituzionale non è condiviso all'unanimità: sono numerosi gli atti vandalici messi in atto durante la transizione soprattutto contro gli edifici della colonia.²⁵⁹ Agli operatori del Parco si apre uno scenario difficile da gestire: l'Ente è in attesa di uno statuto, è necessario stabilire delle norme di sicurezza per evitare lo sbarco in massa di visitatori e curiosi, bisogna cominciare da subito a tutelare l'ecosistema e occorre iniziare con la bonifica del territorio – la colonia lascia indietro un centinaio di discariche a cui si aggiungono materiali di ufficio, arredi, veicoli inutilizzati.

L'unica soluzione sembra essere quella di un approccio graduale. Il Parco è ufficialmente costituito nel 2002, e nel frattempo si procede con i lavori di costruzione e miglioramento delle infrastrutture e di bonifica. Negli anni Duemila è istituita anche l'Area Marina protetta, mentre di pari passo cominciano le attività didattiche e di escursione.²⁶⁰

In questa fase il repertorio di simboli, usi e linguaggi attribuiti alla caratteristica geografica dell'insularità cambiano ancora: l'isolamento è ciò che consente la conservazione della biodiversità marina e terrestre, permette di contingentare gli ingressi e limitare di conseguenza l'impatto antropico, per un turismo ecologico e sostenibile.²⁶¹

Ancora un altro filo lega, non solo simbolicamente, il destino dell'Asinara a quello di Porto Torres. Nel 2013 l'isola è teatro di un'altra protesta. I dipendenti dell'industria chimica con sede nel territorio turritano presidiano gli edifici del carcere per attirare l'attenzione delle autorità e chiedere certezze sul loro destino

²⁵⁹ *Ivi*, 89.

²⁶⁰ *Ivi*, 90.

²⁶¹ Carlo Forteleoni, "Un tormentato e affascinante percorso," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 93 – 111, 93.

nel contesto del cambio di gestione degli stabilimenti. I cassaintegrati rimangono nell'isola per più di un anno occupando la Diramazione centrale, a Cala d'Oliva, grazie anche all'aiuto degli operatori del Parco.²⁶²

Emerge di nuovo l'aspetto emblematico dell'isola come luogo di confino, mentre il carcere diventa la metafora di un'ingiustizia e allo stesso tempo di resilienza.

3.6 L'identità del Parco nazionale

Quello dei parchi nazionali è un universo complesso di norme, vincoli e doveri istituzionali. La loro missione deriva, intanto, dalla consapevolezza, ancora una volta del tutto moderna, che il patrimonio naturalistico e ambientale è in pericolo. Durante la prima metà del Novecento, quando in Europa e negli Stati Uniti comincia a prendere forma la legislazione che regola questi enti, l'elemento "naturicida" è rappresentato dall'uomo e dalle modalità di interazione con l'ambiente che spesso sfociano nello sfruttamento delle risorse naturali e in attività che minacciano la sopravvivenza di specie animali e botaniche.²⁶³

Le aree protette nascono perciò con una vocazione protezionistica e si avvalgono dello strumento normativo e simbolico del vincolo per limitare l'impatto antropico sull'ecosistema.

La missione e le politiche di azione si basano, in questa fase, sul concetto di "tutela", il quale esclude del tutto l'elemento antropico dall'insieme di aspetti geologici, morfologici e biologici che costituiscono il patrimonio ambientale. La separazione tra le due sfere non è soltanto ideale: accanto al monitoraggio delle specie e al controllo dei confini, le pratiche adottate dai parchi hanno l'obiettivo di limitare la presenza dell'uomo.

Questo approccio cambia a partire dagli anni Ottanta in parallelo allo sviluppo, sul piano teorico di nuovi modelli economici basati sull'economia delle esperienze – anche l'esperienza naturalistica assume valore turistico ed economico. Negli

²⁶² Cristina Nadotti, "Asinara, l'Isola dei cassaintegrati." La protesta-reality in diretta sul web," in *La Repubblica*, 8 marzo 2010, https://www.repubblica.it/economia/2010/03/08/news/isola_cassaintegrati-2547215/

²⁶³ Rita Salvatore, "Dalla protezione della natura alla promozione della cultura: l'esperienza dei parchi nazionali," in *ETNOANTROPOLOGIA* 1 (2007): 225 – 231, 226.

statuti e nelle legislazioni dei parchi nazionali si riconosce il ruolo della cultura e l'importanza delle comunità locali nei processi di sviluppo e diffusione della coscienza ecologica. Tradizioni, pratiche di fruizione, usi e costumi legati all'ambiente entrano a far parte della definizione allargata di patrimonio naturale e diventano anch'essi oggetto di protezione e conservazione.²⁶⁴

Nel primo articolo della *Legge quadro sulle aree protette* del 6 dicembre 1991, che regola gli enti di protezione ambientale in Italia, si legge che i parchi hanno l'impegno di favorire l'integrazione tra l'uomo e l'ambiente "anche mediante la salvaguardia dei valori antropologici, archeologici, storici e architettonici e delle attività agro-silvo-pastorali e tradizionali."²⁶⁵

Oggi, la missione dei parchi non consiste soltanto nel monitoraggio e nella salvaguardia degli habitat e delle specie naturali, ma comprende anche la protezione del patrimonio tangibile e intangibile legato alla convivenza tra la natura e l'uomo.

Questo mutamento ideologico e di prospettiva ha permesso la trasformazione dei parchi da realtà periferiche a enti di promozione culturale e didattica, integrati e attivi nella società.

In collaborazione con le comunità locali essi offrono esperienze educative che illustrano le specificità ambientali e culturali del territorio, con l'obiettivo di diffondere maggiore conoscenza degli ecosistemi complessi e consapevolezza dei fondamenti e dei punti critici della sociologia ambientale.²⁶⁶

Lo strumento normativo dello statuto serve a specificare tutti questi obiettivi e a descrivere, struttura, intenti e pratiche che ciascun ente adotta.

Il decreto del 28 novembre 1997 sancisce soltanto provvisoriamente la missione, il regolamento e la perimetrazione del neonato Parco dell'Asinara. Per ottenere un vero e proprio statuto sia per il parco nazionale che per l'area marina protetta

²⁶⁴ *Ivi*, 228 – 229.

²⁶⁵ Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. LEGGE 6 dicembre 1991, n. 394. Legge quadro sulle aree protette. (GU Serie Generale n.292 del 13-12-1991 - Suppl. Ordinario n. 83), <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1991/12/13/091G0441/sg>

²⁶⁶ Rita Salvatore, "Dalla protezione della natura alla promozione della cultura: l'esperienza dei parchi nazionali," cit.

bisogna attendere i primi anni Duemila.²⁶⁷

Nel decreto istitutivo del 3 ottobre 2002²⁶⁸ – poi modificato dal D.M. 0000263 il 2 agosto 2018 – si individuano, per cominciare, gli organi che compongono l’Ente, ovvero il presidente, il consiglio direttivo, la giunta esecutiva, il collegio dei revisori dei conti, la comunità del parco.²⁶⁹ Di quest’ultima fanno parte il presidente della Regione, della provincia di Sassari e il sindaco di Porto Torres. Sono chiarite, inoltre, le tipologie di entrate di cui l’istituzione può usufruire, dai fondi pubblici, ai proventi delle sanzioni, alle donazioni, alle quote per le attività commerciali.²⁷⁰

Ormai da diversi anni, l’organo manca di un presidente il quale è formalmente sostituito dal Direttore, incarico ricoperto al momento da Vittorio Gazale, e da commissari straordinari nominati dal Ministero dell’ambiente – dall’estate del 2023 supervisiona il Parco il commissario Giancarlo Muntoni.

In un allegato che disciplina, invece, gli obiettivi di tutela e le sanzioni, è definita la divisione dell’isola in aree di zonizzazione – ciascuna sotto diversi regimi di protezione in base alle caratteristiche ambientali e alle specie faunistiche e botaniche a rischio –, si elencano i divieti e si stabiliscono le responsabilità di vigilanza sull’Ente e nel territorio.

Le modifiche apportate nel 2018 puntualizzano e articolano nei dettagli alcuni dei temi toccati nel precedente documento. Nella nuova versione è messa in risalto la missione di protezione nei confronti della “popolazione del Parco”, ovvero della comunità locale. L’obiettivo è quello di incentivarne lo sviluppo e l’espressione attraverso la collaborazione con varie attività associative e la garanzia di precedenza nelle gare di appalto per le opere pubbliche. L’Ente si impegna, inoltre, a consentire alla popolazione locale l’accesso al territorio secondo le

²⁶⁷ Decreto 28 novembre 1997, Ministero dell’Ambiente, https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/normativa/dm_28_11_1997_pn_asinara.pdf

²⁶⁸ Decreto del Presidente della Repubblica, 3 ottobre 2002, Istituzione del Parco Nazionale dell’Asinara e dell’Ente parco, https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/normativa/dpr_03_10_2002_pn_asinara.pdf

²⁶⁹ Modifica Decreto PARCO Asinara, D.M. 0000263 il 2 agosto 2018 https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/allegati/trasparenza_valutazione_merito/DPN/parco_asinara/2018/statuto_dellente_parco_approvato_con_d.m._0000263_del_2_agosto_2018.pdf

²⁷⁰ *Ibidem*

norme e i vincoli ambientali.

Ciascun parco possiede una sua identità definita dalle caratteristiche del territorio di pertinenza. Mentre lo statuto organizza doveri e strumenti secondo un ordine legislativo nazionale, il Piano del Parco è il documento che identifica con chiarezza queste specificità e che si riallaccia alle linee guida nazionali per individuare le buone pratiche di conservazione.

La prima versione del Piano del Parco dell'Asinara è stata redatta nel 2005 da un team multidisciplinare coordinato da Giovanni Maciocco, preside in quegli anni della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Sassari. Il Consiglio direttivo dell'Ente sta attualmente lavorando all'aggiornamento del documento, che alla data corrente non è stato ancora reso pubblico.²⁷¹

Il piano ha lo scopo di illustrare i criteri di intervento sulla flora, la fauna, i diversi habitat e il patrimonio architettonico presente sull'isola, chiarisce l'etica e le finalità dell'organo e elenca vincoli, destinazioni d'uso, norme di attuazione, sistemi di accessibilità e servizi – compresi gli uffici formativi, di accoglienza e l'eventuale presenza di musei o strutture espositive.²⁷²

Nella sua forma attuale esso rispetta i principi etici e i doveri dei parchi nazionali contemporanei, dal lavoro con le comunità, alla promozione e allo sviluppo dell'economia locale, alla missione didattica ed educativa. Sintetizza, inoltre, le conoscenze scientifiche disponibili al momento della stesura che riguardano il panorama ambientale e dei beni culturali.

Sebbene sulla carta principi e strumenti appaiano chiari e definiti, la presenza di numerosi interlocutori – dal Comune di Porto Torres, al Ministero dell'Ambiente, alla Regione Sardegna, alla comunità locale – fa sì che la maggior parte delle azioni richiedano lunghe consultazioni e un sistema di collaborazione sinergico. Tra questi organi, la Conservatoria delle Coste della Regione Sardegna,

²⁷¹ "Piano del Parco. Relazione Generale." Parco Nazionale dell'Asinara. Ultimo accesso 31 luglio 2023. https://www.parcoasinara.org/wp-content/uploads/2023/02/662_relazionegenerale.pdf

²⁷² Carlo Forteleoni, "Un tormentato e affascinante percorso," cit., 104.

un'agenzia regionale che si occupa di proteggere i patrimoni costieri, amministra numerosi beni immobili dell'isola, rappresentati in particolare da edifici storici, e costituisce il primo negoziatore a cui il Parco si rivolge per effettuare progetti di restauro per iniziative culturali come mostre e installazioni informative.

Per quanto necessaria, la presenza di tutte queste parti, che possiedono volontà e obiettivi in parte differenti, ha come effetto collaterale un certo rallentamento della burocrazia.

Aldilà delle difficoltà di dialogo, la presenza di questi stessi enti, degli operatori turistici locali e dei turisti rende l'isola uno spazio di relazione in cui si discutono i confini fisici e simbolici dell'area protetta, si cercano gli strumenti per proteggere il particolare contesto ambientale e valorizzarne la storia, e si punta ad istituire delle modalità di fruizione sostenibile. Si stabiliscono, insomma, i discorsi, i confini, e i limiti della riapertura.

3.7 *Tabula rasa*

Tra i simboli e le immagini associate nel tempo alle isole c'è quello, scrive Godfrey Baldacchino, della *tabula rasa*, di luogo senza forma mai plasmato dall'uomo e dove di conseguenza si possono realizzare ambizioni e progetti.²⁷³

L'autore è considerato uno dei più importanti esponenti della scuola multidisciplinare degli *island studies*, gli studi insulari o delle isole, sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta negli ambienti accademici anglosassoni e consolidatasi tra gli anni Ottanta e Novanta con la nascita di riviste scientifiche, corsi di laurea e organizzazioni internazionali di ricerca. Unendo geografia, scienze sociali, letteratura ed ecologia, essi mettono in discussione alcuni dei tropi tradizionali delle isole, come l'insularità, l'isolamento, la dipendenza e la perifericità. Un concetto centrale negli studi insulari è quello dell'arcipelago: ogni isola si trova in uno spazio di relazione con le altre terre emerse e il mare, non è realmente isolata. Dal punto di vista epistemologico, questa prospettiva permette di focalizzare il pensiero e la ricerca sulla rete di scambi e incontri in cui le isole

²⁷³ Godfrey Baldacchino, "Islands, island studies, island studies journal," in *Island Studies Journal* 1(2006): 3 – 18, 5. doi: 10.24043/isj.185

sono inserite, piuttosto che sugli aspetti di “unicità” frutto dell’isolamento geografico.²⁷⁴ Le peculiarità geografiche e culturali, se presenti, non sono per questo messe da parte o oscurate ma vengono invece inquadrate attraverso un approccio olistico, che consente di osservarle in relazione al microcontesto dell’isola e al macrocontesto dell’arcipelago.

Gli stessi studiosi faticano a rintracciare l’origine esatta degli studi insulari: l’interesse specifico per le isole può essere fatto risalire in ambito occidentale alle ricerche di zoogeografia del primo Ottocento e alle spedizioni geografiche del primo Novecento, inoltre molti degli studi seminali di antropologia culturale riguardano l’osservazione delle comunità che vivono nelle isole, dalle riflessioni di Bronisław Malinowski (Cracovia 1884 – New Haven 1942) sulla popolazione delle isole Trobriand, agli scritti di Margaret Mead (Filadelfia 1901 – New York 1978) riguardo usi e costumi dell’arcipelago samoano.²⁷⁵

Le ricerche preliminari sui territori insulari sono state condotte spesso da individui non autoctoni, culturalmente e geograficamente estranei al campo di ricerca e, soprattutto in epoca moderna, l’osservatore proviene dal paese europeo che ha colonizzato l’arcipelago.

Nella contemporaneità, gli abitanti delle isole partecipano sempre di più ai processi di costruzione del sapere geografico, naturalistico e culturale, non rivestono soltanto il ruolo di informatori della ricerca ma ne sono loro stessi gli autori. Questo è indice del maggior benessere globale delle aree insulari rispetto al passato – per quanto molto inferiore a quello dei centri urbani della terraferma, di cui le isole sono considerate ancora le periferie – e della maggiore attenzione per i diritti delle popolazioni native.

Anche l’Asinara si trova inserita in un sistema arcipelagico che unisce la Sardegna e le altre isole che la circondano come, per citare quelle più grandi, la Maddalena, l’Isola di San Pietro e Sant’Antioco.²⁷⁶ I legami storici e culturali con

²⁷⁴ Cfr. Francesco Sedda, *Isole. Un arcipelago semiotico*, (Milano: Meltemi, 2019).

²⁷⁵ Godfrey Baldacchino, “Islands, island studies, island studies journal,” cit., 6 – 7.

²⁷⁶ Cfr. Francesco Sedda, *Isole, un arcipelago semiotico*, cit., 49 – 52.

la terraferma sono allo stesso tempo evidenti ed emergono nelle numerose vicende che la vedono partecipare attivamente ad alcuni fenomeni della storia moderna italiana, dagli esperimenti istituzionali di carattere sanitario e penale, alla lotta alla criminalità organizzata.²⁷⁷

Come le isole circostanti e la Sardegna stessa, anche l'Asinara è stata al centro dell'illusione insulare della *tabula rasa*: la sua posizione periferica ha permesso ad occhi lontani di immaginare un luogo delimitato da confini precisi e facilmente controllabili, ma indefinito al suo interno, un contesto informe in cui è possibile, paradossalmente, dare forma alle cose. Ne sono un esempio il progetto del lazzaretto e soprattutto della colonia, che trova diversi casi simili in Sardegna. Gli effetti collaterali di questo immaginare sono molto concreti e partono da una comunità sradicata e da azioni che incidono profondamente sul contesto ambientale.

Le vicende antropiche e le diverse modalità di interazione tra l'uomo e l'ambiente hanno contribuito a dar vita a un ecosistema complesso, a un paesaggio caratteristico ricco di *landmarks* architettonici – anche se molti in rovina – e l'isolamento ha consentito la sopravvivenza di una ricca biodiversità terrestre e marina.

Il territorio porta i segni delle attività agro-pastorali condotte dalla colonia penale: le aree coltivate dai detenuti durante tutto il periodo di esistenza dell'istituzione penitenziaria occupano circa il 5 per cento dell'isola e sono dedicate in prevalenza alla produzione di foraggio per l'allevamento, un tipo di coltura che ha importanti effetti sull'ambiente, e in parte minore alla produzione per l'autosostentamento, mentre l'allevamento è praticato in maniera estensiva su tutto il territorio con importanti conseguenze.

I cavalli, le capre, gli asini e specie ibride di suini, frutto del meticcio tra il bestiame del carcere e i cinghiali locali, vivono allo stato brado nell'isola dove

²⁷⁷ In generale, la metafora della *tabula rasa* di Baldacchino sembra particolarmente appropriata quando si ripercorre la storia delle isole carcere. Da Alcatraz a Robben Island, le isole penitenziarie hanno in comune vicende antropiche complesse, tentativi di insediamento differenti e diversi processi di colonizzazione. A questo proposito, segnalo il titolo di Valerio Calzolaio *Isole carcere: geografia e storia* (Torino: Gruppo Abele, 2022), che contiene una ricognizione delle isole penitenziarie nel mondo e riassume gli aspetti del loro patrimonio culturale e ambientale.

sono rimasti dopo la chiusura del penitenziario. Da poche unità, gli animali si sono moltiplicati e diffusi al punto da minacciare la flora e richiedere misure di contenimento. Il muflone, introdotto invece intorno agli anni Cinquanta, pur non essendo una specie autoctona ha colonizzato il territorio e oggi prospera monitorato dal Parco, mentre l'asino bianco, caratteristico dell'isola ma la cui origine è incerta – probabilmente autoctona – frequenta le aree urbane insieme all'esemplare grigio ed è spesso fotografato dai turisti.²⁷⁸

Numerosi uccelli si fermano nell'Asinara durante i periodi migratori mentre la flora presenta interessanti endemismi, circa trenta e alcuni già citati, come la *Centaurea horrida*, il *Anchusa crispa ssp. Crispa* e il *Limonium laetum*.²⁷⁹ (**Figura 13**)

La fauna marina, protetta dai diversi decenni di pesca vietata, è ugualmente molto ricca: le acque intorno all'isola sono luogo di passaggio di tartarughe marine, tursiopi e balenottere, mentre i fondali abbondano di coralli.²⁸⁰

In un contesto così eterogeneo, l'Ente Parco ha dato vita ad una serie di iniziative dedicate al monitoraggio, alla ricerca e alla didattica, che hanno lo scopo di illustrare al pubblico le numerose sfaccettature dell'isola. In particolare, gli Osservatori si presentano come centro visita e di studio: l'Osservatorio del Mare, presso Cala Reale, è il quartier generale per il monitoraggio delle specie marine; presso l'Osservatorio faunistico di Campu Perdu, gli ornitologi effettuano l'inanellamento di alcuni uccelli e i veterinari studiano la fauna terrestre; l'Osservatorio della Memoria, presso l'ex Diramazione centrale di Cala d'Oliva, racconta al pubblico la storia della colonia penale attraverso alcune installazioni

²⁷⁸ Antonello Falqui, Maria Rita Viridis, "Le aree agricole," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008): 207 – 221, 207.

²⁷⁹ "Biodiversità terrestre," Parco Nazionale dell'Asinara, ultimo accesso 25 gennaio 2024, <https://www.parcoasinara.org/biodiversita-terrestre/>

²⁸⁰ Andrea Cossu, Vittorio Gazale, "L'ambiente marino," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008): 179 – 207, 204.

e una linea del tempo.²⁸¹

Sono diverse, inoltre, le strutture educative e i laboratori didattici situati nelle aree urbanizzate: in particolare, l'ex ospedale di La Reale, oggi chiamato "Casa del Parco", ospita alcuni apparati didattici dedicati alla fauna marina, teche che illustrano gli strumenti della pesca locale e una rassegna fotografica che ripercorre alcune delle vicende più importanti dell'isola, mentre presso l'ex Farmacia si svolge il Laboratorio della conoscenza, rivolto alle scolaresche e dedicato alla scoperta della natura e dell'ambiente.

Come si è visto, il territorio è costellato di siti storici e archeologici, habitat singolari, aree a specifica densità animale e botanica, spiagge balneabili e protette, che è possibile intravedere soltanto a distanza. Per collegare i numerosi punti di interesse culturale e ambientale e renderli fruibili, l'ente ha individuato alcuni sentieri sulle tracce di strade preesistenti e di percorsi utilizzati dai pastori. Sono divisi in base alle località urbanizzate vicine – un'operazione necessaria considerata l'estensione dell'isola – e per temi: percorribili a piedi o in bicicletta e differenti per difficoltà, consentono una visita sia naturalistica che culturale con focus specifici, dal Sentiero della Memoria, il cui percorso è focalizzato sui resti archeologici dei campi di prigionia, al Sentiero dell'Acqua che seguendo bacini, stagni e insenature attraversa l'estremità meridionale dell'isola.²⁸²

Le guide autorizzate svolgono un ruolo fondamentale: la loro è intanto una posizione di mediazione tra l'isola, l'istituzione e il pubblico; si occupano dell'accoglienza del visitatore e della trasmissione dei contenuti culturali, didattici ed educativi e, soprattutto, dello spirito etico del Parco; svolgono inoltre attività di controllo sugli habitat e i beni archeologici. Gli operatori accolgono il visitatore nei diversi uffici informazioni sparsi nel territorio, il principale a La Reale, e accompagnano il pubblico nei siti della sanità e del carcere. È possibile inoltre prenotare delle visite private che vengono effettuate da alcune guide anche a

²⁸¹ "Gli Osservatori del Parco," Parco Nazionale dell'Asinara, ultimo accesso 25 novembre 2023, <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/>

²⁸² "I sentieri del Parco," Parco Nazione dell'Asinara, ultimo accesso 25 novembre 2023, <https://www.parcoasinara.org/visitare-il-parco/i-sentieri-del-parco/>

bordo di jeep autorizzate.

Numerosi sono anche gli eventi culturali e i festival che si susseguono ogni anno, dalle rassegne cinematografiche e letterarie come *Pensieri e parole. Libri e film all'Asinara*, che fa parte del progetto regionale *Isole del cinema*²⁸³, ai progetti di residenza artistica come *OVERLAP*, del collettivo di arti performative Senza Confini Di Pelle che esplora il tema della migrazione animale e umana nell'isola.²⁸⁴

Queste iniziative aprono nuovi scenari, diffondono diverse chiavi di lettura e interpretazioni del territorio, mentre i workshop organizzati da enti pubblici e università trasformano l'isola in una fucina di idee creative e riflessioni etiche.

Da diversi anni si svolge, ad esempio, la Scuola di Ecologia ed Economia (SEE), un progetto didattico organizzato dal Dipartimento di scienze economiche e aziendali dell'Università di Sassari sotto la supervisione di Marco Vannini, che prevede una serie di seminari e laboratori tenuti da esperti sulle strategie economiche applicate alle criticità dell'ambiente. La scuola estiva *AA Visiting School Casting Castaways* dell'Architectural Association School of Architecture di Londra, invece, riunisce studenti di architettura da tutto il mondo per riflettere sul tema del riuso adattivo e dell'architettura penitenziaria.

Sempre nell'ambito dei progetti culturali, l'associazione *Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie* ha organizzato diversi campi scuola e residenze di volontari per parlare ai giovani della lotta alla mafia e sensibilizzare il pubblico – in una di queste edizioni è stata anche inaugurata nel bunker a Cala d'Oliva un'installazione composta da pannelli didattici e fotografici.²⁸⁵

Per due anni consecutivi si è svolta nell'isola la residenza artistica *The Photo Solstice*, finanziata dalla Fondazione di Sardegna in collaborazione con l'Ente

²⁸³ "Pensieri e Parole. Libri e film dell'Asinara," *Pensieri e Parole*, ultimo accesso 25 novembre 2023, <https://www.festivalasinara.it/>

²⁸⁴ "OVERLAP," *Senza confini di pelle*, ultimo accesso 25 novembre 2023, <http://www.senzaconfinidipelle.com/wover.html>

²⁸⁵ "Asinara. Cosa di nuovo nostra. Installazione fino al 30 settembre," *SardegnaCoste*, Regione Autonoma della Sardegna, ultima consultazione 10 gennaio 2024, <https://www.sardegnaambiente.it/index.php?xsl=612&s=204652&v=2&c=5126&idsito=23>

Parco e dedicata alla fotografia.²⁸⁶

Il Parco stesso ha avviato da alcuni anni un programma di conferenze pubbliche per avvicinare gli utenti al lavoro di ricerca e studio riguardo il patrimonio dell'isola – gli incontri sono trasmessi anche online sulle piattaforme dell'istituzione.

Nella coscienza ambientale dei parchi nazionali il turismo di massa rappresenta un fattore di rischio. L'Asinara è, per precisa scelta strategica e per alcune contingenze, in particolare l'insularità, un ambiente in questo senso protetto.

È possibile raggiungerla attraverso un servizio traghetto che parte da Porto Torres e che impiega circa un'ora e mezza a raggiungere Cala Reale. Il costo del biglietto è ridotto per gli abitanti di Porto Torres mentre gli orari delle partenze variano a seconda della stagione turistica, con una sensibile riduzione delle tratte durante l'autunno e l'inverno – soltanto due orari di partenza tre volte a settimana. Numerose imbarcazioni private collegano invece Stintino al punto d'attracco di Fornelli. I mezzi di navigazione consentono anche il trasporto di merci. Il turismo nautico, che solitamente consiste in percorsi lungo le coste balneabili a bordo di catamarani e barche a vela, è controllato e contingentato.

Il regolamento del Parco vieta la circolazione in auto se non tramite permesso speciale ma consente in alternativa l'uso di mezzi certificati e a basso impatto ambientale, come biciclette, trenini e navette che effettuano il giro delle spiagge e dei luoghi di interesse e auto elettriche a noleggio.

Non è possibile campeggiare nell'isola e sono presenti solo due strutture di pernottamento presso Cala d'Oliva, l'Ostello e La Locanda del Parco. Insieme al chiosco situato al molo di Fornelli e al bar di La Reale, essi rappresentano anche gli unici punti di ristoro nel territorio.

L'ente ambientale, nel complesso, riesce con successo a contenere gli effetti della presenza antropica nell'isola. L'incoraggiamento al comportamento etico

²⁸⁶ L'Asinara è stata spesso al centro di progetti fotografici. Dei più recenti ne dà un'analisi Antonella Camarda nell'articolo "Asinara. Lo sguardo fotografico", in *Arte e fotografia. Tracce, passaggi, testimonianze*, a cura di Salvatore Ligios (Sassari: Soter, 2019), 26 – 32.

evita che gli animali vengano disturbati e che l'ecosistema venga in alcun modo danneggiato.

Il Parco, però, affronta diverse problematiche: l'approvvigionamento idrico continua a essere un problema, così come il costo del trasporto da e per l'isola di merci e persone, mentre la moltiplicazione degli animali allo stato brado costituisce una minaccia per le specie botaniche e richiede continue pratiche di controllo.

Inoltre, la presenza dei visitatori rimane prevalentemente stagionale, un aspetto che sembra ostacolare la possibilità che l'Asinara diventi compiutamente una zona di contatto per la comunità locale e di passaggio.

La riapertura dell'isola, come si è visto in quest'ultimo paragrafo, è stata segnata in parallelo da una serie di azioni di tipo amministrativo e dalla costruzione di nuovi discorsi e pratiche culturali. Superata la prima fase di avvio dell'area protetta le difficoltà gestionali, la lenta burocrazia delle iniziative, i difficili accordi tra le personalità giuridiche sono in questo momento un ostacolo al fiorire di nuove forme di appropriazione culturale e di coscienza e sviluppo ambientale.

Tuttavia, la partecipazione della comunità e le numerose iniziative culturali lasciano ben sperare nella continua capacità trasformativa dell'isola e sono la manifestazione di quella che Baldacchino definisce la *millenaria industria culturale* delle isole, non un fantomatico potere ancestrale, ma l'abilità continua di rinnovarsi culturalmente, contro l'immagine dei contesti insulari come luoghi immobili e totalmente dipendenti dalla terraferma.²⁸⁷

²⁸⁷ Godfrey Baldacchino, "Introducing a world of islands," in *A world of islands: an island studies reader*, a cura di Godfrey Baldacchino (Canada: Island Studies Press, 2009), 1 – 29, 3.

La memoria storica, l'inventario e il patrimonio materiale

4.1 Una comunità patrimoniale

Con i cambiamenti nel panorama dei musei descritti nel primo capitolo, il concetto di comunità ha assunto un ruolo centrale negli studi museologici e museografici. La comunità influenza e talvolta dirige – come visto per le iniziative *bottom up* – le narrazioni e le politiche museali, mentre attraverso pratiche di dissenso e protesta avviene la riappropriazione simbolica dell'istituzione, costretta ad aprirsi al confronto democratico e culturale.

Per rimanere al passo con la richiesta di apertura e inclusione, critica e discipline accademiche studiano metodi e prospettive per rendere i musei accessibili in ogni settore, dalla comunicazione, con apparati didattici in diverse lingue, l'uso del braille e delle audioguide, agli interventi strutturali come l'abbattimento delle barriere architettoniche. Gli allestimenti che si avvalgono di testi e immagini ricorrono a linguaggi e grafiche immediate, progettate con lo scopo di trasmettere in maniera chiara il messaggio culturale, mentre sul fronte della didattica si incoraggia il ragionamento critico piuttosto che puntare alla diffusione di un sapere nozionistico e superficialmente retorico.

Le mostre permanenti e le rassegne temporanee presentano, con sempre più frequenza, narrazioni complesse che piuttosto che offrire una lettura univoca dei fenomeni storici e culturali costruiscono percorsi diversificati in cui sono mostrati gli aspetti conflittuali della storia, le figure e gli eventi lasciati ai margini.

La parola comunità ricorre di frequente negli scritti e nelle pratiche di *museum policy* che riguardano, soprattutto, la definizione degli obiettivi dell'istituzione, l'identificazione del pubblico di riferimento e la tutela delle risorse umane. Eppure, accade spesso che essa rimanga in realtà indecifrata, priva di una definizione che indichi quali siano gli individui compresi in questo insieme.²⁸⁸

Quando non specificato nella missione, spesso sono le pratiche, le narrazioni e i percorsi che rivelano gli aspetti intrinseci della comunità di un museo, ma la

²⁸⁸ Elizabeth Crooke, "Museums and Community," *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald (Malden: Blackwell, 2006), 170 – 185, 170.

domanda su quali siano i destinatari del discorso museale apre parentesi di indagine più ampie e di carattere interdisciplinare, che riguardano l'antropologia e le scienze sociali e che portano a riflettere sui processi di riconoscimento identitario, sul senso di appartenenza a un gruppo sociale e sul ruolo giocato dal luogo e dalla provenienza geografica.

Se si dovesse provare, con evidente pericolo di generalizzazioni, a definire la comunità dell'Asinara, si incontrerebbero non poche difficoltà.

Partendo dall'epoca moderna, al momento della nascita della colonia e del sanatorio, i borghi sono abitati da diverse centinaia di persone, i cui discendenti vivono oggi nelle aree limitrofe e soprattutto nei paesi di Porto Torres e Stintino. Molti di loro conservano cimeli e le memorie dei loro avi. La maggior parte di questi individui frequenta l'isola e la visita regolarmente.

Sono tanti, inoltre, coloro che vi hanno trascorso periodi più o meno lunghi durante quella che è stata, nella logica delle vicende antropiche, la sua "seconda vita": a partire dalla fine dell'Ottocento e per oltre un secolo, agli asinaresi si sostituisce la popolazione della colonia penale. Come il lazzeretto, la struttura penitenziaria è progettata per ospitare un numero limitato di persone per brevi lassi di tempo. Una comunità di passaggio fin dal principio ma che finisce – soprattutto nel caso di alcuni detenuti, dei dipendenti della struttura penitenziaria e delle loro famiglie – per diventare stanziale.

Seguendo una logica temporale sembrerebbe facile distinguere nettamente i due fenomeni di popolamento, ma persino durante queste due stagioni l'Asinara è divisa e frammentata.

I discendenti delle antiche famiglie custodiscono le storie e i ricordi più antichi della convivenza tra gli allevatori sardi e i pescatori provenienti da diverse parti d'Italia. Anche in tempi più recenti, la presenza del penitenziario stabilisce un sistema sociale gerarchico e, anche in questo caso, culturale: nell'Asinara vivono detenuti, agenti, militari, il personale degli uffici amministrativi, educatori, agronomi e ad alcuni di questi è concesso vivere con le proprie famiglie. Ci sono le scuole per i bambini, una chiesa e spesso si organizzano eventi e attività di

svago. Il personale della Stazione sanitaria e del carcere proviene molto spesso da altre regioni.

Con la trasformazione in area protetta, la comunità si espande: arriva il personale del Parco, il territorio è visitato regolarmente da ricercatori e studiosi – forse il gruppo che oggi vi trascorre i periodi di tempo più lunghi –, mentre turisti e guide la frequentano soprattutto in primavera e durante l'estate. Gli abitanti di Porto Torres, Stintino e in generale del Golfo dell'Asinara rivendicano con l'isola un legame storico e culturale.

Ciascuno di questi individui vive la memoria e lo spazio presente dell'Asinara in maniera del tutto personale e individuale, ma allo stesso tempo mette in atto pratiche di memorializzazione e fruizione che sono anche collettive.

Accanto alla raccolta privata di diari, fotografie e oggetti, ci sono anche iniziative che hanno valore pubblico e che puntano a creare aggregazione. Tra queste ci sono le associazioni storiche, i libri e i romanzi tratti dalle memorie di famiglia, i blog e le pagine Facebook che riuniscono indistintamente ex residenti e turisti rimasti colpiti dall'ambiente e dalla storia.

Ognuno poi si confronta con il pesante passato dell'isola: l'Asinara è stata per decenni al centro delle cronache per ragioni diverse, dalle inchieste parlamentari sui maltrattamenti inflitti ai detenuti, alle fughe rocambolesche di alcuni prigionieri, all'arrivo dei criminali "speciali" continuamente sotto l'attenzione dei media.

Nonostante contraddizioni e divisioni sociali, sembra che ci sia per l'Asinara un attaccamento diffuso, che riguarda non soltanto il luogo ma anche tutto il suo universo di simboli e storie. In questo l'isola ricorda il concetto di *lieux de mémoire* ideato da Pierre Nora.²⁸⁹ Secondo lo storico – nel tempo tanti riprenderanno e amplieranno la sua teoria – un luogo di memoria è un apparato complesso di simboli, significati e cultura materiale cui una comunità attribuisce valore. Gli individui scelgono di preservarlo e sono proprio le pratiche di ricordo a distinguere

²⁸⁹ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," in *Representations*, n.26 (Spring, 1989): 7 – 24.

un luogo di memoria da una testimonianza storica oppure archeologica che è sopravvissuta fino al presente ma che non genera più aggregazione. La ritualità è il nucleo centrale di questi luoghi e non esiste gerarchia, dice Nora, tra la dimensione fisica e quella intangibile.²⁹⁰

Applicata al caso dell'Asinara, l'interpretazione di Nora mette in evidenza le connessioni tra lo spazio simbolico dell'isola e quello fisico.

Ciò che sembra accomunare le persone è la determinazione a proteggere la memoria, una necessità che sfocia anche, come sarà chiaro dal caso del primo informatore della ricerca, l'ex agente penitenziario Giovanni Maria Deriu, nel pensare a un contenitore fisico come il museo dove conservare e mettere a disposizione del pubblico la storia controversa di questo luogo.

Il riconoscimento del patrimonio intangibile è relativamente recente. L'Unesco pubblica soltanto nel 2003, ad esempio, la *Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, un testo comunque non privo di contraddizioni.²⁹¹ Gli antropologi e gli studiosi ne hanno segnalato fin dall'inizio la natura ambigua: presentandosi, infatti, quasi come un'appendice dei regolamenti che tutelano il patrimonio materiale, esso conferma la separazione tra eredità fisica e concreta e il panorama di usi, tradizioni e memorie.

Valentina Zingari, che da anni si occupa di musei e patrimoni immateriali, usa il concetto di comunità patrimoniale espresso dalla *Convenzione di Faro* per definire gli individui che partecipano alla musealizzazione di un patrimonio. La Convenzione Faro è un documento messo a punto dal Consiglio d'Europa e adottato a partire dal 2005 che pone l'accento sul valore sociale dei patrimoni.²⁹² L'eredità culturale, si legge tra i suoi principi, è un diritto inalienabile dell'uomo.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ "Patrimonio culturale immateriale," Unesco, ultimo accesso 27 novembre 2023, <https://www.unesco.it/it/iniziativa-unesco/patrimonio-culturale-immateriale/>

²⁹² La convenzione è consultabile nel sito ufficiale del Consiglio d'Europa, nella sezione del menu corrispondente: "Convenzione Faro," Consiglio d'Europa, ultimo accesso 27 novembre 2023, <https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention#:~:text=La%20Convenzione%20di%20Faro%20sottolinea,le%20comunit%C3%A0%20e%20la%20societ%C3%A0.>

La comunità patrimoniale attribuisce valore a un'eredità culturale, si impegna a proteggerla e valorizzarla. L'elemento che unisce, continua Zingari, non è determinato dalla provenienza geografica perché le comunità patrimoniali possono essere anche diasporiche e in movimento – come nel caso della comunità non stanziale dell'Asinara –, ma consiste nel riconoscere al patrimonio un valore simbolico e affettivo.²⁹³

Un punto saliente negli studi delle comunità patrimoniali è legato all'aspetto della conflittualità – un elemento che si riallaccia alle riflessioni sui patrimoni difficili. Non è detto che questi legami siano per forza armoniosi ma anzi, possono essere segnati dalla tensione.²⁹⁴

Questo emerge di frequente – anche se in maniera pacifica – nei dibattiti sulla gestione dell'isola e sulla conservazione del suo patrimonio storico-culturale. Sono frequenti gli appelli alle istituzioni attraverso, ad esempio, i social network per salvare alcuni siti storici nel territorio.

La colonia penale, inoltre, sottintende una conflittualità alla base. La prospettiva dei detenuti rimane sempre più in ombra nelle narrazioni ufficiali e nelle raccolte di memorie. Per scelta o per tacita regola, il loro punto di vista resta ancora ai margini del racconto dell'isola come quando vigeva il carcere. Capire come la figura dell'ex detenuto e del detenuto si situino nel discorso comunitario è un'operazione difficile e delicata, che richiederebbe l'intervento delle scienze sociali e antropologiche.

Considerando queste difficoltà e i limiti di questa tesi, non è stato possibile realizzare una vera e propria indagine qualitativa sulla comunità dell'Asinara – su modello, ad esempio, delle *storie di vita*, uno degli strumenti prediletti della ricerca sociologica ed etnografica.²⁹⁵

²⁹³ Valentina Zingari, "Patrimoni immateriali e diritto alla cultura, tra musei, territori e comunità: Note dalla

Savoia alpina," in *La Ricerca Folklorica* 64 (ottobre 2011): 95 – 104, 96.

²⁹⁴ Elizabeth Crooke, "Museums and Community" cit., 173.

²⁹⁵ Cfr. Laura Zanfrini, "L'uso delle storie di vita nella ricerca sociologica," in *Studi di Sociologia* Anno 37, Fasc. 1 (Gennaio-Marzo 1999): 55 – 76. Ringrazio Franco Lai per questa indicazione e per avermi parlato dell'intervista nella prospettiva dell'antropologia culturale.

È stato però intervistato Gianmaria Deriu, la persona maggiormente coinvolta nei recenti tentativi di musealizzazione.

In realtà, durante i tre anni di ricerca è stato possibile incontrare e parlare in via informale con tante altre figure, alcune per certi versi militanti, che popolano questo vasto panorama di appassionati dell'Asinara, a cominciare dal personale del Parco, dagli ex abitanti e dalle guide. Sono stati condivisi aneddoti e storie personali che non ci sono nei libri e che, proprio perché trasmessi in via confidenziale, si è scelto di omettere quasi del tutto dalla ricerca.

Indipendentemente da quelli che saranno gli sviluppi negli studi e delle pratiche museali che riguardano l'isola, rimane la speranza che in futuro venga riconosciuta l'importanza della memoria storica, la quale merita di essere tramandata attraverso un archivio, e che allo stesso tempo vengano valorizzate le speciali relazioni comunitarie che caratterizzano il presente dell'Asinara.

4.2 Storiografia amatoriale, raccolte di memorie e mostre fotografiche

Un altro fenomeno segnalato da Nora alla fine degli anni Ottanta, ma che continua a essere molto presente – e che si manifesta con particolare frequenza nei contesti dei patrimoni difficili – è la storiografia amatoriale.²⁹⁶ Dove esiste un patrimonio negletto o un episodio culturale e sociale messo da parte dalle narrazioni ufficiali, singoli o gruppi di individui si attivano per colmare lacune e vuoti attraverso campagne di ricerca.

Le scienze moderne, dice lo studioso, devono molto al lavoro degli amatori. In determinati settori disciplinari, come le scienze sociali e l'antropologia, la loro presenza è spesso fondamentale per la ricerca ma, come si è visto, anche la museologia è diventata sempre più "permeabile" al contributo di attori esterni, come fonti orali e testimoni.

Sebbene, quindi, i meriti di appassionati e ricercatori dilettanti siano oggi abbastanza riconosciuti, il pensiero dello studioso tocca corde ancora molto vive: più l'esperienza collettiva della memoria è negata e ostacolata, scrive, più gli

²⁹⁶ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," cit., 16.

individui cercheranno di farsene portavoce e di darle una forma che sia riconoscibile.²⁹⁷

Questo accade per l'Asinara già nel secondo dopoguerra e continua attraverso media differenti ancora oggi, sempre sulla spinta dell'assenza di una storiografia che comprenda anche le esperienze particolari.

Sulla base di questa necessità, che cambia per ciascun attore sociale – c'è chi è più interessato a rimediare ai dubbi storici e conduce i propri studi negli archivi, chi invece ci tiene a tramandare la storia dal basso e a diffondere pubblicamente la propria esperienza di vita nell'isola – esiste riguardo l'Asinara una letteratura parallela che si articola in diversi generi, dalla raccolta di memorie, al romanzo, al libro fotografico.

Nel secondo capitolo si è parlato del lavoro di divulgazione scientifica dell'Ente Parco che a partire dalla sua fondazione ha pubblicato numerosi saggi e guide che illustrano la storia e le specificità dell'Asinara, ma prima della nascita dell'area protetta non esistono libri che ne offrano un racconto esaustivo.

Negli anni Settanta è un ex militare a raccogliere fonti e materiale bibliografico, singole ricerche, documenti d'archivio e testimonianze dirette. Conosciuto da tutti nell'Asinara fino alla sua morte, Nino Giglio (1912 – 1986), diminutivo di Antonello Ugo Paolino Giglio, pubblica il frutto della sua ricerca nel libro *l'Asinara* (1974).²⁹⁸ Il testo, uscito in due edizioni, ripercorre la storia del luogo e ne traccia il profilo naturalistico sulla base delle conoscenze del tempo. Il libro vuole essere un trattato scientifico, ma la parte probabilmente più preziosa è costituita dal nucleo di notizie e aneddoti raccolti grazie alle testimonianze dirette. È struggente il racconto dell'allontanamento degli asinaresi. Grazie alla testimonianza dei loro discendenti, Giglio riporta che il processo di insediamento nelle aree di Stintino e della Nurra è complesso: le famiglie scacciate soffrono di una dolorosa nostalgia, alcuni si ammalano fisicamente e anche il lavoro nei campi, su terreni prima di allora incolti, si rivela sfibrante. Il villaggio di Stintino nasce a caro prezzo, quindi,

²⁹⁷ *Ivi*, 16.

²⁹⁸ Nino Giglio, *L'Asinara. Ristampa anastatica*. (Sassari: C. Delfino, 2022).

ma l'identità culturale e soprattutto le maestranze dell'Asinara vengono miracolosamente preservate: nella costa si trasferiscono in particolare le attività della pesca, tra cui quella del tonno.

Nell'appendice del libro, sono trascritti gli alberi genealogici di alcune famiglie esiliate – oggi, i loro discendenti stanno cercando di verificarne l'attendibilità attraverso le memorie di famiglia, gli archivi e i registri parrocchiali.

La maggior parte delle raccolte di memorie e dei romanzi che riguardano l'Asinara sono stati pubblicati negli anni successivi lo smantellamento, quando l'esperienza di vita nell'isola diventa materia del passato – ed è possibile parlare con più libertà e meno riserbo delle sue vicende.

Tra questi, una narrazione dei tempi del carcere atipica, perché scritta da una donna e perché offre un punto di vista spesso critico sulla colonia, è *La mia Asinara. Ricordi di una maestra*, di Franca Fadda Silveti.²⁹⁹ Il libro racconta uno spaccato di vita nell'isola, dove Fadda si trasferisce con il marito, il medico del carcere, e dove insegna ai figli del personale per circa trent'anni. Il suo è soprattutto un resoconto personale e aneddotico che racconta gli aspetti del quotidiano, dai momenti di svago collettivo, alla convivenza con i detenuti "sconsegnati" (a quasi tutte le famiglie è assegnato un detenuto che aiuti nelle faccende domestiche; si tratta solitamente di individui al termine della pena o condannati per reati minori). È descritta la gerarchia sociale che vige anche al di fuori del carcere: la comunità è composta, scrive, dal personale civile di cui fanno parte anche lei e la sua famiglia, dai militari graduati, dagli agenti e dagli agenti non sposati.³⁰⁰

La maestra si esprime con franchezza e non nega di aver assistito nel corso del tempo a diversi episodi di crudeltà nei confronti dei prigionieri e racconta del marito, chiamato di frequente a intervenire in seguito alle risse tra i detenuti e agli episodi di autolesionismo.³⁰¹

²⁹⁹ Franca Fadda Silveti, *La mia Asinara: ricordi di una maestra* (Sassari: C. Delfino, 2011).

³⁰⁰ *Ivi*, 46.

³⁰¹ *Ivi*, 56.

Giampaolo Cassitta è un giornalista e uno scrittore prolifico che negli ultimi anni ha parlato dell'Asinara in alcuni dei suoi romanzi basati sulle interviste e sui racconti dei testimoni. Il romanzo *Supercarcere Asinara. Viaggio nell'isola dei dimenticati*, ad esempio, prende spunto dalle memorie dell'ex ispettore di polizia penitenziaria Lorenzo Spanu.³⁰²

Attraverso l'esperienza di Spanu, Cassitta ripercorre alcuni dei più importanti eventi che si svolgono nella colonia dalla seconda metà degli anni Sessanta fino alla sua definitiva chiusura come, in particolare, la rivolta di Fornelli. Torna di frequente il tema dell'isolamento che accomuna tutti gli abitanti: in merito alle condizioni di vita degli agenti, Spanu spiega che al suo arrivo nella colonia durante gli anni Sessanta era concesso avere la licenza per tornare a terra soltanto una volta ogni tre mesi.

Un romanzo più recente, *C'era una volta all'Asinara*, racconta invece la vita di Gianfranco Massidda, cresciuto nell'isola e fanalista del faro di Punta Scorno fino a quando il mezzo di segnalazione non viene automatizzato.³⁰³ Massidda fa parte di una famiglia che risiede nell'Asinara da generazioni, da quando alla fine dell'Ottocento l'imprenditore Francesco Massidda ottiene l'appalto per gli spacci di merci e viveri nella colonia. Nel romanzo, egli ricorda il senso di isolamento e riporta alcuni aneddoti personali e della colonia. Un riconoscimento particolare è dedicato ai direttori dell'istituzione penitenziaria, i quali hanno avuto a che fare, dicono Massidda e Cassitta, con un carcere diverso da tutti gli altri. Il romanzo si chiude con una nota amara: il faro viene automatizzato e l'uomo è costretto a lasciare il suo lavoro ma anche la casa dove ha abitato per decenni con sua moglie e sua figlia, Marina Massidda.

Anche lei ha curato, non molti anni fa, la pubblicazione del libro di fotografie della sua famiglia e che raffigurano l'isola dal primo Novecento fino alla fine degli anni

³⁰² Giampaolo Cassitta, Lorenzo Spanu, *Supercarcere Asinara: viaggio nell'isola dei dimenticati* (Genova: F.Ili Frilli, 2002).

³⁰³ Giampaolo Cassitta, *C'era una volta all'Asinara* (Genova: Fratelli Frilli, 2023).

Cinquanta. Si tratta di *Asinara, l'album di un fotografo del '900 residente nell'isola* che presenta una selezione di fotografie scattate da suo nonno, Guglielmo Massidda, forse con una macchina a soffietto.³⁰⁴ Sono preziosi gli scatti che raffigurano i detenuti al lavoro nei campi, nel caseificio e nel reparto dei calzolari, e i dignitari etiopi – compresa la principessa Romanework Hailé Selassié – fatti prigionieri dall'esercito fascista.

Nel 2012 Marina Massidda cura anche una mostra tratta da questo stesso repertorio di immagini e allestita presso l'antico ospedale a Cala Reale: intitolata *Storie di Asinara*, la rassegna, ancora visitabile, presenta una selezione di foto storiche scattate dal nonno, stampate su alcuni pannelli con accanto i versi delle poesie scritte da Fabrizio Pittalis, guida naturalistica e poeta.

Esiste un altro filone di scritti che fa emergere invece in maniera più diretta i retroscena drammatici dell'Asinara.

Alcuni ex detenuti hanno pubblicato delle autobiografie e delle raccolte di memorie che restituiscono l'immagine di un contesto penitenziario complesso e segnato, soprattutto per i detenuti sottoposti al regime del carcere duro, dalla violenza.³⁰⁵ Questi testi denunciano le condizioni di sofferenza psicologica e fisica nel carcere, le vessazioni e i particolari cruenti di una realtà nota all'opinione pubblica ma mai del tutto risolta. Si tratta di produzioni di natura politica – quasi tutti gli autori battagliano per l'abolizione dell'ergastolo –, che riportano allo stesso tempo storie di vita complesse e che parlano anche di speranza di rinascita.

³⁰⁴ Marina Massidda, Guglielmo Massidda, *Asinara: l'album di un fotografo del '900 residente sull'isola* (Sassari: Mare Nostrum, 2011).

³⁰⁵ Tra gli ex detenuti che hanno scritto dell'esperienza in carcere c'è Carmelo Musumeci, condannato per molteplici reati legati alla mafia, che è stato rinchiuso nel carcere dell'Asinara a partire dagli anni Novanta sotto il regime del 41-bis. Da allora ha pubblicato una decina di libri e ha raccolto le testimonianze di altri detenuti ed ex detenuti sulle carceri di Pianosa e dell'Asinara. Da alcuni anni ha finito di scontare la pena. Cfr. "Ricordando Pianosa e l'Asinara." Carmelo Musumeci, ultimo accesso 29 gennaio 2024, <http://www.carmelomusumeci.com/pg.news.dettaglio.php?id=298&cat=2&lang=it>; Giorgia Pacino, "Scarcerato dall'ergastolo ostativo: è libero Musumeci, voce degli "uomini ombra," *La Repubblica*, 16 agosto 2018, https://www.repubblica.it/cronaca/2018/08/16/news/scarcerato_dall_ergastolo_ostativo_e_libero_musumeci_voce_degli_uomini_ombra_-204267751/

Come già detto, queste voci rimangono di frequente ai margini degli eventi e delle narrazioni ufficiali.

4.3 Condivisione digitale, associazionismo e ricerca

Alla base delle raccolte di memorie, dei romanzi e dei libri fotografici dedicati all'Asinara, sembra esserci il desiderio di comunicare e tramandare l'esperienza della vita nell'isola e questo avviene anche attraverso altri media.

I social, e in particolare Facebook, sono diventati negli ultimi dieci anni un altro mezzo per condividere memorie private, cercare spiegazioni su aspetti del patrimonio che rimangono ancora da chiarire, diffondere e divulgare eventi che riguardano il presente dell'isola, come le rassegne culturali del Parco. Due gruppi Facebook in particolare – curati rispettivamente da Marina Massidda e Carlo Hendel – contano oltre duemila iscritti ciascuno. Gli utenti pubblicano foto storiche e di famiglia, aneddoti personali, articoli di giornale, riflessioni e curiosità sul paesaggio e la natura. L'aver vissuto nell'isola non rappresenta una discriminante e a tutti è consentito iscriversi.

Molto spesso, le piattaforme digitali sono anche spazio per appelli alle istituzioni che si occupano di valorizzare il patrimonio dell'isola: moderatori e utenti esprimono di frequente la richiesta che gli edifici, i cimiteri e i monumenti in rovina sparsi per il territorio vengano salvati dall'inevitabile decadimento con opere di restauro – sebbene anche la comunità sia consapevole delle difficoltà burocratiche legate alla gestione del patrimonio architettonico dell'isola.

È stato menzionato spesso l'aspetto della ricerca amatoriale. Un tassello che compone la realtà sociale e culturale che orbita intorno all'Asinara è costituito dalle associazioni.

Tra le associazioni di ricerca storica che si interessano del territorio del nord Sardegna, *Nel vivo della storia*, composta da diversi membri, non tutti con una formazione storiografica, si occupa già da alcuni anni della storia dell'isola.³⁰⁶ Nel

³⁰⁶ "Home," *Nel vivo della storia*, ultimo accesso 20 dicembre 2023, <https://nelvivadellastoria.com/>

2017 entrano in contatto con l'Ente Parco Nazionale, cominciano a lavorare all'identificazione di alcuni edifici storici risalenti al secondo dopoguerra e ne effettuano il censimento. Dal 2019 nasce anche la collaborazione con le guide del Parco, a cui offrono del materiale informativo che riassume i risultati delle ricerche condotte su ruderi e manufatti.

Un'altra associazione, di diversa natura, ma che conduce da tempo un lavoro di ricostruzione storiografica indipendente è *Comunità Asinara*, nata ufficialmente nel 2023, unisce alcuni dei discendenti della comunità asinarese scacciata dall'isola alla fine dell'Ottocento. I suoi membri rivendicano, quindi, un particolare legame con l'Asinara e vorrebbero ottenere uno spazio nei dibattiti culturali che riguardano l'isola. La speranza è che le sofferenze dei loro antenati vengano riconosciute. Anche in questo caso, l'adesione al gruppo non è determinata dal tipo di legame con il territorio: chiunque può idealmente chiedere di farne parte, e tra i progetti della comunità vi è quello di poter raccontare in un museo la storia degli asinaresi.

Dal momento in cui viene fondata l'area protetta, nell'isola sbarcano in tempi diversi e tramite diversi canali di accesso – come, ad esempio, le gare d'appalto indette dallo stesso Ente e le collaborazioni con altre istituzioni – alcune aziende e operatori scientifici e culturali.

L'Osservatorio della Memoria a Cala d'Oliva ospita due artigiani che hanno ottenuto di poter esporre e vendere i propri prodotti nel sito, Giuliana Sanna che realizza manufatti in vetro e Enrico Mereu, un ex agente penitenziario che lavora e scolpisce il legno – l'unico residente nell'isola insieme a Deriu. Anche i servizi di ristorazione, come la Locanda del Parco, l'Ostello e il Ristorante "L'Asino Bianco", sono specializzati e svolgono ciascuno attività diverse, alcune comprendono anche il pernottamento e l'ittiturismo, nel rispetto dell'etica ambientale del Parco.

A Cala Reale è attivo da alcuni anni un laboratorio che studia le proprietà cosmetiche delle piante spontanee dell'Asinara, *Farm-Asinara Officine Cosmetiche dell'Asinara*, nato dalla collaborazione tra il Dipartimento di Chimica

e Farmacia dell'Università di Sassari e l'Ente Parco – il quale, oltre a produrre i cosmetici e a venderli, organizza anche laboratori didattici.³⁰⁷

Dal punto di vista delle attività di ricerca, si è già accennato all'importante lavoro svolto dai diversi team che da anni operano nell'Asinara, una comunità che è diventata parte integrante della realtà dell'isola e che è presente nel territorio quasi tutto l'anno, anche se i suoi membri ruotano di frequente e in base alle stagioni. L'Osservatorio Faunistico, situato nella zona di Tumbarino, è il punto di riferimento per le ricerche che riguardano le specie terrestri e gli uccelli migratori. Oltre al monitoraggio di animali come l'asinello bianco e il muflone, nell'isola si svolgono dal 1997 le campagne di inanellamento di varie tipologie di uccelli – un'attività che consente di seguirne il percorso e valutare lo stato di benessere della specie.³⁰⁸

A Cala Reale, l'Osservatorio del mare ospita un centro di recupero per animali marini gestito dall'associazione CRAMA (Centro Recupero Animali Marini Asinara): oltre alle attività didattiche e di laboratorio, il centro è specializzato nel salvataggio e recupero delle tartarughe marine ferite dalle imbarcazioni e dalle reti da pesca.³⁰⁹

Occorre ricordare che i centri di ricerca nel territorio sono a loro volta inseriti in una più ampia rete di progetti nazionali ed europei, un aspetto che consente il dialogo e il confronto con la comunità scientifica internazionale.

4.4 Il progetto del museo

Quando nel 2020 viene siglata la collaborazione tra l'Ente Parco e il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari per lo sviluppo di un piano di musealizzazione, nell'isola è già in corso da qualche tempo un lavoro parallelo di allestimento amatoriale.

Giovanni Maria Deriu, da tutti conosciuto come Gianmaria Deriu, è un ex ispettore

³⁰⁷ “Chi siamo,” Farmasinara, ultimo accesso 20 dicembre 2023, <https://farmasinarashop.it/it/content/4-chi-siamo>

³⁰⁸ “Osservatorio Faunistico,” Parco Nazionale dell'Asinara, ultimo accesso 21 dicembre 2023, <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/osservatorio-faunistico/>

³⁰⁹ “Osservatorio del mare,” Parco Nazionale dell'Asinara, ultimo accesso 21 dicembre 2023 <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/osservatorio-del-mare/>

della polizia penitenziaria che dopo aver lavorato per tanti anni nell'Asinara diventa suo custode a partire dalla fondazione dell'area protetta. Ottiene l'autorizzazione dal direttore Vittorio Gazale di risistemare la collezione degli oggetti conservati dal Parco e di raccogliere i manufatti donati dagli ex agenti, dagli ex detenuti e dal personale civile.

Il luogo in cui questa ricostruzione prende vita è la Diramazione centrale, la sede principale del carcere, un edificio situato nel borgo di Cala d'Oliva e adibito fino alla chiusura della colonia a dormitorio per i detenuti addetti a varie mansioni nei pressi del centro abitato.

Oltre a svolgere attività di controllo nel territorio durante tutto l'anno, Deriu è anche una testimonianza degli anni del carcere. Ha trascorso nell'isola gran parte della carriera come guardia penitenziaria e come le figure citate nei precedenti paragrafi l'ex ispettore è convinto dell'importanza di condividere l'esperienza nell'Asinara e di far conoscere il suo passato complesso. Il museo appare, in quest'ottica, l'ideale contenitore di queste storie e il canale di mediazione tra la memoria di chi ha abitato nell'isola e chi oggi, come i turisti, vi si reca di passaggio.

Il coinvolgimento dell'Università di Sassari nasce dall'esigenza del Parco di affiancare a Deriu un lavoro di ricerca che da un lato consenta di fare il punto sulla collezione conservata dall'Ente attraverso un inventario e dall'altro che esplori e suggerisca delle prospettive di percorso museale. Partendo dal lavoro di Deriu, l'obiettivo dell'istituzione è quello di creare un polo museale dedicato alla storia dell'Asinara.

La pratica dell'agente si sposta dal collezionismo privato alla ricostruzione storica amatoriale, è un esempio di come nella contemporaneità le comunità rivendichino un ruolo attivo nella costruzione delle narrazioni e di nuove pratiche culturali e di come i musei risultino, in questo processo di ricostruzione storica, identitaria e sociale, il mezzo democratico attraverso il quale questi significati possono essere condivisi, diffusi e allo stesso tempo protetti dall'oblio.

Il primo contatto con l'Asinara, racconta Deriu nell'intervista, è stato

complesso.³¹⁰

I permessi per tornare a casa sono pochi e soltanto uno il giorno di riposo concesso ogni mese. Negli anni si specializza nel servizio marittimo dopo aver seguito alcuni corsi nautici e nei periodi di attività a terra si occupa della parte amministrativa e della sorveglianza in diverse diramazioni. Gli viene concesso di abitare nell'isola con la sua famiglia. Nella metà degli anni Ottanta gli viene affidata la sorveglianza dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, con cui si instaura, durante la breve permanenza, un rapporto di reciproco rispetto – Deriu è ancora in contatto con le famiglie dei due magistrati. Le due figure hanno un forte impatto sull'agente e quando gli viene proposto l'incarico di sorvegliare Totò Riina, tra i principali mandanti delle stragi di Capaci e di Via d'Amelio, detenuto negli anni Novanta nel *bunker* a Cala d'Oliva, rifiuta.

Ottiene la qualifica di ispettore e quando il carcere viene dismesso chiede alle istituzioni regionali di poter rimanere in servizio nell'isola come custode degli immobili, un incarico che mantiene anche dopo la pensione come volontario dell'Ente Parco.

Ha da poco ottenuto la residenza ufficiale nell'isola con il permesso del Parco. Torna poco a terra per fare visita alla sua famiglia e riposarsi, ma la maggior parte del tempo lo trascorre nell'Asinara dove ci sono sempre cose da fare e questioni da risolvere, dal controllo del territorio all'accoglienza di giornalisti e studiosi – viene spesso intervistato nelle trasmissioni culturali che raccontano l'isola.

L'operazione di allestimento nella Diramazione centrale comincia dopo che l'ex agente viene coinvolto in un progetto espositivo precedente, l'Osservatorio della Memoria, la prima mostra istituzionale sul carcere inaugurata nel medesimo edificio a Cala d'Oliva. Tra il 2016 e il 2017, il Parco fa costruire un percorso con gli oggetti della colonia. Non si tratta di un vero e proprio museo, ma di una sorta di laboratorio in cui riflettere sui temi del carcere e organizzare progetti didattici –

³¹⁰ Da questo momento, le informazioni che riguardano la vita dell'ex ispettore sono tratte dall'intervista svoltasi il 5 ottobre 2023 presso la sua abitazione, conservata nell'archivio personale della sottoscritta.

il nome Osservatorio lo associa agli altri spazi di ricerca scientifica nell'isola.

È la prima tappa importante nel processo di musealizzazione del patrimonio materiale e immateriale: in occasione dell'allestimento vengono svolte le prime attività di ricerca sulla storia dei manufatti, si riconosce l'importanza delle testimonianze dirette e la necessità di presentare un punto di vista diversificato nella narrazione del carcere.

Eppure, racconta Deriu, sebbene la mostra riscuota inizialmente un certo successo, alcuni testimoni della storia del presidio sentono che essa non rende completa giustizia alla complessità del luogo.

Trascorsi alcuni anni dall'inaugurazione della mostra ufficiale, Deriu ha il permesso di modificare in parte le installazioni. Il suo intento non è quello di cancellare il lavoro precedente ma di integrare un punto di vista personale – pregi e difetti del percorso originale dell'Osservatorio sono lasciati al prossimo capitolo. Nel tempo di un paio di anni, recupera alcuni oggetti appartenenti alla collezione dell'Ente, aggiunge i manufatti avuti dalla sua rete di conoscenze e allestisce, con tanto di mobili e arredi, l'ufficio del direttore, l'armeria, il dormitorio degli agenti e una camera da letto matrimoniale – un corredo compreso di letto, comodini, armadi, lampadario e lenzuola donatogli dalla discendente di una famiglia, composta da un agente e sua moglie, che ha abitato diversi anni nell'isola e che una volta trasferitasi altrove ha portato con sé e conservato i mobili.

I musei contano da sempre, si può dire fin dalla loro origine quale istituzione moderna, sul collezionismo privato, ma è partire dalla fine del Ventesimo secolo che secondo la critica avviene un incremento esponenziale della presenza nelle grandi mostre degli *ordinary collectors*, i collezionisti ordinari – dove l'aggettivo ordinario non ha un significato denigratorio ma serve a mettere l'accento sul carattere comune degli oggetti in questione e sulla sfida che rappresentano per il collezionismo museale tradizionale e d'élite.³¹¹

³¹¹ Sharon Macdonald, "Collecting Practices," in *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald (Malden: Blackwell, 2006), 81 – 97, 91.

Macdonald cita, ad esempio, un particolare format di rassegne molto popolare nei primi anni Novanta soprattutto nell'ambito culturale anglosassone chiamate *The People's Show*, una serie di mostre temporanee che espongono le collezioni di oggetti appartenenti alla cultura popolare e di massa – da skate-boards a cubi di Rubik, a sottobicchieri, a confezioni di caramelle – di collezionisti locali.³¹² Queste iniziative si riallacciano alla più ampia tendenza, performata da diversi attori sociali, dalle associazioni di attivisti, ai musei stessi, a mettere in discussione attraverso diverse pratiche i canoni estetici e di valore tradizionali.³¹³ Esse sollevano questioni che riguardano in generale le ragioni psicologiche, culturali e sociali che spingono l'individuo all'accumulo di una precisa categoria di oggetti, mentre dal punto di vista istituzionale lavorare con le collezioni amatoriali implica la difficoltà, molto frequente, di ricostruire il passaggio e il percorso dei manufatti e, talvolta, la stessa origine.

La storia del carcere è ricostruita dall'ex ispettore attraverso l'allestimento di microambienti raccontati dagli oggetti, spesso in gran numero, disposti su mobili originali trovati e recuperati – a costo di molta fatica – nei magazzini dell'isola, in un approccio che ricorda il diorama e che ricerca un effetto realistico. Registri, carte, sedie, tutto sembra disposto come se gli spazi fossero stati appena utilizzati e tutto corrisponde ai ricordi dell'agente.

Storicamente quasi nessuno di questi ambienti si trovava nella Diramazione centrale, ma la scelta di lavorare ancora nel sito è stata per certi versi obbligata: non tutti gli edifici dell'isola sono, infatti, gestiti dall'Ente Parco e molti di questi necessitano di restauri e di complesse operazioni di recupero.

Pur avendone la volontà, l'ex ispettore non ha potuto allestire, ad esempio, la camera matrimoniale presso un'abitazione civile, né l'ufficio del direttore nel caseggiato all'interno del borgo di Cala d'Oliva in cui si trovava originariamente. Il suo allestimento si affida quindi all'atmosfera creata dagli oggetti e dalla struttura di Diramazione centrale, di per sé riconoscibile come ambiente

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Robin Francis, "The People's Show: A Critical Analysis," in *Journal and Conservation and Museum Studies* 1 (1996): 11 – 15, doi: 10.5334/jcms.1963

penitenziario.

A questo proposito, la critica sottolinea come nelle ricostruzioni museali dal basso il processo di ideazione, la scelta del luogo e della narrazione diventino spesso tanto importanti quanto il risultato finale.³¹⁴ Un esempio che gli studi citano di frequente è il *People's History Initiative* patrocinato dall'Ulster People's College di Belfast, nell'Irlanda del Nord, che consiste in una serie di mostre temporanee organizzate da diversi gruppi comunitari che scelgono la propria narrazione, l'autobiografia della comunità, gli oggetti e le immagini con cui rappresentarla, il tutto in una regione che risente ancora degli antichi conflitti politici e religiosi.

Si tratta di rassegne di breve durata in cui il luogo dell'allestimento passa in secondo piano e l'accento è messo sul processo di riappropriazione simbolica della memoria e della storia. L'impegno dei volontari è tale che spesso si occupano loro stessi di mettere da parte e trovare le risorse economiche per realizzare l'opera, una dedizione che richiama più in generale il contributo dell'associazionismo e dei volontari in moltissimi aspetti dell'attività museale, dall'accoglienza, alla ricerca di fonti per la ricostruzione della storia degli oggetti. Gli studi insegnano ancora che non sempre è possibile, nemmeno attraverso le iniziative dal basso, includere tutti all'interno della narrazione museale. Un esempio è ancora il caso di riappropriazione storica del Museo della Resistenza di Sant'Anna di Stazzema dove, come racconta Caterina Di Pasquale, la comunità che non si riconosce in un primo momento nella narrazione museale realizzata da un piccolo gruppo di discendenti dei sopravvissuti all'eccidio degli abitanti di Sant'Anna da parte dei nazisti si attiva per ampliare la narrazione.³¹⁵

La dimensione storica, culturale e spaziale del carcere è estremamente conflittuale e divisiva, caratterizzata da una complessità che è difficile negoziare. Questo è un aspetto avvertito anche da chi, questa sfera di opposti apparentemente assoluti l'ha vissuta.

Alcune stanze di Diramazione centrale non sono ancora agibili e l'Ente Parco che

³¹⁴ Elizabeth Crooke, "Museums and Community," cit., 176.

³¹⁵ Cfr Caterina Di Pasquale, "Il museo e la comunità. Dispute identitarie intorno alla proprietà culturale della memoria," cit.

gestisce l'edificio progetta di metterle in sicurezza al più presto. Il prossimo obiettivo di Deriu è quello di allestirvi all'interno il dormitorio dei detenuti e lo spazio della scuola – un modo, ai suoi occhi, di ampliare la visione e il racconto del carcere al di là del punto di vista del personale di sorveglianza. Anche gli ambienti già sistemati presentano alcune criticità: essendo disposti in spazi liberi e senza protezioni, gli oggetti non sono protetti dall'umidità; le porte che conducono alle stanze sono quelle originali e richiedono un notevole sforzo per essere aperte; l'architettura originale consiste in passaggi angusti e con scalini; infine, la mancanza di un deposito rende ancora più difficile conservare e selezionare i pezzi esposti.

L'Ente Parco sta lavorando per superare questi ostacoli, mentre Deriu sta mettendo insieme anche una collezione di reperti legati alla storia della Stazione sanitaria. Per questo e per facilitare il lavoro di inventario, l'istituzione ha pensato di dividere idealmente la raccolta in due sezioni, la prima legata al carcere, la seconda al presidio sanitario.

4.5 Inventariare un patrimonio disperso

Il primo obiettivo della convenzione tra l'Ente Parco e il team dell'Università prevede la realizzazione dell'inventario degli oggetti di carattere storico-culturale conservati nell'isola.

Si tratta di un nucleo di manufatti che si trovano da alcuni anni depositati in diversi locali – tra magazzini ed edifici affidati in gestione all'istituzione – e in parte già esposti nell'Osservatorio della Memoria. Questa dispersione è la conseguenza di interventi di conservazione e di valorizzazione isolati e discontinui da parte degli operatori e dei soggetti incaricati dal Parco, come la società che ha curato il primo progetto espositivo inaugurato nel 2017 e il lavoro di Deriu. Sebbene queste azioni siano state guidate da visioni e progetti differenti, si inseriscono – insieme allo stesso inventario, anche questo uno strumento preliminare – nel più ampio processo di ricognizione ed esplorazione di un patrimonio fin dall'inizio disperso e che presenta diversi aspetti problematici.

Quando l'Ente Parco sostituisce l'amministrazione penitenziaria, l'Asinara è

disseminata di ruderi, edifici dismessi, materiali di scarto e oggetti di varia natura ammassati e depositati insieme.³¹⁶ La nuova istituzione si trova davanti uno scenario caotico, che richiede uno studio attento dello stato di conservazione di edifici e manufatti. La colonia è a tutti gli effetti una realtà abitata e organizzata che per oltre un secolo produce e importa oggetti, merci e materiali, compresi scarti e rifiuti. A questo si aggiunge il patrimonio immateriale, anch'esso disperso fuori dall'isola.

Il gruppo di reperti conservati dal Parco è il frutto di una prima selezione operata durante le fasi di creazione e consolidamento della nuova realtà istituzionale. In molti casi, le caratteristiche fisiche e le funzionalità degli oggetti permettono di intuire con immediatezza la loro collocazione nel contesto storico della Stazione sanitaria e della colonia penale – come per alcuni strumenti medici, le divise dei detenuti e gli attrezzi agricoli. Si tratta di un patrimonio materiale che riguarda prevalentemente l'ultimo periodo di attività delle due istituzioni moderne, e quindi la storia recente dell'isola, e che consiste per la maggior parte in oggetti di uso comune.

Nelle fasi di preparazione degli allestimenti presso la Diramazione centrale a Cala d'Oliva, di questi manufatti viene fatta un'ulteriore cernita e sono molto numerose le integrazioni operate da Deriu negli ultimi anni.

Nell'ottica dell'inventario, le operazioni di preselezione rappresentano un primo nodo critico dal momento che rendono difficile ricostruire il percorso degli oggetti dalla loro collocazione originale, che rimane quindi dubbia per alcuni di questi, ai magazzini e agli ambienti allestiti negli ultimi progetti espositivi del Parco. Anche i criteri di selezione e scarto rimangono un interessante passaggio da esplorare e mentre appaiono più chiari nelle operazioni di integrazione e allestimento di Deriu attraverso la sua stessa testimonianza, richiedono degli approfondimenti per quanto riguarda le prime operazioni di ricognizione degli scarti e dei materiali lasciati dal carcere – che con tutta probabilità sono state condotte dai primi tecnici e operatori che hanno assistito al passaggio di consegna dell'isola.

³¹⁶ Carlo Forteleoni, "Un tormentato e affascinante percorso," cit., 93.

Attualmente, la maggior parte degli oggetti si trova a Cala d'Oliva, nell'allestimento di Deriu. Per non alterare il lavoro dell'ex ispettore e, allo stesso tempo, risolvere il problema della mancanza di un deposito adibito alla conservazione – sebbene individuato dall'Ente tra gli ambienti della Diramazione centrale, non è stato messo a punto a causa dei rallentamenti tecnici dovuti alla pandemia –, questo nucleo è stato fotografato nel contesto dell'allestimento. Questa condizione ha inaspettatamente creato l'opportunità di documentare gli oggetti in una sorta di contesto etnografico, considerando in particolare il progetto dell'ex agente.

Le donazioni dell'ispettore e della sua rete di conoscenze hanno aumentato notevolmente il numero degli oggetti, che contano oltre trecento manufatti, alcuni presenti in più esemplari – nel totale sono perciò molti di più. Non è stato tuttavia possibile indicare nell'inventario i nomi dei donatori e degli individui coinvolti da Deriu, che hanno deciso di mantenere l'anonimato. Nel precedente paragrafo è stato spiegato come le donazioni siano state raccolte con l'intento di ricostruire nella maniera più realistica possibile il contesto delle due istituzioni moderne sebbene, in alcuni casi, si tratti di oggetti con una storia diversa e non necessariamente legata all'isola dell'Asinara.

Questa modalità di raccolta, frequente nel collezionismo privato e negli allestimenti amatoriali, determina la difficoltà a risalire alla collocazione originale dei reperti, un aspetto che accende i riflettori sui processi di selezione, che rimangono una preziosa fonte di interesse per gli studi museologici e del patrimonio. Per questa ragione, è stato fondamentale consultare di frequente Deriu che ha fornito informazioni riguardo la storia e il percorso degli oggetti, dalla loro funzione nella vita quotidiana della colonia alla loro inclusione nell'allestimento. I ricordi dell'ex ispettore insieme all'attività di ricerca, che ha consentito di approfondire il *background* storico e culturale di alcuni manufatti, ha permesso di mettere a punto una prima traccia del corpus di oggetti conservati dal Parco.

Nell'ambito dei metodi di inventariazione del patrimonio materiale, un modello di riferimento in Italia è sicuramente il Catalogo generale dei Beni Culturali, gestito dall'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD), organo di pertinenza del Ministero della Cultura.³¹⁷

Il catalogo, la cui nascita risale ai primi tentativi di censimento sistematico del patrimonio materiale alla fine dell'Ottocento, è stato da alcuni anni trasformato in un database digitale di facile accesso, mentre attraverso un'altra piattaforma, il SIGECweb – il Sistema informativo generale del catalogo –, gli enti certificati hanno la possibilità di integrare nuove voci con un certo grado di autonomia.

I beni a cui il catalogo fa riferimento consistono in oggetti, reperti e opere d'arte conservati in musei, biblioteche e fondazioni, edifici e monumenti pubblici, fondi e collezioni fotografiche. Un patrimonio vasto e variegato, che dal punto di vista disciplinare spazia dall'archeologia all'ambito demoetnoantropologico, mentre sul fronte istituzionale l'Istituto Centrale opera in sinergia con le soprintendenze regionali e gli organi di catalogazione locali. Dal momento che il catalogo vuole essere uno strumento di facile accesso, basato sulla cooperazione e su una gestione decentralizzata, l'obiettivo è quello di offrire standard di catalogazione comuni e norme operative di semplice applicazione. Il modello messo a punto dall'Istituto si compone di tre parti: la prima consiste in schede compilabili dallo specialista secondo una griglia predefinita – in cui, nello specifico, si chiede di inserire le informazioni principali che riguardano l'oggetto, come l'ambito disciplinare, le caratteristiche tecniche, la collocazione temporale e spaziale, gli eventuali documenti e fonti ad esso collegati e l'ente schedatore³¹⁸; la seconda è il glossario che consente di uniformare il linguaggio tecnico, la terza riguarda le pratiche di approccio alla catalogazione e alla conservazione.³¹⁹ Tutte queste

³¹⁷ "Chi siamo," Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, ultimo accesso 2 gennaio 2024, <http://www.iccd.beniculturali.it/it/istituto/chi-siamo>

³¹⁸ Maria Letizia Mancinelli, "Gli standard catalografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione," in *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*, a cura di Roberta Tucci (Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione 2018), 279 – 302, 281.

³¹⁹ "Standard catalografici," Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, ultimo accesso 2 gennaio 2024, <http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici>

componenti sono applicate contemporaneamente, mentre ricopre un ruolo centrale il codice univoco nazionale, un numero che identifica con precisione ciascun oggetto e le cui prime cifre indicano immediatamente la regione in cui è conservato.³²⁰

La critica evidenzia da qualche tempo alcuni problemi legati, in particolare, alla *governance* – alcuni sostengono che il sistema di controllo decentralizzato del catalogo sia paradossalmente la causa di alcune disparità nell'uso dello strumento da parte delle regioni e della difficile comunicazione tra queste e l'Istituto centrale³²¹ – e all'uso pratico del catalogo.

Pur rimanendo uno strumento fondamentale per lo studio di criteri di catalogazione del patrimonio univoci e come piattaforma che permette a un pubblico espanso di prendere visione dei beni culturali nazionali, l'uso di un linguaggio tecnico specifico e di un sistema operativo non così immediato lo rendono un difficile modello da applicare agli inventari basati sulla gestione e sull'operato dei volontari. Molti musei locali in Italia e nel panorama internazionale esistono grazie al contributo e agli sforzi di appassionati e di membri della comunità.

Nell'ipotesi di un museo dedicato all'Asinara, e vista l'importanza che già in itinere riveste la figura del volontario, l'inventario è pensato come strumento facilmente consultabile e accessibile, con la possibilità di essere modificato e integrato in qualsiasi momento – seppure rimanga sempre auspicabile che l'ipotetica realtà museale, con la stabilizzazione di un organico di gestione che operi accanto ai volontari, possa ad un certo punto provvedere a inserire il patrimonio dell'isola nel Catalogo Nazionale, come avvenuto già, in parte, per alcuni dei suoi edifici storici.³²²

Per questa ragione si è scelto di utilizzare Excel e il sistema dei fogli elettronici, in cui l'elenco di oggetti è disposto all'interno di una tabella. A ciascun oggetto

³²⁰ Maria Letizia Mancinelli, "Gli standard catalografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione," cit., 281.

³²¹ Cfr: Laura Moro, "Quale governance per il Catalogo nazionale dei beni culturali" in *Aedon* 1 (2017), <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2017/1/moro.htm>

³²² Alcuni edifici dell'isola sono stati schedati dalla Soprintendenza per i beni culturali e si possono trovare nel catalogo online.

viene assegnato un numero identificativo di tre cifre a partire da 001 e poi associato agli oggetti in progressione.

Le colonne indicano le caratteristiche principali per ciascun manufatto: sono segnalate l'appartenenza al sottogruppo della collezione sanitaria oppure penitenziaria – come dalla divisione pensata dall'Ente e da Deriu – e la categoria scelta tra alcune opzioni individuate in base alla tipologia di oggetti. Per la sezione penitenziaria sono state individuate le categorie “oggetti dei detenuti”, “oggetti del personale” e “attrezzi da lavoro”, per la sezione sanitaria “equipaggiamento militare”, mentre le categorie in comune sono “arredi” e “strumentazione medica”.

La categoria dell'equipaggiamento militare è collegata, su decisione dell'Ente Parco, alla sezione sanitaria dal momento che la storia dell'isola come campo di prigionia vede lo sforzo congiunto dei soldati italiani e del personale sanitario, rispettivamente impegnati a controllare i prigionieri e a contrastare le epidemie che dilagano negli accampamenti. Essa consiste in un ridotto gruppo di oggetti di carattere militare, come fiaschette ed elmetti, trovati in piccola parte nell'isola e per il resto provenienti dal collezionismo privato.

Le categorie più numerose, contando anche le donazioni, sono gli oggetti del personale e gli oggetti dei detenuti. Seguono gli arredi, con interessanti esempi che si ricollegano alla colonia penale e alla Stazione sanitaria, e gli strumenti medici. Questi ultimi sono difficili da collocare, tranne che per i manufatti più recenti, in una o nell'altra istituzione, dal momento che il presidio sanitario è attivo fino agli inizi del secondo dopoguerra e nell'isola è presente un medico che si occupa della colonia.

Un piccolo gruppo è costituito da alcuni attrezzi da pesca e strumenti artigianali, come reti e fiocine, realizzati dalla comunità del Golfo dell'Asinara e donati all'Ente Parco per il progetto di allestimento “La casa del pescatore”, visitabile presso la Casa del Parco.³²³

Accanto alla categoria, seguono le colonne che identificano nello specifico

³²³ Si tratta di un'iniziativa realizzata nei primi anni Duemila nell'ambito del progetto ambientale *Equal Posidonia*.

l'oggetto, i materiali con cui è stato realizzato, le misure, la datazione, lo stato di conservazione, l'ipotesi di collocazione originale, la collocazione attuale; una colonna è dedicata a una breve descrizione, infine, è indicato il numero di esemplari. Nella descrizione, inoltre, sono segnalate le donazioni.

A ciascuna voce sono associate tramite collegamento ipertestuale delle immagini corrispondenti, in formato JPG, grazie alle quali è possibile visualizzare il reperto, avere un'idea della sua collocazione, dello stato di conservazione e delle differenze – se presenti – tra i diversi esemplari.

L'inventario è conservato nell'archivio digitale del Parco e ha per ora accesso riservato.

4.6 La collezione dell'Ente Parco

La collezione è composta, per lo più, da oggetti legati alla dimensione quotidiana della colonia penale: sono numerosi gli esemplari di lucchetti, chiavi, posate, piatti e divise che richiamano gli aspetti della vita nel carcere, mentre gli attrezzi agricoli sottolineano la particolare struttura della colonia, fondata sul lavoro e legata soprattutto all'agricoltura. Tra i materiali riferibili al carcere ci sono anche gli oggetti personali dei detenuti e del corpo di sorveglianza come, ad esempio, lettere, cartoline, riviste e radioline. Nonostante si tratti quasi sempre di oggetti di uso comune, essi rivelano le strette gerarchie che vigono nel penitenziario – ciascun detenuto, ad esempio, possiede le sue posate, diverse a loro volta da quelle degli agenti contrassegnate dallo stemma della polizia penitenziaria. Diversi manufatti rimandano agli aspetti della detenzione e della coercizione, da alcune macchinette per tatuaggi di fattura artigianale, a coltellini e oggetti contundenti realizzati mediante la limatura delle posate – nel sistema del carcere si tratta di materiale di contrabbando e possederlo comporta pesanti provvedimenti disciplinari. **(Figura 14)**

Tra i reperti donati da Deriu e quelli recuperati attraverso i suoi conoscenti vi sono numerosi esempi di equipaggiamento di ordinanza, strumenti e accessori dati in dotazione al personale, tra cui targhe e fregi della polizia penitenziaria, radio e ricetrasmittenti, set di attrezzi per la manutenzione delle armi, fondine e metal

detector. Sono molti gli oggetti personali dell'ex ispettore, dalle divise risalenti sia al periodo precedente sia agli anni immediatamente successivi la riforma penitenziaria del 1990 (che sanciva la smilitarizzazione del Corpo degli Agenti e la nascita del Corpo di Polizia Penitenziaria, un passaggio segnato anche dal cambio delle uniformi che da verdi diventano blu), alle mostrine, fino a una piccola collezione di francobolli. Deriu, inoltre, ha recuperato alcuni esemplari di un particolare tipo di manette pesanti chiamati nel gergo carcerario "schiavettoni" o "ferri": si tratta di morse in pesante metallo la cui presa sul polso è regolata da una vite. Sono descritti come particolarmente dolorosi tanto che in epoca contemporanea vengono utilizzati soltanto per le "traduzioni", ovvero per lo spostamento dei detenuti da un carcere all'altro. In tempi recenti fanno scalpore quando compaiono ai polsi di un noto giornalista della Rai, Enzo Carra, allora legato al partito Democrazia Cristiana e indagato per il processo Mani Pulite, mentre viene condotto dagli inquirenti in tribunale sotto gli occhi della stampa.³²⁴

(Figura 15)

Si è già detto che la collezione è stata fotografata nei siti in cui è stata collocata nel corso del tempo dagli operatori dell'Ente – dal momento che non è stato possibile usufruire di un deposito. Alcuni oggetti della colonia si trovano, infatti, in spazi all'aperto, secondo quanto deciso nella fase di realizzazione dei due progetti espositivi; tra questi alcuni pesi artigianali e attrezzi da ginnastica costruiti con scarti in metallo e, persino, le parti meccaniche di alcune macchine agricole che Deriu ha di recente recuperato dai magazzini e dai depositi dell'isola.

Il sottoinsieme della collezione legato alla storia del penitenziario è sicuramente il più numeroso. I manufatti che lo compongono si trovano in diverso stato di conservazione: gli oggetti che provengono dalle collezioni private dell'ex ispettore sono i meglio conservati, mentre soprattutto gli attrezzi agricoli e gli oggetti metallici rimasti a lungo esposti agli ambienti umidi dei magazzini sono ormai arrugginiti.

³²⁴ Tommaso Labate, "Mani Pulite 30 anni dopo, Carra: «In tribunale con gli schiavettoni, ma quello show andò male»" in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2022, https://www.corriere.it/politica/22_febbraio_18/mani-pulite-enzo-carra-intervista-99999af8-90b0-11ec-9e8a-badec6e7adb8.shtml

Le operazioni di messa in salvo e conservazione del patrimonio materiale dell'isola da parte prima degli operatori del Parco e più di recente di Deriu hanno però consentito di recuperare anche un nucleo di reperti legati alla Stazione sanitaria e la strumentazione medica utilizzata dal medico assegnato alla colonia. Tra i manufatti relativi al passato sanitario, vi sono alcune ampolle chiuse da tappi di sughero contenenti, come segnalato dall'etichetta, un composto di sublimato corrosivo e sale comune e recanti il timbro della Direzione generale della sanità pubblica con data 1912: la prima sostanza corrisponde, probabilmente, al cloruro mercurico (HgCl₂), utilizzato in medicina fino alla messa al bando nel settore sanitario in epoca contemporanea a causa della sua tossicità³²⁵ – i contenitori si trovano all'interno di una teca che protegge i visitatori da un eventuale contatto diretto, ma occorre valutare con gli esperti il grado di rischio per la salute.

Nei magazzini sparsi per l'isola sono state trovate numerose scatole indirizzate al lazzaretto contenenti delle saponette chiamate *Lifebuoy*, alcune con il packaging ancora intatto – degli esempi sono esposti nell'Osservatorio della Memoria. L'azienda che li commercializza a partire dalla fine dell'Ottocento li presenta sul mercato come un prodotto disinfettante e per l'igiene fondamentale non soltanto nel contesto domestico ma anche, più tardi, al fronte, dove le epidemie si diffondono e il nome *lifebuoy*, che in inglese significa salvagente, acquista un preciso significato: sul web si trovano gli inserti pubblicitari d'epoca che presentano il sapone come l'unica difesa dei soldati contro il diffondersi dei contagi nei campi di battaglia e incoraggiano le famiglie a spedire scorte di *lifebuoy* all'esercito.³²⁶ Un vero e proprio prodotto di consumo che rimane celebre in Europa e negli Stati Uniti fino a quando il composto chimico alla base, il fenolo, non viene riconosciuto come nocivo per la salute – l'azienda Unilever lo produce ancora oggi ma con una diversa formula.³²⁷ **(Figura 16)**

³²⁵ "Cloruro di mercurio (I)," International Labour Organization, ultimo accesso 5 gennaio 2024, https://www.ilo.org/dyn/icsc/showcard.display?p_lang=it&p_card_id=0984&p_version=2

³²⁶ "Lifebuoy Through The Years," Lifebuoy, ultimo accesso 5 gennaio 2024, <https://www.lifebuoy.co.uk/about-us/lifebuoy-history.html>

³²⁷ Cfr. R. Church, C. Clark, "Product Development of Branded, Packaged Household Goods in Britain, 1870–1914: Colman's, Reckitt's, and Lever Brothers," in *Enterprise and Society* 2, n. 3 (2001): 503 – 542, doi:10.1093/es/2.3.503

Un altro importante manufatto risalente con certezza ai primi decenni di attività della Stazione sanitaria è la stufa Giannolli, un dispositivo di grandi dimensioni composto di parti metalliche e in legno, adibito alla sterilizzazione di oggetti e abiti mediante il vapore prodotto da un sistema a combustione.³²⁸ Il macchinario testimonia, in particolare, le tecniche e i dispositivi utilizzati dalla medicina moderna per contrastare le malattie epidemiche – tra cui, appunto, le stufe a vapore.³²⁹ Dato il suo valore storico e lo stato di conservazione – col tempo la stufa ha subito danni a causa dell’umidità dei magazzini e dell’aria salina dell’isola –, la comunità locale chiede da diversi anni, soprattutto attraverso i canali web, il suo restauro.³³⁰ **(Figura 17)**

Nel gruppo di oggetti legati alla sanità, ci sono anche degli strumenti odontoiatrici. Una poltrona da dentista, pinze, ferri per l’estrazione dei denti e per la pulizia, piccoli frammenti di protesi e di calchi dentali testimoniano una delle attività di servizio alla persona attive nella colonia nei suoi ultimi anni di vita. Si può ipotizzare che questi strumenti siano rimasti nell’isola dopo la chiusura del carcere perché danneggiati o comunque usurati – un aspetto che avrebbe reso inutilmente dispendioso il loro trasporto presso altri presidi.

Presso l’Osservatorio della Memoria sono conservati anche dei ferri chirurgici per interventi minori, come alcuni seghetti e aghi di sutura.

Tra gli oggetti inventariati e provenienti dalla collezione privata di Deriu ci sono alcuni manufatti risalenti alla Prima Guerra Mondiale come, ad esempio, mostrine e riconoscimenti militari, uno strumento musicale simile a una cetra da tavolo – tipico delle regioni di influenza austriaca – e alcune cartoline. Per ora questi oggetti sono custoditi dall’ex agente, che deve decidere come esporli. Sono giunti

³²⁸ “Stufa,” Catalogo dei Beni Culturali, ultimo accesso 4 gennaio 2024, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ScientificOrTechnologicalHeritage/2000246846>

³²⁹ Cfr. E. Pistacchio, “Una nuova istituzione igienico sanitaria nel XIX secolo: le stazioni di disinfezione,” in *Le Infezioni in Medicina*, n. 1 (2001): 52 – 56.

³³⁰ “La prima sala della stufa Giannolli,” Isola Asinara, ultimo accesso 5 gennaio 2024, <https://www.isola-asinara.it/la-stufa-giannolli/>

L’Ente Parco ha da poco chiesto all’ufficio della Soprintendenza dei beni culturali di poterla avere in gestione per procedere al suo restauro e alla sua collocazione in un contesto di fruizione museale. L’oggetto si trova infatti conservato in un edificio che appartiene alle autorità regionali, le quali gestiscono, in automatico, i manufatti al suo interno tra cui, appunto, la stufa.

a lui, a loro volta, attraverso le donazioni e tramite i canali del collezionismo privato.³³¹

Un dispositivo, in particolare, potrebbe essere collegato alla lotta, più recente, contro un'altra epidemia, la malaria. Nei magazzini sparsi nell'isola, l'ispettore ha trovato due esempi di sprayer, un macchinario disinfettante da utilizzare a mano e che corrisponde ai modelli diffusi durante la campagna anti-anofelica chiamata *Sardinia Project*. Finanziata dalla Rockefeller Foundation con l'assistenza di alcune figure della medicina italiana e l'aiuto di numerosi operatori locali, la campagna ha lo scopo di testare il DDT e la sua efficacia nel debellare la zanzara anofele, responsabile del contagio. Durato cinque anni a partire dal 1946, il progetto ha esiti controversi – e apre scenari inquietanti sulla salute delle persone a lungo termine, nonché sulla discutibile scelta etica di usare la Sardegna come un campo di sperimentazione. È possibile che i nebulizzatori a pressione trovati nell'isola siano stati utilizzati per la loro primaria funzione di dispositivi disinfestanti nelle campagne e nelle aree di allevamento, ma alcune fonti riportano l'uso specifico di questi modelli prodotti da una speciale azienda, la Hudson con sede a Chicago – e attiva ancora oggi –, nell'esperimento promosso dalla Rockefeller Foundation.³³² **(Figura 18)**

Insieme alle saponette Lifebuoy, gli *sprayers* non sono gli unici manufatti di importazione: i numerosi depositi dell'isola hanno rivelato un altro contenuto riconducibile in particolare alla direzione sanitaria statunitense. Si tratta, soprattutto, di amache ripiegate all'interno di sacchi di iuta marchiati U.S Medical Department e di posate in ottone della stessa provenienza. La Stazione sanitaria dell'Asinara, d'altra parte, accoglie equipaggi internazionali ma è anche probabile che questo equipaggiamento sia stato inviato nell'isola insieme ad altri aiuti alla

³³¹ Si deve ringraziare il Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto, nello specifico Nicola Fontana, per aver aiutato a tracciare la possibile storia di questi manufatti. Sono stati fondamentali a questo proposito anche alcuni appassionati e collezionisti trentini che sono venuti a sapere della collezione dell'Asinara tramite passaparola e hanno gentilmente condiviso le informazioni in loro possesso riguardo il destino dei prigionieri di guerra nell'Asinara. Per rispetto della *privacy* si è deciso in questa sede di omettere i loro nomi.

³³² Darwin H. Stapleton, "A Lost Chapter in the Early History of DDT: The Development of Anti-Typhus Technologies by the Rockefeller Foundation's Louse Laboratory, 1942-1944," in *Technology and Culture* 46, n. 3 (luglio 2005) Vol. 46, No. 3 (Jul., 2005): 513 – 540.

fine della Seconda Guerra Mondiale.

Come si diceva, buona parte della collezione custodita dal Parco è costituita da manufatti dall'aspetto ordinario, di cui è difficile intravedere il significato. La biografia di questi oggetti potrebbe passare, soprattutto se immaginata fuori dal contesto di appartenenza, come priva di valore in senso tradizionale e museologico e gli allestimenti potrebbero apparire come il risultato di un iper-accumulo, l'*habitus* contemporaneo identificato dagli studi del patrimonio come il bisogno di conservare tutto, anche gli oggetti più banali, arrivando alla saturazione di depositi, musei e collezioni.³³³

Non si tratta inoltre di reperti legati alle figure più famose della storia recente e nemmeno alle vicende chiave del presidio, ma delle testimonianze del passaggio quasi anonimo e silenzioso di moltissimi individui.

Macchine da scrivere, vecchi computer e televisori, assumono quasi un'aura nostalgica se isolati dal contenitore in cui si trovano – esempi simili si trovano nei musei del design sparsi in tutto il mondo.

Accanto alla narrazione delle testimonianze dirette, che consente di collocare dal punto di vista simbolico e temporale questi frammenti di quotidianità in un contesto, quello dell'isola penitenziaria, tutt'altro che ordinario – non nel senso di eccezionale, ma inteso come una dimensione di gerarchia e ordine sociale diversa da ciò che si vive in un semplice contesto urbano –, il patrimonio architettonico racconta da sé il fenomeno storico e culturale che rappresenta, attraverso quella che la critica ha definito *architettura parlante*.³³⁴

4.7 Architetture e retorica materiale

Nell'isola si incontrano diverse tipologie di strutture, dalle abitazioni civili presso i nuclei urbani di Cala d'Oliva e La Reale, ai capannoni agricoli, il caseificio e i

³³³ Rodney Harrison, "*Il patrimonio culturale: un approccio critico*," cit., 174-178

³³⁴ Cfr. Micheal Welch, "Architecture Parlante," in *Escape to Prison. Penal tourism and the pull of punishment*, a cura di Micheal Welch (Oakland: University of California press, 2015), 79 – 109.

cuiles, le case dei pastori, utilizzati per le attività produttive.³³⁵ Lungo le coste e nell'entroterra rimangono inoltre i resti di alcuni edifici militari e a scopo difensivo, dalle torri costiere – le cui affinità sembrano suggerire l'appartenenza a un unico progetto di costruzione –, al Castellaccio, la fortificazione di origine medievale che domina su Fornelli.³³⁶

Alcuni edifici più moderni rimandano al passato e alla struttura complessa della Stazione sanitaria marittima e della colonia penale, quest'ultima la più articolata e diffusa. Nei pressi delle aree urbanizzate ci sono anche strutture religiose, dalla chiesa di Cala d'Oliva, alle cappelle realizzate dai soldati austro-ungarici durante il periodo di prigionia, all'Ossario nei pressi di Campu Perdu, ai cimiteri sparsi nel territorio. Risalgono invece all'epoca contemporanea gli interventi infrastrutturali e di recupero delle strade e di alcuni edifici che ospitano i centri di ricerca e gli uffici di accoglienza del Parco.

Il patrimonio architettonico dell'Asinara è il risultato della stratificazione dei diversi usi, talvolta sequenziali, altre volte simultanei, che diversi gruppi di individui fanno dell'isola.

Nel presente, la gestione del patrimonio è in gran parte divisa tra diverse autorità di carattere statale e regionale: quasi tutte le aree urbane appartengono al Demanio Regionale che ha affidato alcuni edifici al Parco, altri appartengono ancora alla Polizia Penitenziaria, altri all'Ente Foreste e al Comune di Porto Torres. Diversi Ministeri, come il Ministero dell'Ambiente, dei Beni culturali, della Difesa, della Giustizia, dell'Interno e delle Infrastrutture gestiscono singoli immobili e talvolta anche le aree intorno ad essi.³³⁷

Si è detto come la presenza di tutti questi attori generi una situazione piuttosto diversificata per quanto riguarda i progetti di recupero, riuso e conservazione

³³⁵ Pierpaolo Congiatu, "Le aree urbane e l'insediamento umano," in *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*, a cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale (Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008), 221 – 235, 227.

³³⁶ Cfr. Stefania Murru, "Affinities in the construction techniques of a unitary project: the coastal towers of the Asinara Island (Sardinia)," in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries Vol II*, a cura di Rodríguez-Navarro (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015): 243 – 250 doi: <http://dx.doi.org/10.4995/FORTMED2015.2015.1768>.

³³⁷ Il piano del Parco Nazionale dell'Asinara del 2005 indica gli stati di diritto delle aree rurali e dei nuclei urbani. Si ringrazia il Parco che ha dato il permesso di consultare le tavole.

degli edifici storici. Ciascun ente persegue infatti i propri obiettivi primari che non necessariamente convergono, sebbene le norme della tutela ambientale, improntate sulla logica del minimo impatto, guidino inevitabilmente gli interventi edilizi.

La pratica del riuso degli edifici è in realtà ampiamente diffusa nell'isola anche in epoche remote.

Nel 1885, quando il governo italiano decide di installare il presidio sanitario e quello penitenziario, molte delle abitazioni civili lasciate dagli asinaresi allontanati dall'isola vengono riadattate con alcuni interventi strutturali per essere utilizzate come dormitori, alloggi ed edifici agricoli.³³⁸ Il paesaggio è segnato dalla trasformazione istituzionale dell'isola al punto che i segni delle coltivazioni sono visibili in diverse aree del territorio – si vedano, ad esempio, i muretti a secco.

Quando la Stazione sanitaria lascia progressivamente spazio alla colonia, anche l'istituzione penitenziaria ingloba e recupera alcuni edifici del lazzeretto – un caso emblematico è quello della diramazione di Fornelli, che da sanatorio per tubercolotici subisce nel corso dei decenni numerose trasformazioni fino a diventare sezione di massima sicurezza.³³⁹

In Europa la pratica del riuso in architettura ha origini remote, ma il dibattito su questo tema si è intensificato di recente, a partire dagli anni Settanta del Novecento, e oggi si concentra intorno al concetto del *riuso adattivo*. Esso indica, nello specifico, la trasformazione di un edificio preesistente in un'altra struttura con diversa funzione sociale: l'intervento non è solo strutturale e non si tratta soltanto di ottimizzare un prodotto obsoleto e dismesso secondo le esigenze della contemporaneità – legate, ad esempio, al sempre più ridotto spazio urbano e alla sostenibilità – ma è anche, come sottolinea la critica, un modo di abitare nuovamente lo spazio, di creare nuove abitudini sociali e nuovi significati culturali.³⁴⁰

³³⁸ Marina Massidda, Guglielmo Massidda, *Asinara: l'album di un fotografo del '900 residente sull'isola*, cit.

³³⁹ Federica Varenna, Marta Zilioli, *Riscrivere il palinsesto. Proposta per il riuso dell'ex carcere di Fornelli sull'isola dell'Asinara come luogo di memoria*, cit., 69 – 70.

³⁴⁰ Francesca Lanz, "Adaptive Reuse and Heritage Making," in *Heritage and Society*, a cura di Robert Kusek e Jajek Purchla (Krakow: ICC - International Cultural Centre, 2019): 173 – 189.

Dal punto di vista epistemologico, l'attenzione è sui processi di relazione che si creano intorno al progetto di riuso mentre sul fronte della pratica si preferisce l'approccio conservativo che punta a sfruttare e valorizzare le caratteristiche originali della struttura.

Non tutte le diramazioni del lazzeretto e della colonia sono state riutilizzate in epoca contemporanea: ad eccezione degli edifici convertiti in laboratori, in sedi espositive e di accoglienza, molte strutture appaiono abbandonate e in progressivo decadimento.

In realtà, le istituzioni che le gestiscono effettuano periodicamente degli interventi di adeguamento per prevenire i crolli e non permettono l'ingresso ai visitatori.

La scelta di non recuperare molte di queste strutture – alcune di evidente valore storico – è legata a diverse ragioni, ma tra tutte vi è sicuramente la questione dei costi. La presenza di questi edifici è massiccia: la Stazione sanitaria e la colonia penale sono distribuite in maniera capillare, sono istituzioni organizzate e progettate per essere, almeno in parte, autosufficienti.

Oltre all'effettiva quantità dei presidi sparsi nel territorio, anche gli edifici meglio conservati presentano problematiche di tipo strutturale di non facile soluzione. Non si tratta, infatti, soltanto di abitazioni di natura civile – che sono state per la maggior parte recuperate per ospitare il personale che monitora l'ambiente e un numero limitato di ricercatori e turisti – ma di edifici realizzati secondo una diversa logica abitativa.

Le strutture sanitarie, diffuse soprattutto nel nucleo urbano La Reale e nelle sue vicinanze, sono caratterizzate da spazi ampi adibiti a dormitori per i pazienti – tra tutti, gli edifici più visibili e immediatamente riconoscibili sono l'ospedale, la Contumacia di prima classe e l'ufficio della direzione conosciuto oggi come Palazzo Reale. Nel complesso si tratta delle strutture sanitarie meglio conservate e la loro identità storica è immediatamente riconoscibile: gli interventi di recupero effettuati a partire dalla nascita dell'area protetta hanno preservato l'aspetto originale degli edifici – le due sezioni dell'ospedale, in particolare, conservano nella facciata le scritte "Ospedale, anno 1889" e "Alto commissariato per l'igiene e la sanità pubblica. Stazione sanitaria marittima quaranteneria". Le prime due

strutture sono state riconvertite in spazi espositivi – anche se la contumacia di seconda classe, che è amministrata dalle autorità regionali, non è più visitabile ed è chiusa al pubblico ormai da alcuni anni –, mentre Palazzo Reale ospita gli alloggi di alcuni operatori del Parco.

Presso l'antico ospedale, situato a poca distanza dal molo su un promontorio sopraelevato che dà verso la costa, gli interventi di recupero realizzati negli ultimi anni hanno permesso di risolvere il problema delle barriere architettoniche – nel retro è stata realizzata una passerella per consentire l'accesso con la sedia a rotelle – mentre all'interno è stata conservata la pavimentazione originale e la facciata, caratterizzata da un elegante porticato, è stata ridipinta.

Tra gli edifici sanitari, un fabbricato a pochi passi dal mare presenta forse la struttura più peculiare: dotata di un proprio molo situato a poca distanza da quello utilizzato dai traghetti che arrivano a La Reale, la Disinfezione è usata a partire dalla fine dell'Ottocento per le prime attività di accoglienza degli equipaggi afflitti dalle epidemie. Le foto scattate in epoca contemporanea mostrano all'interno dell'edificio, dove il personale sanitario procedeva a registrare i dati dei pazienti a cui veniva chiesto di lasciare vestiti e averi perché fonte di contagio, lunghe file di docce con gli stipiti azzurri.³⁴¹ Il complesso ha subito diverse modifiche e integrazioni nel corso del tempo, ma lo stato di abbandono degli ultimi decenni ne ha compromesso la sicurezza e oggi rimane chiuso al pubblico.

In merito al processo di insediamento dell'istituzione penale, Puddu spiega che le colonie penali italiane nascono come insediamenti proto-urbani, rigidamente strutturati e diffusi capillarmente nel territorio prescelto. Nel loro contesto, gli aspetti infrastrutturali e architettonici hanno entrambi una doppia funzione che consiste da un lato nell'ottimizzare le attività produttive, così da rendere la colonia il più possibile autosufficiente – installando, ad esempio, le diramazioni dedicate all'agricoltura nei pressi delle aree più fertili e periferiche rispetto alla sede centrale –, e dall'altro di esercitare un controllo costante sulla popolazione dei detenuti e degli agenti, e sulle relazioni e gli scambi tra l'interno e l'esterno della

³⁴¹ Pierpaolo Congiati, "Le aree urbane e l'insediamento umano," cit., 227.

colonia. L'insediamento principale funziona ed è articolato, continua la studiosa, come un proto-villaggio dove accanto ai dormitori dei detenuti, la caserma agenti e la direzione, ci sono la chiesa, la scuola, le abitazioni del personale civile.³⁴²

Con la trasformazione progressiva della colonia in carcere, gli interventi strutturali aumentano e il panorama architettonico dell'isola cambia in parte volto. La Diramazione di Fornelli è scelta come sede del carcere di massima sicurezza, mentre presso Cala d'Oliva viene costruito l'edificio chiamato *bunker*. Nel corso del tempo, insomma, col mutare delle circostanze istituzionali aumentano le diramazioni, vengono costruiti nuovi edifici e cambia l'aspetto di alcuni presidi. Le vicende delle diramazioni sono scritte nelle modifiche, reiterazioni, aggiunte e abbandoni delle strutture architettoniche.

Nell'architettura penale funzione e aspetto comunicativo si rafforzano l'un l'altro: accanto alla ripartizione e alla definizione dello spazio, stretto e asfissiante a partire dalle celle, lungo i corridoi e negli spazi comuni, che ha lo scopo di limitare la libertà della persona ed esercitare il controllo – quest'ultimo aspetto raggiunge l'apice nel progetto del *Panopticon* di Jeremy Bentham (1748 – 1832), la prigione circolare con al centro una torre di comando che osserva i detenuti e ne monitora il lavoro –, la struttura del carcere manda un messaggio chiaro sia all'interno che verso l'esterno.³⁴³

Tra gli edifici penitenziari diffusi nell'isola che hanno mantenuto l'aspetto più peculiare – come è stato detto alcune diramazioni sono state in parte convertite in laboratori di ricerca o in alloggi, mentre altre sono semidistrutte – ci sono il presidio di Fornelli, il *bunker* e la Diramazione centrale a Cala d'Oliva. Diverse per struttura e scopo – le prime due sono progettate per essere presidi di massima sicurezza – possiedono alcune caratteristiche in comune come i muri molto alti e sorvegliati, i cancelli pesanti e le finestre sbarrate.

Di queste soltanto la Diramazione centrale è, grazie all'impegno del Parco che ne ha ottenuto la gestione, aperta al pubblico e svolge la funzione di spazio

³⁴² Sabrina Puddu, "Colonie penali agricole in Sardegna. Appunti per una comprensione dei principi insediativi," cit., 76.

³⁴³ Micheal Welch, "Architecture Parlante," cit., 80.

espositivo. Sino ad alcuni anni fa era possibile visitare anche Fornelli e il bunker, ma una volta scaduto il permesso di gestione affidato al Parco dal Demanio regionale sono stati nuovamente chiusi al pubblico.

La Diramazione centrale è situata anch'essa in una posizione sopraelevata rispetto al borgo di Cala d'Oliva e alla costa, in posizione defilata rispetto all'insediamento civile, una periferia nella periferia – anche se ci sono nell'isola diramazioni ancora più remote, come il presidio di Elighe Mannu, e occorre immaginare in realtà Cala d'Oliva come il fulcro della vita nell'Asinara e il centro maggiormente abitato.

Oggi l'edificio si staglia ancora in alto nel paesaggio e colpisce per il pesante cancello e le finestre sbarrate. All'ingresso il cortile centrale ampio e spazioso lascia immaginare norme e misure di sicurezza più permissive nei confronti dei detenuti – solitamente individui al termine della pena o condannati per reati di minor gravità, a cui è concesso di lavorare presso il borgo vicino ai civili e nei campi circostanti –, una condizione che appare migliore soltanto se messa a paragone con gli altri due presidi, dove le celle più piccole, le finestre ridotte a buchi di luce, i parlatori chiusi da finestre di plexiglass e le torrette di sorveglianza comunicano un contesto di sorveglianza e punizione costante.

È ancora Deriu a svelare l'origine della vernice bianca e blu che decora gli ambienti esterni: è stato lui a sperimentarli usando gli unici colori disponibili e da questo tentativo si è deciso di decorare nello stesso modo altri edifici del penitenziario.³⁴⁴

Gli arredi all'esterno, come le panche dipinte di blu, e negli ambienti interni, sono ridotti al minimo – nelle celle di isolamento, poche in questa diramazione, si limitano a un letto, qualche sedia, un armadio, mentre nei dormitori comuni ci sono i letti a castello.

Il carcere, in tutte le sue declinazioni, è progettato per essere un luogo inospitale e divisivo e la sfida del riuso consiste nel rapportarsi con questa precisa funzione. La Diramazione centrale presenta dal punto di vista strutturale aspetti critici di

³⁴⁴ Anche questa osservazione è tratta dall'intervista dell'ex ispettore.

non facile soluzione, dal problema dell'accesso agli ambienti, chiusi ancora dalle porte originali in metallo pesante, alla forte umidità degli spazi angusti, alla componente ambientale rappresentata da piante e specie animali invasive.

Smith e Bergman scrivono a proposito di un'altra prigione situata in un'isola e famosa per i fatti di cronaca, i tentativi di evasione falliti e il trattamento disumano a cui erano sottoposti i detenuti, Alcatraz, che la memoria è strettamente ancorata allo spazio e alla fisicità del penitenziario – l'architettura narrativa analizzata da Welch – ma anche agli oggetti del passato carcerario.³⁴⁵

La *retorica materiale* dell'istituzione penitenziaria è così pervasiva da cancellare, o quantomeno mettere in ombra, qualsiasi altro filone narrativo. I due studiosi si riferiscono in particolare all'episodio di protesta e rivendicazione dell'isola nella baia di San Francisco da parte delle associazioni dei nativi americani, una parentesi centrale nella microstoria dell'isola e nella macrostoria degli Stati Uniti che però ha poco spazio nell'allestimento museale attuale.³⁴⁶

Nel contesto dell'Asinara si registrano due istanze parallele, da un lato quella imposta dalla storia, dall'eredità materiale e dal dovere morale di ricordare il passato controverso dell'isola legato alla Stazione sanitaria e soprattutto al carcere – le cui vicende richiamano parentesi scomode di portata nazionale –, dall'altro la richiesta da parte della comunità che la narrazione possa dare spazio anche alle singole storie di vita.³⁴⁷

Dal punto di vista museologico occorre trovare una strategia che possa mediare tra le due posizioni, tenendo presente che il continuo cambiamento dei simboli e delle pratiche del ricordo rende i luoghi della memoria dimensioni metamorfiche, discorsive e di negoziazione.³⁴⁸

³⁴⁵ Cynthia Duquette Smith and Teresa Bergman, "You Were on Indian Land. Alcatraz Island as Recalcitrant Memory Space," *Places of Public Memory: Rhetoric of Museums and Memorials*, a cura di Greg Dickinson, Brian Ott, e Carole Blair (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010), 160 – 188.

³⁴⁶ *Ivi*, 184

³⁴⁷ Una richiesta che fanno implicitamente soprattutto gli ex dipendenti della colonia penale e le loro famiglie, chi insomma ha vissuto nell'isola prima della chiusura del carcere, e che è emersa anche di recente in occasione delle conferenze organizzate dal Parco.

³⁴⁸ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," cit., 19 – 20.

Comunità e partecipazione

5.1 Musei selvaggi: un processo al contrario

In un saggio pubblicato nel 1999, l'antropologo Giovanni Kezich definisce i piccoli musei nati dal collezionismo popolare *musei selvaggi*.³⁴⁹ Sono soprattutto i musei della cultura rurale e contadina che espongono artefatti di ogni genere, dai reperti naturalistici e mineralogici, agli strumenti antichi dell'artigianato locale, ai cimeli e le cartoline di guerra. La loro peculiarità è di essere collezioni spontanee, nate dall'interesse personale di collezionisti e amatori che ad un certo punto decidono di condividerle con la comunità aprendo le loro case o allestendo magazzini e spazi appositi. Esprimono una doppia qualità narrativa: da un lato testimoniano la storia del quartiere, della città oppure della regione, dall'altro restituiscono un'immagine speculare della personalità del collezionista. Quando li si visita si ha l'impressione di avere davanti le storiche *Wunderkammern*, con cumuli di oggetti stipati in vetrine e scaffali, ma le *curiosities*, i manufatti recuperati da culture esotiche, reperti originali e falsi naturalistici, sono state sostituite da oggetti vernacolari, nostalgici ma che colpiscono ugualmente l'immaginazione. Di questo speciale universo semiotico parla anche Pietro Clemente nell'ambito della riflessione sugli *oggetti d'affezione*.³⁵⁰ Clemente, che per questo concetto si è ispirato a un libro fotografico di Man Ray, dove l'artista immortalava alcuni oggetti scultorei da lui realizzati, spiega che gli oggetti di affezione sono quei manufatti a cui si ricollegano le proprie e le altrui storie di vita. Oltre a richiamare il vissuto personale raccontano anche le relazioni comunitarie, parlano del passato ma anche del presente.

Sebbene suggestive, le collezioni dei musei selvaggi hanno un metodo e una logica. Come visto nel caso degli oggetti aggiunti da Deriu alla collezione dell'Asinara, spesso l'attività di ricerca è attenta e minuziosa, richiede dei costi,

³⁴⁹ Giovanni Kezich, "Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia museale," in *La Ricerca Folklorica* 39, (Aprile 1999): 51 – 55, <https://doi.org/10.2307/1479891>

³⁵⁰ Pietro Clemente, "Un fiore di pirite. Introduzione ai nostri oggetti di affezione," in *Il terzo principio della museologia*, a cura di Pietro Clemente e Emanuela Rossi (Roma: Carocci, 1999), 151 – 159.

scambi e strette reti di relazioni.

L'aggettivo *selvaggio* associato a questi musei non vuole essere infatti spregiativo, ma specifica la loro origine lontana dalle università e dalle accademie. Anzi, è quando queste ultime entrano in gioco che le cose si complicano. Una volta che le collezioni selvagge attirano l'attenzione delle istituzioni, scrive Kezich, il loro destino è quasi sempre quello di rimanere arenate negli infiniti ingranaggi della burocrazia, dislocate e sepolte nei magazzini in attesa di spazi idonei, e la figura carismatica del collezionista è inevitabilmente allontanata o messa da parte.³⁵¹

Il caso dell'Asinara testimonia però come questo schema possa essere anche, in casi molto rari e col permesso delle istituzioni, capovolto. L'intervento di riallestimento e integrazione della collezione realizzato dall'ex ispettore si innesta in un percorso già inaugurato dal Parco nazionale, come primo tentativo di musealizzare il patrimonio carcerario. In sintesi, l'intervento istituzionale precede e presuppone quello spontaneo o selvaggio.

Alla base della riappropriazione dell'Osservatorio della Memoria, c'è la necessità di correggere la distanza tra la narrazione ufficiale scelta dall'istituzione e la realtà umana dell'isola, quella soprattutto dei testimoni che hanno vissuto gli ultimi anni del carcere. **(Figura 19)**

Questo passaggio è il punto di partenza per discutere un possibile piano di musealizzazione dell'isola e capire quale possa essere il ruolo della comunità, che partecipa autonomamente, in questa operazione. Rimane poco del progetto espositivo originale ma grazie alle relazioni messe a disposizione dal Parco è possibile immaginare come doveva presentarsi il percorso prima che avesse inizio il suo processo di rimediazione.³⁵²

L'incarico è stato affidato nel 2016 all'impresa locale CONTAINER, che si occupava di eventi e allestimenti e che era composta dall'architetto Erica

³⁵¹ *Ibidem*, 53.

³⁵² Per i primi due documenti si ringrazia l'Ente Parco, il direttore Vittorio Gazale e Pierpaolo Congiatu, che li hanno messi a disposizione per questa ricerca.

Bonacucina, lo storico Marcello Madau, lo scenografo Fabio Loi, l'esperta in comunicazione Domitilla Musella e diversi tecnici. L'obiettivo era raccontare soprattutto la storia della colonia penale attraverso una selezione degli oggetti conservati nei magazzini.³⁵³ Impresa non semplice sia perché non era mai stata fatta ricerca sugli artefatti sia perché per collocarli nella narrazione serviva la consulenza dei testimoni del carcere, che per l'occasione della mostra vennero anche intervistati – tra di loro c'era anche l'ispettore Deriu.

Nemmeno il sito scelto per l'allestimento facilitava le cose: la diramazione era ben conservata, era gestita dal Parco – un aspetto non scontato data la complessa amministrazione degli immobili dell'isola –, ma aveva problemi di accessibilità a causa degli scalini e delle pesanti porte d'ingresso, un alto tasso di umidità e ambienti stretti e bui. L'edificio però è tuttora un esempio di *architettura parlante* e il suo aspetto si identifica immediatamente col carcere.

Per il progetto dell'Osservatorio si scelsero due modalità espositive: la prima consisteva nell'esposizione tradizionale dei reperti all'interno delle teche accompagnate da didascalie e pannelli didattici che illustravano storia e condizioni di vita nella colonia, la seconda si basava sulla ricostruzione di alcuni ambienti con mobili e manufatti originali insieme ad alcune installazioni ambientali.

L'edificio ha una pianta quadrata e un cortile centrale che si apre davanti al visitatore non appena superato l'ingresso.

Il percorso si dispiegava in senso orario attraverso sette sale e a partire dall'ingresso, dove pannelli didattici descrivevano il progetto e invitavano ad avere un comportamento rispettoso nei confronti del luogo – un ammonimento ai turisti che d'estate risalgono dalle spiagge per vedere l'Osservatorio. La prima sala, dedicata al racconto cronologico dell'isola moderna e contemporanea,

³⁵³ Il percorso espositivo rientra in un più ampio programma di valorizzazione del patrimonio della colonia che in quegli anni ha permesso di digitalizzare gli atti del presidio grazie alla collaborazione con alcuni detenuti, il Parco di Porto Conte e alcuni enti regionali, e da cui deriva anche la pubblicazione *Le carte liberate. Viaggio negli archivi e nei luoghi delle colonie penali della Sardegna*, a cura di Vittorio Gazale, Stefano A. Tedde, Sassari: Carlo Delfino Editore, 2016.

conteneva l'installazione di una linea del tempo luminosa e la maggior parte delle teche con oggetti comuni, dalla strumentazione medica usata anche dalla Stazione sanitaria, agli attrezzi agricoli, agli oggetti personali dei detenuti. Le celle di isolamento, poche nella Diramazione centrale, ospitavano ricostruzioni che sfruttano sedie, letti e armadi originali con l'aggiunta di alcuni apparati multimediali (un proiettore faceva scorrere vecchie fotografie del carcere mentre riproduzioni audio riproponevano suoni ambientali). Qui era presente la prima installazione: in una cella alcune lettere erano appese al soffitto sopra lo scrittoio, a simboleggiare il disperato bisogno dei detenuti di comunicare con l'esterno.

Nell'ex cappella, invece, i visitatori potevano vedere da seduti le interviste ai testimoni proiettate in sequenza sulla parete. Oltre a Deriu parlavano dell'esperienze nel carcere l'ex direttore del penitenziario Franco Massidda, l'ex brigatista Alberto Franceschini, l'ex detenuto Michele Cabizzosu e Simonetta Giordo, in servizio come maestra. Seguivano ancora due ricostruzioni, l'infermeria e la barberia. Gli oggetti all'interno, strumenti medici e attrezzi da barbiere, non erano protetti dalle teche e per evitare furti e manipolazioni l'accesso era impedito da due cordoni di separazione.

L'ultima stanza conteneva ancora un'installazione: accanto alle teche che contenevano mostrine e cappelli degli agenti, si trovavano appese al soffitto le divise del personale di sorveglianza e dei detenuti. Nei documenti che illustrano il progetto, si legge che questo ambiente voleva offrire un momento finale di riflessione ispirato dallo stato di sospensione delle divise.³⁵⁴ **(Figura 20)**

In generale, l'esposizione sfruttava ed enfatizzava l'architettura per creare un percorso immersivo.

In quasi tutti gli ambienti le poche fonti di luce naturale erano volutamente oscurate per ottenere un effetto di suggestione, ad eccezione della sala proiezioni, in cui l'espedito serviva a migliorare la visione dei filmati. Quasi tutte le installazioni erano illuminate con luci al led e lungo tutto il percorso si

³⁵⁴ Per la descrizione dei vari ambienti si rimanda alla Relazione tecnica e alla presentazione del progetto conservati nell'ufficio del Parco.

ritrovavano dispositivi multimediali – tra cui anche totem che riproponevano le interviste e che aggiungevano una componente interattiva. L'effetto forse più scenografico si trovava, appunto, nell'ultima tappa. È significativa la scelta di riunire nella stessa stanza le divise dei detenuti e degli agenti, una metafora visiva, forse, del sottile e controverso legame che ha unito il destino di queste persone.

Dopo qualche anno dall'inaugurazione dell'Osservatorio, tutti gli spazi sono stati modificati parzialmente o *in toto*. Nella sua operazione di riallestimento, l'ispettore Deriu lascia intatte la sala della linea del tempo e le ricostruzioni della barberia e dell'infermeria, ma ha rimosso l'installazione delle divise. L'eccessiva teatralizzazione del carcere non è piaciuta, infatti, a chi ci ha lavorato o scontato la pena, come se l'effetto suggestivo delle installazioni, delle luci e delle proiezioni finisse per allontanare il percorso dalla realtà concreta del penitenziario.

Il custode cerca di ricostruire tutti gli ambienti secondo i suoi ricordi, per ridare alle stanze un aspetto più verosimile e una sensazione di spazio abitato e vissuto. Gli oggetti che ha trovato in questi anni sono sistemati su mobili e scrivanie come se qualcuno li avesse usati da poco. Rimane, certo, un elemento di finzione: alcuni di questi ambienti non si trovavano in origine a Diramazione centrale, dove c'erano solo i dormitori per i detenuti semplici, ma in altri edifici non più agibili.

L'iniziativa *bottom-up* è servita a rimediare un discorso istituzionale percepito come inadeguato, edulcorato ed eccessivamente elaborato. La testimonianza ha riconquistato lo spazio del carcere e la collezione per restituire un'immagine del penitenziario che è sicuramente soggettiva, ma più rispondente all'esperienza storica della vita carceraria isolana.

5.2 L'approccio partecipativo a partire dal Nuovo Istituzionalismo

Gli stratagemmi scenografici dell'Osservatorio non erano troppo distanti come principio da quelli usati comunemente nei musei della memoria per stimolare l'empatia dei visitatori. Come visto nel primo capitolo, l'adattamento creativo dello spazio, le interviste, le installazioni multimediali sono espedienti usati di frequente per coinvolgere il visitatore. Pur nella problematicità di alcune scelte curatoriali e

nella realizzazione approssimativa, il progetto originario aveva il merito di aver tentato di raccontare per la prima volta il passato complesso dell'isola: un esito che sembra aver incontrato il gradimento del pubblico a giudicare dall'incremento delle visite a Cala d'Oliva.

Uno dei problemi di cui soffriva maggiormente l'allestimento riguardava la comunicazione. Nei pannelli didattici si diceva molto poco riguardo gli aspetti controversi del carcere. Un elemento importante nel percorso era il confronto tra i punti di vista dei detenuti e degli agenti grazie alle interviste, ma si avvertiva l'assenza di una cornice, di un discorso più ampio che contestualizzasse il carcere dell'Asinara in un periodo storico di forti tensioni sociali. Mancava una narrativa studiata e complessa, con un inizio e possibilmente una fine che non poteva coincidere con la chiusura del carcere, ma avrebbe dovuto stimolare una riflessione sul presente, in cui ancora gli aspetti drammatici e conflittuali della storia dell'Asinara permangono, anche se in forme diverse.

Un'altra criticità è stata la mancanza di fiducia di chi ha partecipato al progetto. Il percorso non ha rappresentato il carcere e perciò nemmeno una parte consistente della vita di alcune persone. Ma il compito era difficile per uno spazio senza identità istituzionale.

Attualmente il Parco intende procedere a un completo riallestimento. È chiaro come il nuovo museo dovrebbe essere un'entità presente nel territorio, possibilmente aperta tutto l'anno, con un personale specializzato per conservare la collezione e mediare col pubblico. Serve un museo attento e dinamico, che sviluppi strategie per coinvolgere a monte tutti quegli attori sociali che chiedono di partecipare alla vita culturale dell'isola, in modo che non si sentano lasciati indietro.

La ricezione negativa delle installazioni nell'Osservatorio esclude che un approccio museale basato sulle strategie di potenziamento dell'empatia e sulla spettacolarizzazione degli eventi drammatici possa funzionare. Anche un indirizzo basato soltanto sull'interattività rischierebbe di far apparire superficiale la narrazione di questi eventi.

La linea di azione che più si adatta al contesto dell'isola è la partecipazione. I

musei partecipativi dialogano con la comunità attraverso diversi strumenti. Gli consentono di co-creare le narrazioni, di autodefinirsi attraverso gli allestimenti e ne accolgono i suggerimenti. In qualsiasi museo, non solo quelli della memoria, è necessario mediare però tra le richieste del pubblico e il dovere di un discorso istituzionale. In un contesto come quello dell'Asinara, discorsi complessi che riguardano il colonialismo, le barbarie della guerra, i problemi nelle carceri non possono essere evitati. Quello nell'isola non può essere soltanto un racconto storico o una presentazione estetizzante.

Una delle grandi sfide della museologia contemporanea è trovare l'equilibrio tra questi due estremi, tra la spinta democratica dal basso e la necessità di discorsi istituzionali complessi.

Per tracciare la direzione del museo dell'Asinara si può guardare da un lato alle osservazioni di Huyssen sul rapporto tra i musei d'arte contemporanea e i processi democratici nei musei della memoria, dall'altro alle esperienze e i progetti curatoriali del Nuovo Istituzionalismo, un movimento che ha esaurito la sua funzione storica, ma i cui principi rivivono nelle pratiche di partecipazione contemporanee.

Il Nuovo Istituzionalismo emerge negli anni Novanta nel momento in cui diversi artisti stanno sperimentando pratiche di partecipazione, soprattutto nell'ambito dell'arte di relazione. Dentro il museo, anche i curatori avvertono la necessità di colmare quella che sembra essere l'inevitabile distanza tra lo spazio ufficiale dell'arte contemporanea e la vita di tutti i giorni – si tratta in entrambi i casi del proseguimento di discorsi istituzionali già avviati negli anni Ottanta dalla critica istituzionale e dalla Nuova Museologia.³⁵⁵

Sotto l'etichetta del Nuovo Istituzionalismo rientrano iniziative museali diverse tra loro che ragionano sul coinvolgimento attivo del pubblico. L'espressione è stata

³⁵⁵ Nina Möntmann, "The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future", in *Art and Contemporary Critical Practice*, a cura di Gerald Raunig and Gene Ray (Londra: MayFlyBooks/epicp, 2009), 156 – 159.

conciata dal critico e curatore Jonas Ekeberg in un saggio che esamina alcune istituzioni che nei primi anni Duemila sono animate da uno spirito comune che vuole trasformare il museo in uno spazio politico.³⁵⁶ Per dare il via a questa metamorfosi occorre ripensare e decentralizzare l'esperienza della mostra. In queste realtà, generalmente piccole e alimentate da fondi pubblici, le rassegne si trasformano in progetti sociali che includono seminari, momenti di dialogo con associazioni locali e attivisti, residenze e *workshop*.

Per citare un esempio, appena due anni prima la pubblicazione del testo di Ekeberg, Jorge Ribalta, curatore del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), inaugura un progetto che porta agli estremi la politicizzazione del museo. *Las Agencias* (2001) è un workshop articolato in diverse fasi che per alcuni mesi cerca di dare visibilità agli attivisti del movimento antiglobalizzazione ospitando dibattiti, mettendo a disposizione risorse e spunti per realizzare poster e strumenti di protesta.³⁵⁷ L'istituzione museale si mette al servizio della comunità pur continuando a parlare il linguaggio dell'arte e della curatela.

In questo contesto, accade spesso che i curatori coinvolgano il pubblico direttamente nel dibattito istituzionale. Tra le iniziative più significative, *Telling History: An Archive and Three Case Studies* inaugurata nel 2003 al Kunstverein di Monaco, è basata su una mostra e su una serie di incontri che riesaminano tre progetti espositivi di successo inaugurati dal museo tedesco. I curatori Maria Lind, Søren Grammel e Katharina Schlieben, invitano gli artisti Mabe Bethônico e Liam Gillick a rielaborare e trasformare concettualmente il materiale d'archivio delle rassegne, in modo da renderlo accessibile e farne oggetto di discussione. Il pubblico, coinvolto in alcuni *talk shows* e libero di consultare documenti e materiale di stampa selezionato dagli artisti, è incoraggiato a rianimare i temi delle mostre e discutere di rappresentazione e istituzioni culturali.³⁵⁸

Uno degli aspetti più innovativi del fenomeno consiste proprio in queste pratiche

³⁵⁶ Cfr. Jonas Ekeberg, "New Institutionalism," in *Versted#1* (Oslo: Office for Contemporary Art, 2003).

³⁵⁷ Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, "New Institutionalism Revisited," *Oncurating.org* 21, (dicembre 2013): 5 – 16, 9, <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html>

³⁵⁸ "Telling Histories," km, ultimo accesso 20 gennaio 2024, <https://www.kunstvereinmuenchen.de/en/program/exhibitions/past/2003/telling-histories>

di autoriflessione aperta, di ribaltamento controllato dei ruoli. L'istituzione non svela soltanto le proprie fragilità, ma accoglie le suggestioni della comunità e si mette in gioco per diventare uno spazio realmente democratico.

Quella del Nuovo Istituzionalismo è una stagione intensa ma, come detto, è frequente che se ne parli al passato. Già nel 2007 Nina Möntmann scriveva un articolo dal titolo significativo *The Rise and Fall of New Institutionalism*, in cui passava in rassegna il destino dei musei che ne avevano abbracciato le idee. Quasi tutti, affermava, sono stati inglobati da istituzioni più grandi, mentre altri hanno dovuto interrompere le iniziative sociali a causa della mancanza di fondi.³⁵⁹ Ci sono però degli ambiti in cui il concetto di partecipazione del Nuovo Istituzionalismo sopravvive in forme meno radicali.

I musei contemporanei continuano a proporre rassegne basate sull'autoriflessione e che mostrano il dietro le quinte delle pratiche istituzionali – in questa tendenza rientrano anche le iniziative che periodicamente aprono al pubblico i depositi e gli archivi. Al Van Abbemuseum, a Eindhoven, il curatore Charles Esche, citato spesso negli studi che si occupano del Nuovo Istituzionalismo, non propone un'esposizione permanente, ma invita altri curatori e artisti ad attingere dalla collezione e dagli archivi per creare narrazioni diverse. Questo continuo *retelling* permette di differenziare i punti di vista e rivela i molteplici significati delle opere d'arte, dimostrando che nessuna prospettiva curatoriale è assoluta.³⁶⁰

Le attività museali sono ormai multidirezionali, includono naturalmente incontri, *workshop* e progetti didattici. La vita del museo non ruota più soltanto intorno alla mostra. In questo la Tate Modern, ad esempio, è tra le istituzioni museali più attive: il fitto programma di eventi, di residenze e progetti punta a coinvolgere il maggior numero di persone. In questo è aiutata dalle nuove tecnologie, dal sapiente uso dei media e da specifiche politiche di inclusione, necessarie in un

³⁵⁹ Nina Möntmann, "The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future", cit., 159.

³⁶⁰ Cfr. Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (Londra: Koenig Books, 2013).

mondo multiculturale e globalizzato.³⁶¹

Però, come evidenzia Möntmann, occorrono fondi per finanziare le iniziative di partecipazione – che si fatica a reperire soprattutto in Italia, dove proseguono da anni i tagli alla cultura.

Bisogna dire che nel panorama contemporaneo le iniziative partecipative non hanno in generale troppa fortuna in termini di marketing e popolarità. Il sistema dell'arte fortemente globalizzato predilige tutt'altro tipo di progetti come, ad esempio, le rassegne *blockbuster* e le mega-mostre, eventi spesso itineranti e che ruotano intorno a un artista particolarmente conosciuto e temi molto sentiti, oppure si basano su esperienze spettacolari e interattive. Si tratta, quasi sempre, di eventi che offrono un'esperienza standardizzata, un aspetto che in realtà non li rende meno godibili ma che di certo lascia poco spazio e investimenti a iniziative di altro tipo.³⁶²

Il terzo ambito in cui prosegue il discorso iniziato dal Nuovo Istituzionalismo riguarda le reti di sostegno tra i piccoli musei. Attraverso *network* interdisciplinari e internazionali le istituzioni stabiliscono rapporti di reciproco aiuto con associazioni dagli interessi simili e realtà museali più grandi. In questo modo, attraverso la *globalizzazione dal basso*, si può riuscire a contrastare la centralizzazione della cultura e dell'economia dell'arte, che sono spesso appannaggio di entità istituzionali già consolidate.³⁶³

Partendo dagli esempi curatoriali del Nuovo Istituzionalismo e sulla base dei tre ambiti in cui si sono sviluppati i suoi principi, si possono immaginare anche per il museo dell'Asinara alcune interessanti prospettive.

³⁶¹ Cfr. Yuehan Wang, "New Institutionalism in Contemporary Curatorial Practice: Disappearing Term, Fragmented Legacy," in *2022 3rd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange* (Luglio 2022): 609 - 615, 10.2991/assehr.k.220706.115

³⁶² D. Joselit, "Globalizzazione, reti e aggregati come forme", in *Arte dal 1900*, a cura di Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. Buchloh (Bologna, Zanichelli, 2017), 51 – 60, 51.

³⁶³ Nina Möntmann, "The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future," cit., 159.

La narrazione al suo interno può avere come punto di partenza la musealizzazione dei patrimoni difficili. Tra le vicende storiche che riguardano l'isola, il destino dei prigionieri di guerra, il colonialismo italiano nell'Africa settentrionale, il sistema della colonia penale e il carcere di massima sicurezza sono forse le più difficili da raccontare. Ma questa difficoltà deriva dagli echi che questi temi hanno nel presente. Parlarne all'interno di un museo implica ammettere che le atrocità della guerra, i fenomeni di razzismo, i problemi delle carceri esistono ancora oggi e ancora dividono. Le rassegne critiche e autoriflessive sui metodi del museo potrebbero aprire il confronto con alcune delle più gravi amnesie storiche del nostro tempo.

La comunità può essere coinvolta attraverso incontri con studiosi ed esperti, conferenze e archiviazione delle testimonianze. L'identità del museo è legata al Parco nazionale, con cui, quasi sicuramente, condividerà anche una parte del personale e delle risorse finanziarie. Il museo può sensibilizzare riguardo la necessità di trovare soluzioni alla crisi ambientale e climatica e informare il pubblico sulle pratiche di protezione delle specie a rischio. In generale il museo può essere un luogo in cui parlare di tutte le questioni importanti per la comunità. La memoria non è infatti l'unico tema che collega il passato al presente dell'area protetta. Seguendo l'approccio partecipativo, che ha come obiettivo costruire una comunità museale dinamica e inclusiva, è importante che l'istituzione affianchi all'attività espositiva l'organizzazione di forum e laboratori a cielo aperto che riguardino, ad esempio, anche giustizia e sostenibilità – una strada che si sta già percorrendo in parte attraverso le iniziative che vedono protagonisti ricercatori e studenti, un componente comunitaria centrale e in crescita.

Dal punto di vista del *networking* sono tanti i possibili sodalizi e gli *stakeholders*, a partire dalle associazioni di *amici del museo*, che spesso aiutano anche a finanziare le attività museali.

L'istituzione potrebbe collaborare con l'associazionismo – sono stati nominati i discendenti degli asinaresi e i gruppi di storiografia autonoma –, con l'attivismo che si batte per l'emergenza ambientale, per la risoluzione della crisi carceraria e contro le mafie, con le università e gli enti di ricerca e con musei locali e

internazionali che si occupano di patrimoni difficili.³⁶⁴

5.3 Rapide Response Collecting

È interessante capire come può essere interpretata la cultura materiale del museo alla luce delle pratiche di partecipazione.

Il lavoro di inventario ha rivelato che il Parco nazionale possiede più di 300 tipologie di oggetti. Tra queste si contano anche i manufatti della collezione di Gianmaria Deriu.

L'istituzione immagina di esporli in due edifici che avranno anche il deposito, un archivio e una biblioteca: la Diramazione centrale a Cala d'Oliva e il vecchio Ospedale presso la Reale. **(Figura 21)** Entrambe le strutture sono ben conservate, affidate in gestione al Parco e sono vicine ad altri edifici potenzialmente adatti a ospitare rassegne temporanee – a Cala d'Oliva c'è un grande magazzino, mentre nel sito di La Reale ci sono l'ex farmacia e la chiesa. Qualsiasi intervento di adeguamento deve essere concordato con gli architetti e la Soprintendenza. Soprattutto la Diramazione centrale presenta diversi problemi di accessibilità. L'ospedale e la diramazione si trovano rispettivamente al centro e nell'estremità nord dell'isola. A sud, la sede del carcere di massima sicurezza è ancora chiusa al pubblico.

Inizialmente, l'amministrazione del Parco pensa di dividere la collezione in due sezioni: una che racconta la storia del lazzaretto, da allestire a La Reale, e l'altra incentrata sulle vicende della colonia a Cala d'Oliva.

La collezione è composta per lo più da oggetti comuni che, sebbene si ricolleghino a vicende di grande impatto emotivo, possono apparire poco sorprendenti e di scarso effetto. Non si può certo renderli spettacolari e non è raro, in ogni caso, che i patrimoni difficili comprendano oggetti banali, spesso appartenuti alle vittime, ma questo loro aspetto mondano non rende facile esporli e fa sembrare sempre meno adatta l'ipotesi di una mostra storica tradizionale e

³⁶⁴ La prospettiva di una rete museale, come quelle viste attraverso gli esempi nel primo capitolo, è interessante considerando anche il contesto della Sardegna, dove ci sono numerose realtà museali di piccole dimensioni.

permanente, che rischierebbe di sembrare monotona e difficile da seguire.

Una pratica di collezionismo istituzionale e partecipativo che ha avuto parecchia fortuna negli ultimi anni e che si basa proprio su oggetti apparentemente senza valore è il *Rapid Response Collecting* (RRC). Consiste nell'acquisizione e l'esposizione di manufatti comuni, oggetti di design, riviste e prodotti di consumo che testimoniano eventi della storia recente, come guerre, crisi economica, traguardi scientifici, la cultura popolare e il design. È quasi sempre il pubblico, coinvolto attraverso campagne mediatiche, a selezionare e inviare il materiale al museo. Il RRC ha un legame speciale con i patrimoni difficili e si diffonde soprattutto in ambito anglo-sassone a partire dall'attentato al *World Trade Center* nel 2001. Numerosi musei hanno lanciato iniziative *rapid response* durante la pandemia covid per raccogliere testimonianze orali e fotografiche da esporre nelle piattaforme digitali e nelle sale fisiche una volta finita l'emergenza e di recente è stato fatto lo stesso per documentare la guerra in Ucraina.³⁶⁵

Gli oggetti hanno un valore storico ed emozionale e si tratta di un altro passo avanti nella democratizzazione del museo, che da contenitore esclusivo del passato diventa un archivio in presa diretta del presente.

Le mostre che espongono gli oggetti raccolti con l'RRC sfruttano la tecnica *show and tell*, un allestimento snello che attraverso una piccola selezione di oggetti accende i riflettori su alcune microstorie. Nel 2014 il Victoria and Albert Museum inaugura la sala *Rapid Response Collecting* e presenta 12 oggetti raccolti con questo metodo. Esposti singolarmente all'interno di teche ben illuminate con apparati didattici e dispositivi multimediali a spiegarne la storia, oggetti apparentemente semplici raccontano alcune vicende legate alla macro-cornice del design contemporaneo in relazione a diversi fenomeni sociali.³⁶⁶ Un paio di jeans Primark realizzati in Bangladesh, ad esempio, testimoniano lo sfruttamento dei lavoratori nei paesi extraeuropei da parte delle catene di *fast fashion*, una

³⁶⁵ Cfr. Hudoshnyk, Oksana & Krupskyi, Oleksandr P. "Practices of using Rapid Response Collecting by Ukrainian museums in wartime," *Muzeológia a Kultúrne Dedičstvo* 2, vol.11, 2023: 5 - 16, 7 – 8, 10.46284/mkd.2023.11.2.1

³⁶⁶ "Rapid Response Collecting," The Victoria & Albert Museum, ultimo accesso 27 gennaio 2024, <https://www.vam.ac.uk/collections/rapid-response-collecting>

pistola realizzata in 3D proviene dal modello progettato da un studente americano che è stato scaricato online migliaia di volte prima di essere sequestrato dal governo, un simbolo della deregolamentazione dell'uso delle armi negli Stati Uniti, e un pelouche per bambini prodotto in Cina nel 2015 e chiamato *Mon Mon*, che consente di registrare e riprodurre la voce, sostituisce i genitori assenti a causa dei ritmi di lavoro disumani.³⁶⁷ (**Figura 22**)

Gli oggetti sono le tappe di un percorso sia storico che tematico che punta sulla narrazione ma anche sull'effetto sorpresa di vedere artefatti del quotidiano all'interno delle vetrine di un museo, il posto di solito delle opere d'arte.

Anche nel museo dell'Asinara si può immaginare una sala allestita con una selezione ridotta di oggetti su cui focalizzare l'attenzione, per dimostrare come dietro la banalità si nascondano talvolta delle memorie complesse e degne di essere raccontate.

Un semplice mazzo di chiavi arrugginite, usato per aprire le celle, può introdurre la parentesi narrativa sulla detenzione e in generale l'esperimento delle colonie penali a partire dall'Ottocento. Un becher testimonia invece le vicende della Stazione sanitaria marittima e gli sforzi della medicina nella lotta alle malattie epidemiche. Una borraccia di latta danneggiata è la traccia del passaggio dei prigionieri austriaci e si ricollega alle terribili narrazioni della Grande Guerra. L'unica foto della principessa Romanework Hailé Selassié con i suoi figli documenta il colonialismo italiano ed è un riferimento alla persistenza del silenzio su questi fatti nel presente. Lo spruzzatore di DDT è un cimelio della campagna anti-anofelica in Sardegna, un esperimento di dubbio successo. I pesanti *schiavettoni*, le manette usate per lo spostamento dei detenuti tra le diramazioni, sono un legame con le inchieste parlamentari sulla violenza nel carcere e la storia di crudeltà e corruzione di Cardullo, mentre lo schermo di un vecchio computer può ricordare la permanenza nell'isola di Falcone e Borsellino, impegnati a scrivere le carte processuali, e la lotta alla mafia.

³⁶⁷ "Mon Mon", The Victoria & Alberti Museum, ultimo accesso 20 gennaio 2024, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1325798/mon-mon-soft-toy/>

Gli apparati didattici, il punto di forza, insieme all'illuminazione e all'allestimento minimalista, dello *show and tell*, possono trarre spunto dal folto materiale d'archivio, dai fondi fotografici e dalle fonti orali. Di recente, alcuni studi hanno dimostrato anche l'efficacia delle *emerging technologies* come la realtà virtuale, la realtà aumentata, gli ologrammi e il *gamification* all'interno delle rassegne dedicate ai patrimoni difficili. Oltre a produrre *edutainment*, esse permettono di rielaborare il materiale d'archivio e digitalizzare parte del percorso riproponendo, magari, la ricostruzione degli spazi originali oppure dei dialoghi interattivi con le testimonianze dirette e in generale si rivelano molto utili nei contesti architettonici, come le carceri e i manicomi, che presentano barriere architettoniche e spazi angusti – anche se rimangono dispositivi costosi e ad alto tasso di obsolescenza, che non tutti i musei possono permettersi.³⁶⁸

5.4 Testimonianze e comunità diversificata

La mostra al Victoria and Albert vuole dimostrare che ogni oggetto è un artefatto politico e che, sebbene i fenomeni sociali di cui si parla sembrino distanti, hanno un impatto reale e concreto.³⁶⁹ Ma anche in questo caso è l'istituzione a scegliere la narrativa e a determinare quali sono le storie più significative. Anche una pratica di partecipazione come il *rapid response collecting* è vincolata, almeno dal punto di vista della messa a punto della narrazione, alla volontà istituzionale. Il controllo istituzionale è in realtà necessario a partire dalle premesse dell'operazione: per evitare l'accumulo e la saturazione di oggetti e informazioni serve fare una selezione.

Non si tratta di una totale appropriazione della pratica ma di una necessaria

³⁶⁸ Francesca Lanz ed Elena Montanari, "Designing Interactions: On the Use of Digital Technologies in the Musealisation of Difficult Built Heritage," in *Emerging Technologies and Difficult Heritage. Mediating Difficult Heritage*, a cura di Alexandra Bounia, Theopisti Stylianou-Lambert and Antigone Heraclidou (Oxford & New York: Berghahn Books, 2021), 175 – 196.

³⁶⁹ Oliver Wainwright, "The V&A looks outwards: its Rapid Response Collecting gallery is unveiled," *The Guardian*, 2 luglio, 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/02/victoria-and-albert-rapid-response-gallery-unveiled>

mediazione.

Delle iniziative che consentono invece al pubblico di avere un controllo maggiore sulla narrazione sono quelle che si focalizzano sull'esperienza nel museo e di solito riguardano il coinvolgimento attivo di alcuni membri della comunità che vengono invitati ad interagire con le collezioni.

Un esempio è il progetto triennale *Objects Journeys*, organizzato dal British Museum a partire dal 2015. Anche quello del museo londinese è un patrimonio difficile. Una buona parte degli oggetti esposti e conservati nei depositi è costituita da trofei coloniali, molti dei quali sono reclamati dai discendenti delle comunità conquistate e depredate dall'imperialismo europeo – un fenomeno storicamente fin troppo vicino e che ha lasciato tracce indelebili nel tessuto sociale e culturale postcoloniale. *Objects Journeys* vuole riavvicinare il museo alla comunità multietnica di Londra e permette a un piccolo gruppo di individui, membri di associazioni locali, di selezionare dal deposito degli oggetti che appartengono alla propria cultura per ricostruirne storia e significati e realizzare, con il supporto del personale del museo, dei progetti espositivi inediti. La stessa operazione è stata fatta anche in altri musei inglesi, come il Manchester Museum e il Brighton Museum, che posseggono collezioni coloniali e che hanno aderito all'iniziativa.³⁷⁰ Le storie così raccontate non si rifanno soltanto alla memoria culturale ma anche alle personali vicende di ciascun individuo e permettono di rendere visibili oggetti che altrimenti rimarrebbero dimenticati nei magazzini.

È possibile che gli oggetti comuni conservati nell'Asinara richiamino aneddoti e retroscena familiari soltanto a chi ha vissuto nell'isola. Seguendo l'esempio di *Objects Journeys* ma anche l'approccio della maggior parte dei musei etnografici internazionali, che sono sempre più aperti al confronto con la comunità, il museo potrebbe invitare alcuni membri delle associazioni locali a esplorare il deposito per svelare i significati meno visibili dietro gli artefatti.

Il museo deve essere aperto, inoltre, alle donazioni. Alcune persone potrebbero voler contribuire alla collezione e al racconto dell'isola cedendo i propri oggetti.

³⁷⁰ "Objects journeys," The British Museum, ultima consultazione 20 gennaio 2024, <https://www.britishmuseum.org/blog/object-journeys>

Nell'Asinara, il primo ad averlo fatto è l'ex ispettore Deriu, che ha aggiunto alcuni dei suoi oggetti personali alla collezione dell'isola. Il suo impegno dimostra l'affetto per il luogo e deve essere riconosciuto.

In un saggio dedicato alla biografia degli oggetti, Samuel Alberti suddivide la vita degli artefatti museali in tre fasi: la prima consiste nei passaggi che conducono l'oggetto nella collezione e ha come protagonista il collezionista, la seconda riguarda la musealizzazione, dalla classificazione all'esposizione, e l'ultima è legata all'esperienza del visitatore.³⁷¹

Quasi tutte le mostre tengono soprattutto conto delle ultime fasi, ma la prima, quella incentrata sul donatore non è cancellata. Molte collezioni portano il nome di chi le ha raccolte ed è frequente che le rassegne includano, insieme al racconto degli oggetti, anche la storia del collezionista.

È importante che nell'allestimento realizzato dal custode, su cui si potrebbe intervenire per ridurre il numero degli oggetti esposti e per mettere in sicurezza gli spazi da possibili furti, siano aggiunti degli apparati didattici che raccontino la sua storia e il suo desiderio di realizzare un museo. In questo modo si valorizzerebbe il suo ruolo e, al tempo stesso, sarebbe possibile contestualizzare l'aspetto comunque personale delle ricostruzioni.

Quando si tratta di includere nelle rassegne il racconto di una fonte, gli studi mettono in guardia sul pericolo della sacralizzazione dei testimoni, quando senza volerlo la narrazione presenta il loro punto di vista come assoluto.³⁷² La dimensione del carcere è segnata da forti gerarchie e dal controllo. In questo senso, un'intuizione importante del progetto originale dell'Osservatorio era stata la volontà di includere voci diverse nel racconto della colonia penale, rappresentando il punto di vista degli ex detenuti, degli educatori e del resto del personale.

La partecipazione dei diversi gruppi deve essere, naturalmente, spontanea e la

³⁷¹ Samuel J. M. M. Alberti, "Objects and the Museum," in *Isis* 4, vol. 96, (dicembre 2005): 559 – 571, 561, <https://doi.org/10.1086/498593>

³⁷² Bruno Bonomo, "Storia, memoria, soggettività, fonti orali," in *Meridiana* 106, (2023): 253 – 266, <https://www.jstor.org/stable/27225183>

raccolta delle testimonianze condotta con estremo rigore. Il museo deve affidarsi alle metodologie più avanzate della storia orale, anche per assicurarsi che interviste e dati siano raccolti secondo un codice etico che tuteli i testimoni.³⁷³

La deontologia delle pratiche museali, della storia e delle discipline archivistiche impone di avere cura dei dati sensibili trasmessi attraverso le testimonianze e vieta di divulgare informazioni che possano mettere in pericolo i partecipanti. Prima ancora delle regole scientifiche, il buon senso richiede che il coinvolgimento dei testimoni del carcere nei percorsi avvenga osservando cautela.

Nonostante sia importante espandere la narrazione e includere le vicende precedenti e parallele la storia della colonia, quello del carcere di massima sicurezza rimane un tema centrale e come per le altre istituzioni che espongono patrimoni controversi serve fare attenzione affinché la sua rappresentazione sia chiara e responsabile.

I *report* delle associazioni che si occupano di tutelare i diritti dei detenuti, come Antigone, descrivono nel presente un sistema penitenziario in sofferenza, ancora fortemente piegato e limitato da antiche falle istituzionali, contraddizioni legislative e di principio, dal sovraffollamento, ai casi di violenze sui detenuti, all'alto tasso di suicidi, al perdurare di misure sorveglianza estrema come quelle del 41-bis, alla mancanza del personale.³⁷⁴ Non basta che il racconto della colonia penale sia soltanto diversificato, esso deve fare i conti col presente, presentare statistiche e dati coerenti che spieghino perché la storia del carcere non si ferma con la chiusura del presidio dell'Asinara. Non si può smettere, inoltre, di parlare di associazioni mafiose e di criminalità organizzata condannandole, e nemmeno dei fenomeni sociali che le alimentano e stanno all'origine della loro diffusione – dall'indifferenza dello stato, al pervasivo divario economico tra le regioni, con il sud lasciato sempre più indietro dalle politiche di ripresa economica. Questi sono i discorsi coraggiosi che occorre fare nel museo.

³⁷³ "FAQ," Aiso. Associazione italiana storia orale, ultimo accesso 20 gennaio 2024, <https://www.aisoitalia.org/faq-sullapplicazione-del-gdpr-alla-storia-orale/>

³⁷⁴ "XIX Rapporto Antigone," Antigone, ultima consultazione 21 gennaio 2024, <https://www.rapportoantigone.it/diciannovesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/>

A partire dalla nascita del Parco nazionale, nell'isola si muovono nuove energie. L'Ente ha trasformato il turismo locale in turismo sostenibile. I visitatori si recano nell'Asinara per motivi diversi, alcuni attratti dal mare, altri dalla natura e dalle specie animali, altri dalla storia oppure per tutte queste ragioni insieme. Ogni esperienza è unica, persino per chi ha l'abitudine di tornare spesso.

Tra le strategie di partecipazione, la valutazione dell'*engagement* attraverso diversi strumenti consente di scoprire le preferenze del pubblico e cosa renda effettivamente personale ciascuna esperienza di visita per poi tentare di cambiare e adeguarvisi.

In una delle guide più interessanti scritte negli ultimi anni sulle pratiche di partecipazione, *The Participatory Museum*, l'autrice Nina Simon scrive che è importante che i musei smettano di considerare il visitatore come un individuo anonimo e standardizzato.³⁷⁵ Le tecniche di partecipazione devono tenere conto della soggettività dei membri del pubblico. Se messi nelle condizioni di esprimersi questi possono dire da soli di che cosa hanno bisogno. Questo significa usare strumenti, inclusi piattaforme digitali e i social media, che consentono di lasciare dei *feedback* personalizzati, suggerimenti e idee per migliorare l'istituzione.³⁷⁶ Alcuni dei più grandi musei adottano già queste pratiche di confronto, ma le proposte di Simon sono anche più radicali.

Nel 2012, al Santa Cruz Museum of Art and History, la curatrice inaugura un'iniziativa temporanea dal titolo *Memory Jar*, nella quale il visitatore viene invitato a riempire un barattolo trasparente con piccoli oggetti e materiale per lavori artigianali, come bottoni, pezzi di stoffa, carta colorata. Lo scopo è dare un aspetto visivo a un ricordo che può essere legato all'esperienza nel museo o a una memoria personale. Il ricordo è spiegato in una breve etichetta scritta a mano e tutti i barattoli sono esposti su degli scaffali. Nelle centinaia di giare lasciate del pubblico ci sono osservazioni sul museo, impressioni, ma anche pensieri e ricordi

³⁷⁵ Cfr. Nina Simon, *The Participatory Museum*, (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010), pubblicato anche online <https://participatorymuseum.org/>

³⁷⁶ "Preface: Why Participate?," Nina Simon. *The Participatory Museum*, ultimo accesso 20 gennaio 2024, <https://participatorymuseum.org/preface/>

del tutto personali.³⁷⁷ Il punto non è costringere il visitatore a condividere qualcosa di sé, ma trasformare i musei in piattaforme di incontro, per costruire nuove narrazioni non necessariamente vincolate alle mostre o alle collezioni materiali e che parlino anche del presente.

Si è visto che non sempre è possibile raggiungere l'isola dell'Asinara. Spesso a impedirlo sono le condizioni meteo e del mare, un limite naturale che aiuta il Parco a controllare la presenza antropica. Questo aspetto, se da un lato può sicuramente rappresentare un ostacolo all'obiettivo di installare nel territorio un'istituzione aperta tutto l'anno, dall'altro contribuisce a rendere l'esperienza di visita speciale e, forse, anche più sentita e desiderata.

Questo potrebbe dare ulteriore valore a iniziative partecipative come quella delle *memory jars* che puntano dare un aspetto materiale e visivo al ricordo, senza ovviamente perdere di vista e compromettere il messaggio didattico del luogo.

Usando il progetto di Simon come metafora e riciclando quella che voleva essere in parte anche la missione dell'Osservatorio – idealmente un laboratorio per osservare i processi di memoria –, attraverso le pratiche di partecipazione il museo dell'Asinara potrebbe essere il barattolo da cui avere una visione privilegiata sulle dinamiche della memoria e altre questioni del presente.

L'approccio inclusivo implica aprire i percorsi e le iniziative a diversi mezzi e linguaggi espressivi. L'arte contemporanea consente di certo questa varietà, ma quanto accaduto nell'Osservatorio della memoria mette in luce l'importanza di chiarire e comunicare l'intento dei progetti.

5.5 Arte contemporanea e patrimoni controversi

Anche l'arte contemporanea si adopera per cercare modi con cui descrivere e fissare i meccanismi della memoria. La rassegna di artisti e mostre nel secondo capitolo è servita a spiegare un dato per certi versi ovvio: è complicato dare un aspetto concreto al dolore che segue un evento tragico o una catastrofe. Il vissuto

³⁷⁷ "Adventures in Evaluating Participatory Exhibits: An In-Depth Look at the Memory Jar Project," *Museum 2.0*, 25 giugno, 2014, ultimo accesso 20 gennaio 2024, <https://museumtwo.blogspot.com/2014/06/adventures-in-evaluating-participatory.html>

dei patrimoni contesi e difficili è indicibile. Allo stesso tempo però, proprio perché questi traumi non si possono cogliere nella loro interezza e sono personali oltre che collettivi, ogni interpretazione può essere legittima.

Il coinvolgimento degli artisti nelle pratiche museali partecipative si è dimostrato, fin dalle prime sperimentazioni, fondamentale ed estremamente produttivo. Talvolta, ad esempio, l'artista è coinvolto nella realizzazione delle mappe culturali, una pratica di partecipazione che invita la comunità di un museo a individuare gli elementi identitari del territorio, che poi viene rappresentato in base alle indicazioni, mentre nei progetti didattici il linguaggio semplice e giocoso dell'arte può aiutare ad esprimere concetti altrimenti difficili da affrontare in maniera sicura.³⁷⁸

Nella cornice dell'Asinara e del suo ipotetico museo, l'arte contemporanea può essere di supporto alle pratiche museali e può anche offrire un'esperienza estetica e simbolica del paesaggio e del suo patrimonio attraverso interventi *site-specific*, svincolati dalle collezioni e realizzati nell'ambito di residenze artistiche – un format che è stato inaugurato nell'isola dal progetto fotografico *The Photo Solstice #1* ma che poi non ha avuto seguito.³⁷⁹

Inoltre, si può immaginare di tenere all'Asinara esperienze artistiche non necessariamente vincolate allo spazio fisico del museo. Qualsiasi progetto che interagisca però col paesaggio, anche se temporaneo, deve tenere conto della presenza di specie della fauna e della flora a rischio e delle regole di tutela del Parco.

La prima e più immediata reazione di un'artista davanti a questo patrimonio potrebbe essere quella di enfatizzarne le qualità estetiche e gli aspetti più drammatici – anche per dare a questi ultimi più visibilità.

L'isola è ricca di stimoli estetici, visivi, concettuali come la natura selvaggia, la quasi totale assenza dell'uomo, la sensazione del tempo fermo e sospeso. Si

³⁷⁸ Noemi Satta, "Partecipare al patrimonio. Riflessioni su nuove modalità di rapporto tra pubblico, patrimonio culturale e territorio," in *Fizz oltre il marketing culturale*, 11 dicembre 2009, ultima consultazione 20 gennaio 2024, <https://www.fizz.it/articoli/2005/109-partecipare-al-patrimonio-riflessioni-su-nuove-modalita-di-rapporto-tra-pubblico-p>

³⁷⁹ Le altre edizioni del progetto organizzato dalla Fondazione di Sardegna si sono svolte in altri luoghi della Sardegna.

tratta certamente di un luogo *sui generis* che condivide il carico simbolico da sempre associato alle isole, dall'atmosfera esotica alla sensazione di mistero. La bellezza è però legata anche alla storia e al passato difficile che aleggia tra gli edifici diroccati. Su uno sfondo come questo qualsiasi racconto assume di per sé una qualità teatrale e qualsiasi filtro estetico può enfatizzare la paradossale convivenza tra uno scenario naturale paradisiaco e le testimonianze di dolore e isolamento. Le tecniche e i linguaggi dell'arte se applicati per amplificare le atmosfere della rovina e gli elementi estetici del paesaggio rischiano di creare un corto circuito simile a quello del *dark tourism*. Il potere attrattivo di installazioni temporanee ma spettacolarizzanti può oscurare il messaggio didattico dell'eredità difficile e *glamourizzare* la storia dell'isola.³⁸⁰

Attraverso un approccio soltanto narrativo e la combinazione di diversi media, un intervento artistico potrebbe invece, per evitare di romanticizzare l'atmosfera carceraria, concentrarsi sui testimoni. Attingendo dalle immagini di archivio, traendo ispirazione dai riferimenti architettonici nel territorio e lasciando spazio alla testimonianza diretta, si può descrivere la verità del contesto penitenziario. Uno progetto basato sul materiale d'archivio consentirebbe anche di mettere in evidenza ciò che non è più visibile come, ad esempio, gli edifici che hanno segnato la storia e i numerosi usi dell'isola. Grazie ad alcune foto, ad esempio, si può rintracciare il sito dei campi di concentramento dove sono stati detenuti i soldati austroungarici e si capisce l'aspetto che dovevano avere le *pagode*, i fabbricati dove vivevano i prigionieri etiopi. Questa sarebbe soltanto una parte del patrimonio non immediatamente visibile dell'Asinara. Ma anche, in questo caso, esiste un rischio potenziale. Come visto attraverso alcuni esempi, le pratiche che scavano troppo in profondità nell'esperienza dei testimoni possono creare la fastidiosa sensazione di uno sguardo *voyeristico* sulla tragedia.³⁸¹

Puntando invece sul coinvolgimento diretto del pubblico e su pratiche focalizzate

³⁸⁰ Macdonald Sharon, "Exhibiting Contentious and Difficult Histories," in *Museums, ethics and cultural heritage*, a cura di Bernice L. Murphy (New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016) 267 – 278, 268 – 269.

³⁸¹ Renato Boccali, "Riconfigurare il trauma: rappresentazione, presentazione, testimonianza," in *Altre Modernità* (maggio: 2022): 19 -32, 28, <https://doi.org/10.54103/2035-7680/17804>

sul presente, il patrimonio dell'isola può essere il punto di partenza o la base del racconto per progetti di tipo partecipativo. Delle *performance* collettive, in questo caso, potrebbero introdurre una nuova tipologia di esperienza nell'isola, basata sull'incontro, il dibattito e la produzione di nuovi contenuti. La natura effimera di questi progetti avrebbe un minimo impatto nel territorio e sull'ecosistema e potrebbe avere un effetto benefico sulle relazioni sociali e la comunità. Anche le azioni artistiche di partecipazione non sono prive di controversie, che riguardano ad esempio la questione dell'autorialità e il carattere effimero dei legami sociali che emergono nei progetti (una critica mossa soprattutto contro l'arte relazionale).³⁸²

Le tre tipologie di interventi menzionate non devono essere interpretate come categorie assolute. Il vasto panorama dell'arte contemporanea è aperto alle contaminazioni e soltanto nel risultato finale si può valutare il successo o il fallimento dell'iniziativa. Anche la *land art* troverebbe sicuramente uno spazio ideale, se progettata secondo una logica non invasiva, potrebbe avere nel parco nazionale un effetto di speciale suggestione.³⁸³ In generale il contesto dell'isola si presta e ammette lo studio e la sperimentazione e proprio in virtù di tutte le sue possibili connotazioni potrebbe essere un'interessante sfida per gli artisti invitati a collaborare.

Si possono fare solo ipotesi su cosa si potrebbe realizzare e perché, ma di sicuro qualsiasi progetto d'arte contemporanea che ragioni sul patrimonio deve fare i conti con un'incognita vista soprattutto per quanto riguarda le pratiche museali. Il nodo su cui riflettere, come ricorda Sharon Macdonald, riguarda sempre la

³⁸² Ivan Bargna, "Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza," in *Antropologia* 13 (2011): 75 – 106, 91, <https://doi.org/10.14672/ada2011169%25p>

³⁸³ Come genere la *land art* si misura di frequente con i temi dell'ecologia attraverso progetti temporanei oppure realizzati con materiali naturali. In Italia, alcuni esempi interessanti di parchi e rassegne temporanee di *land art* si trovano nella regione del Trentino-Alto Adige. Sebbene immersi in un contesto ambientale e paesaggistico radicalmente diverso rispetto all'Asinara, progetti come *Arte Sella*, un parco di *land art* a Borgo Valsugana, e *SMACH. Constellation of Art, Culture and History*, una biennale d'arte nelle Dolomiti, si confrontano con la cornice degli ecosistemi protetti e con una storia locale anch'essa conflittuale. Già da alcuni anni si parla di *land art* e di turismo sostenibile nell'Asinara nell'ambito di una serie di workshop e rassegne tenute dall'associazione LWCIRCUS, in collaborazione col Parco nazionale, dal titolo *AsinaraLab. Le Comunità Resilienti dell'Asinara*. L'iniziativa ha coinvolto nel tempo diverse istituzioni museali e ha portato alla realizzazione di alcune installazioni nella Biennale di Architettura di Venezia.

percezione del pubblico e quanto e in che modo gli aspetti più controversi del patrimonio possano essere svelati senza turbare nessuno.³⁸⁴ L'invito della studiosa è in generale alla sensibilità e al trovare un equilibrio tra l'approccio museografico empatico e la necessità di narrare i fatti in maniera lucida e coerente. Un consiglio che vale senza dubbio anche per chi si ponga l'obiettivo di progettare e realizzare esperienze museali e artistiche nell'isola dell'Asinara.

³⁸⁴ Macdonald Sharon, "Exhibiting Contentious and Difficult Histories," 275.

Conclusione

All'interno di questa tesi si sarebbero potuti elencare molti più esempi di musei che gestiscono e interpretano i patrimoni contesi in maniera virtuosa sia nel territorio nazionale che all'estero, anche se con risultati diversi e ancora alcuni ostacoli dovuti soprattutto alle diverse risorse e collezioni.

Osservando queste istituzioni ma in generale tutta la rete museale, sembra che la direzione intrapresa dal settore sia quella dell'interdisciplinarietà.

Già nel secolo scorso, il dibattito filosofico e sociologico post-strutturalista ha messo in evidenza la necessità di sviluppare linguaggi diversificati per esprimere e veicolare la cultura, dal momento che il pubblico a cui è destinata e da cui è anche prodotta è composto da soggetti differenti con una propria individualità.³⁸⁵

Nel contemporaneo la ricerca di nuovi mezzi espressivi, di piattaforme autoreferenziali e di condivisione si manifesta con la continua specializzazione dei media e il ruolo sempre più centrale dei *social network*.

L'arte contemporanea è sempre più usata come linguaggio di rivendicazione e autorappresentazione. Nella dimensione pubblica essa consente di mediare contenuti e significati che sarebbero altrimenti difficili da esprimere a parole. In questa cornice, i musei sembrano trovarsi al centro di una tempesta, divisi tra l'urgenza di ampliare strumenti e narrazioni e il bisogno della comunità di raccontarsi da sé. La partecipazione, declinata anche attraverso le pratiche artistiche, sembra essere in questo momento la strategia più adatta a conciliare tutti questi stimoli, sebbene, si è visto, occorra ancora studiare e sperimentare sul campo nuove tecniche.

Nel Piano del Parco si legge che proprio le aree al limite come l'Asinara "sembrano offrire possibilità perché emergano nuove situazioni partecipative."³⁸⁶

Di recente il patrimonio controverso, e già di per sé multidisciplinare, dell'isola sta

³⁸⁵ Ivan Bargna, "Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza," cit., 93.

³⁸⁶ Piano del Parco. Relazione generale, Parco nazionale dell'Asinara, 6, <https://www.parcoasinara.org/ente-parco/il-parco-nazionale/piano-del-parco/relazioni-del-piano-del-parco/>

attirando con maggiore intensità l'attenzione degli studiosi, anche grazie al lavoro di apertura e *networking* del Parco nazionale. Forse è finalmente trascorso quel tempo di latenza che occorre alle esperienze difficili per essere riportate in superficie e infine affrontate.³⁸⁷

A suscitare, infatti, il fascino più grande è probabilmente la sensazione di una storia non ancora raccontata per intero, eppure testimoniata da un patrimonio visibile e concreto. Dietro l'aspetto innegabilmente suggestivo dell'Asinara, c'è una parte della storia nazionale che rimane troppo spesso ai margini dei libri e delle conferenze forse perché ancora troppo recente e con troppi collegamenti con lo scenario sociale e politico contemporaneo.

Qualsiasi saranno gli sviluppi del progetto museale dell'isola, un'istituzione non riuscirebbe da sola e con le proprie forze a sanare i conflitti generati da questi temi – e questa non è nemmeno l'ambizione dei musei che trattano patrimoni controversi. Ma quello che certamente potrebbe essere è una piattaforma in cui queste tensioni vengono a galla per stimolare riflessioni costruttive per il presente e il futuro.

³⁸⁷ Renato Boccali, "Riconfigurare il trauma: rappresentazione, presentazione, testimonianza," 20 – 21.

Bibliografia citata

Monografie e saggi in volume

Argiolas, A., Mattone. A., “Torri e difese costiere nei secoli XVI-XVIII,” *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 62 – 68. Nuoro: Poliedro, 1998.

Arnold-de Simine, Silke. *Mediating Memory in the Museum: trauma, empathy, nostalgia*. Basingstoke; New York: Palgrave, 2013.

Baldacchino, Godfrey. “Introducing a world of islands.” *A world of islands: an island studies reader*. A cura di Godfrey Baldacchino, 1 – 29. Canada: Island Studies Press, 2009.

Baldini, Andrea. Pietrucci, Pamela. “Knitting a Community Back Together: Post-Disaster Public Art as Citizenship Engagement.” *Performative citizenship: public art, urban design, and political participation*. A cura di Laura Iannelli e Pierluigi Musarò, 115 – 132. Milano; Udine: Mimesis international, 2017.

Barasch, Daniel. *Ruin and redemption in architecture*. Berlin: Phaidon, 2019.

Beier-de Haan, Rosmarie. “Re-staging Histories and Identities.” *A Companion to Museum Studies*. A cura di Sharon Macdonald, 186 – 197. Malden: Blackwell, 2006.

Bishop, Claire. “Radical Museology or What’s ‘Contemporary’.” *Museums of Contemporary Art?* Londra: Koenig Books, 2013.

Bishop, Claire. “The Social Turn Collaboration and Its Discontents,” *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art Practice*. A cura di Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor, 238 –

255. Stanford: Stanford University Press, 2006.

Blair, C. Dickinson, G. Brian L. Ott. "Introduction: Rhetoric/Memory/Place." *Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials*. A cura di G. Dickinson, C. Blair, Brian L. Ott., 1 – 57. Tuscaloosa: The University of Alabama press, 2010.

Boninu, A. "L'isola di Ercole." *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di C. Forteleoni, V. Gazale; 27 – 33. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 2001.

Calzolaio, Valerio. *Isole carcere: geografia e storia*. Torino: Gruppo Abele, 2022.

Camarda, Antonella. "Asinara. Lo sguardo fotografico." *Arte e fotografia. Tracce, passaggi, testimonianze*. A cura di Salvatore Ligios, 26 – 32. Sassari: Soter, 2019.

Capelli, Anna. "La storia penitenziaria: fonti e metodi." *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento: atti del Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di storia dell'Università di Sassari e dal Parco nazionale dell'Asinara*. A cura di Mario Da Passano. Roma: Carocci, 2004.

Capodici, Chiara. "Il materiale umano," *C'è tempo per le nespole: nuove narrazioni dalla Grande Guerra*. A cura di Fabiani F. e Coco A., 152 – 172. Roma; Ravenna: ICCD; Danilo Montanari, 2022.

Castellaccio, Angelo. "Il periodo medievale." *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 43 – 55. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Casula, A. Scarpellini, P. “Architettura sanitaria e penitenziaria sull’isola dell’Asinara.” *L’isola dell’Asinara. L’ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 117 – 123. Nuoro: Poliedro, 1998.

Cazzona, C. Ruggeri, P. Ughi, E. “L’isola di Ercole, L’isola dell’Asinara.” *L’isola dell’Asinara. L’ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 28 – 41. Nuoro: Poliedro, 1998.

Charrière, H. *Papillon*. Parigi: Éditions Robert Laffont, 1969.

Clemente, Pietro. “Un fiore di pirite. Introduzione ai nostri oggetti di affezione.” *Il terzo principio della museologia*. A cura di Pietro Clemente e Emanuela Rossi, 151 – 159. Roma: Carocci, 1999

Congiattu, Pierpaolo. “Le aree urbane e l’insediamento umano.” *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 221 – 235. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008,

Conia, F. “Stranieri nella propria terra. Il ‘colonialismo industriale’ e il nord della Sardegna: il caso di Porto Torres. Da pastori a operai, le fratture nella cultura della Nurra.” *Multiethnic cities in the mediterranean world: history, culture, heritage*. A cura di Marco Folin e Rosa Tamborrino, 235 – 245. AISU International, 2019.

Cossu, Andrea. Gazale, Vittorio. “L’ambiente marino.” *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 179 – 207. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Cossu, Andrea. Gazale, Vittorio. Monbailliu, Xavier. *Asinara: storia, natura, mare e tutela dell’ambiente*. Sassari: Carlo Delfino, 1993.

De Castro, P. Marsili, D. Trova, A. *Memorie e attualità tra storia e salute. Riflessioni sulla sanità pubblica a cento anni dalla Grande Guerra a partire dall'esperienza dell'Asinara e di Vittoria*. Roma: Istituto superiore di sanità, 2015.

De Vita, Maurizio. *Architetture nel tempo: dialoghi della materia nel restauro*. Firenze: Firenze University Press, 2015.

Della Marmora, Alberto. *Itinéraire de l'île de Sardaigne pour faire suite au voyage en cette contrée*. Vol. II. Turin: chez les freres Bocca, libraires, 1860 Sardegna Digital-Library

<https://www.sardegнадigitallibrary.it/mmt/fullsize/2009050512542700066.pdf>

Di Giacomo, Giuseppe et al. *Volti della memoria*. Milano; Udine: Mimesis, 2012.

Di Pasquale, Caterina. *Antropologia della memoria. Il ricordo come fatto culturale*. Bologna: Il Mulino, 2019.

Dickinson, Greg. Blair, Carole. L.Ott Brian. *Places of public memory: the rhetoric of museums and memorials*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2010.

Dillon, Brian. *Ruins*. London: Whitechapel Gallery, 2011.

Doneddu, Giuseppe. "L'età modern e contemporanea." *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 55 – 67. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Dubin, S. C. "Incivilities in Civil(-ized) Places: 'CultureWars'." *A Companion to Museum Studies*. A cura di Sharon Macdonald, 477 – 493. Blackwell Publishing, 2011.

Duquette Smith, Cynthia. Bergman, Teresa. "You Were on Indian Land. Alcatraz

Island as Recalcitrant Memory Space.” *Places of Public Memory: Rhetoric of Museums and Memorials*. A cura di Greg Dickinson, Brian Ott, e Carole Blair, 160 – 188. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010.

Elizabeth Crooke. “Museums and Community.” *A Companion to Museum Studies*. A cura di Sharon Macdonald, 170 – 185. Malden: Blackwell, 2006.

ErlI, Astrid. “Cultural Memory Studies: An Introduction.” *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. A cura di ErlI A., Nünning A., 1 – 19. Berlino: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008.

Falqui, Antonello. Viridis, Maria Rita. “Le aree agricole.” *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 207 – 221. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Ferrante, Carla. “La stazione sanitaria (sec. XIX – XX).” *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 109 – 108. Nuoro: Poliedro, 1998.

Ferrari, G. C., *Relazione del campo di prigionieri colerosi all'isola dell'Asinara nel 1915-1916 (guerra italo austriaca)* Roma: Provveditorato generale dello Stato, 1929.

Forteleoni, Carlo. Gazale, Vittorio. *Asinara: parco nazionale - area marina protetta*. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Forteleoni, Carlo. “Un tormentato e affascinante percorso.” *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 93 – 111. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Gazale, Vittorio. *Il parco nazionale dell'Asinara*. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2023.

Gazale, Vittorio. "La nascita del parco: cronaca di piccoli e grandi avvenimenti." *Asinara. Parco Nazionale e Area Marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 83 – 93. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Gazale, Vittorio. Tedde Stefano A., *Le carte liberate. Viaggio negli archivi e nei luoghi delle colonie penali della Sardegna*. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2016.

Gessa, Ester. "L'isola che non c'era, l'isola che sarà." *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 13 – 20. Nuoro: Poliedro, 1998.

Gibbons, Joan. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris & Co, 2007.

Giedion, Siegfried, Léger. Fernand. Sert, J. S. "Nine Points of Monumentality." in *Architecture, You, and Me*, a cura di S. Giedion, 48 – 52. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

Glass, Ruth. *London: Aspects of Change*. A cura di Centre for Urban Studies. London: MacKibbon and Kee, 1964.

Grechi, Giulia. *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano e Udine, Mimesis, 2021.

Gutierrez, M. Mattone, A. Valsecchi, F. (a cura di), *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*. Nuoro: Poliedro, 1998.

Harrison, Rodney. *Il patrimonio culturale: un approccio critico*, a cura di Vincenzo

Matera e Luca Rimoldi. Milano: Pearson, 2020.

Hopkins, David. *After modern art, 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Huyssen, Andreas. "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium." *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. A cura di Andreas Huyssen, 13 – 35. New York: Routledge, 1995.

Huyssen, Andreas. "The Metamorphosis of the Museal: From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond." *Women Mobilizing Memory*. A cura di Altýnay A. G., 47 – 64. New York, Columbia University Press, 2019.

Ippolito, Jon. "Introduction. The Lost and the Saved." *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*. A cura di Richard Rinehart and Jon Ippolito, 3 – 13. Cambridge London: MIT, Massachusetts Institute of Technology, 2014.

Jahanara Kabir, Ananya. "Affect, Body, Place Trauma theory in the world." *The Future of Trauma Theory*, a cura di Gert Buelens, Samuel Durrant, Robert Eaglestone, 63 – 75. (Londra: Routledge, 2013).

Joselit, D. "Globalizzazione, reti e aggregati come forme." *Arte dal 1900*. A cura di Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. Buchloh (Bologna, Zanichelli, 2017), 51 – 60.

Karn, Alexander. "Museums and memorials as sites of dialogue." *Historical narratives, mass violence, and atrocity prevention*. A cura di Barkan, E. Goschler, C. Waller. J., 179 – 206. Londra: Routledge, 2020.

Krauss, Rosalind. "Formalismo e Strutturalismo." *Arte dal 1900*, a cura di Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit. 34 – 50.

Bologna: Zanichelli, 2017.

Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT, 2002.

Lanz, Francesca. "Adaptive Reuse and Heritage Making." *Heritage and Society*. A cura di Robert Kusek e Jajek Purchla, 173 – 189. Krakow: ICC - International Cultural Centre, 2019.

Lanz, Francesca. Montanari, Elena. "Designing Interactions: On the Use of Digital Technologies in the Musealisation of Difficult Built Heritage." *Emerging Technologies and Difficult Heritage. Mediating Difficult Heritage*. A cura di Alexandra Bounia, Theopisti Stylianou-Lambert e Antigone Heraclidou. 175 – 196. Oxford & New York: Berghahn Books, 2021.

Lennon, J. John. Foley, Malcolm. *Dark tourism: the attraction of death and disaster*. Andover: Cengage Learning, 2010.

Macdonald, Sharon. "Collecting Practices." *A Companion to Museum Studies*, a cura di Sharon Macdonald, 81 – 97. Malden: Blackwell, 2006.

Macdonald, Sharon. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Londra, Routledge, 2008.

Macdonald, Sharon. "Exhibiting Contentious and Difficult Histories." in *Museums, ethics and cultural heritage*. A cura di Bernice L. Murphy, 267 – 278. New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016.

Mancinelli, Maria Letizia. "Gli standard catalografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione." *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*. A cura di Roberta Tucci, 279 – 302. Roma,

Istituto centrale per il catalogo e la documentazione 2018.

Massidda, Francesco. "Il carcere, I fari e la Stazione Sanitaria." *Asinara: parco nazionale - area marina protetta*. A cura di Carlo Forteleoni, Vittorio Gazale, 67 – 83. Sassari: Carlo Delfino Editore, 2008.

Mele, Franca. "La fondazione della colonia penale." *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 93 – 108. Nuoro: Poliedro, 1998.

Mele, Franca. "L'Asinara e le colonie penali in Sardegna: un'isola penitenziaria?" *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento: atti del Convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di storia dell'Università di Sassari e dal Parco nazionale dell'Asinara*. A cura di Mario Da Passano, 189 – 213. Roma: Carocci, 2004.

Montanari, Elena. "Attraverso il muro. Strategie di elaborazione ed esibizione della memoria." *Patrimoni inattesi: riusare per valorizzare: ex-carceri. Pratiche e progetti per un patrimonio difficile*. A cura di Francesca Lanz, 99 – 116. Siracusa: LetteraVentidue, 2018.

Möntmann, Nina. "The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future." *Art and Contemporary Critical Practice*. A cura di Gerald Raunig and Gene Ray, 156 – 159. Londra: MayFlyBooks/epicp, 2009.

Murru, Stefania. "Affinities in the construction techniques of a unitary project: the coastal towers of the Asinara Island (Sardinia)." *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries Vol II*. A cura di Rodríguez-Navarro, 243 – 250. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015
doi: <http://dx.doi.org/10.4995/FORTMED2015.2015.1768>)

Pignotti, Marco. "Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall'inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari tra fine Ottocento e primi Novecento." *Quaderni camilleriani 7*. A cura di Morena Deriu e Giuseppe Marci, 83 – 93. Monastir: Grafiche Chiani, 2019.

Pirazzoli, Elena "Rovine, reliquie, relitti. Gli artisti tedeschi e il peso della storia." *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento*. A cura di Laura Quercioli Mincer, 75 – 99. Genova: Genova University Press, 2022.

Plevoets, Bie. Van Cleempoel, Koenraad. "Adaptive reuse as an emerging discipline: an historic survey." *Reinventing architecture and interiors: a socio-political view on building adaptation*. A cura di G. Cairns, 13 – 32. London: Libri Publishers, 2013.

Salice, Giampaolo. *Il mare degli altri. Colonie di popolamento del Regno di Sardegna (XVIII secolo)*. Cagliari: Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2023.

Sedda, Francesco. *Isole. Un arcipelago semiotico*. Milano: Meltemi, 2019.

Sharpley, Richard. "Shedding Light on Dark Tourism: An Introduction." *The Darker Side of Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*. A cura di Richard Sharpley e Philip R. Stone, 3 – 23. Bristol: Channel view, 2009.

Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.
Disponibile anche online: <https://participatorymuseum.org/>

Sodaro, Amy. "Memorial Museums: Promises and Limits." *Exhibiting Atrocity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

Spanu, P. G. "Il relitto "A" di Cala Reale: note preliminari." *L'isola dell'Asinara*.

L'ambiente, la storia, il parco. A cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 44 – 55. Nuoro: Poliedro, 1998.

Trova, A. “La stazione sanitaria dell’Asinara: dagli albori del Novecento alla Grande Guerra.” *Memorie e attualità tra storia e salute. Riflessioni sulla sanità pubblica a cento anni dalla Grande Guerra a partire dall’esperienza dell’Asinara e di Vittoria.* A cura di P. De Castro, D. Marsili, A. Trova., 37 – 49. Roma: Istituto superiore di sanità, 2015.

Tunbridge J.E. e Ashworth G.J. *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict.* Chichester, New York: J. Wiley, 1996.

Vergo, Peter. *The New Museology.* London: Reaktion Books, 1989.

Violi, Patrizia. “Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità.” *Arte Visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento.* A cura di Laura Quercioli Mincer, 19 – 32. Genova: Genova University Press, 2022.

Welch, Micheal. “Architecture Parlante.” *Escape to Prison. Penal tourism and the pull of punishment.* A cura di Micheal Welch, 9 – 109. Oakland: University of California press, 2015.

William, Gilda. “It Was What It Was: Modern Ruins.” *Ruins.* A cura di Brian Dillon, 94 – 99. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT press, 2011.

Witcomb, Andrea. “Interactivity: Thinking Beyond.” *A Companion to Museum Studies,* a cura di Sharon Macdonald, 353 – 361. Malden: Blackwell, 2006.

Whitehouse, Tanya. *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition.* Cham: Palgrave Pivot, 2018.

Articoli in riviste e periodici

Adachiara Zevi, "Quale memoriale?" *La Rassegna Mensile di Israel* 81, n. 2/3 (maggio – dicembre 2015): 153 – 16.

doi: <https://www.jstor.org/stable/44242825>

Alberti, Samuel J. M. M. "Objects and the Museum." *Isis* 4, vol. 96, (dicembre 2005): 559 – 571

doi: <https://doi.org/10.1086/498593>

Atzori, Beatrice. "Monumento, memoria, contro-monumento: una genealogia." *Lo Sguardo – Rivista di filosofia* 2, n. 29, (2019): 479 – 498.

doi: [10.5281/zenodo.3949760](https://zenodo.org/record/3949760)

Baldacchino, Godfrey. "Islands, island studies, island studies journal." *Island Studies Journal* 1 (2006): 3 – 18.

doi: [10.24043/isj.185](https://doi.org/10.24043/isj.185)

Baldacci, Cristina. "Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter." *LEITMOTIV* 4, (2004): 207 – 225. <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>

Bargna, Ivan. "Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza." *Antropologia* 13 (2011): 75 – 106.

doi: <https://doi.org/10.14672/ada2011169%25p>

Barillari, Diana. "Una monumentale resistenza. L'opera di Gino Valle a Udine." *Monumentalia. Monumenti tra Identità e Celebrazione*, n.29. A cura di Ferruccio Canali e Virgilio C. Galati. Gorgonzola: Bollettino SSF della Società di Studi Fiorentini 2020: 187 – 202.

Blando, A. "La normale eccezionalità: La mafia, il banditismo, il terrorismo e

ancora la mafia.” *Meridiana*, n. 87 (2016): 173 – 202.

<https://www.jstor.org/stable/90002067>

Boccali, Renato. “Riconfigurare il trauma: rappresentazione, presentazione, testimonianza.” *Altre Modernità* (maggio: 2022): 19 – 32.

doi: <https://doi.org/10.54103/2035-7680/17804>

Bond, Emma. “Between Memory and Matter: Italy and the Transnational Dimensions of Public Art.” *Italian Studies* 77, n.4 (settembre 2022): 367 – 382.

doi: <https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2115762>

Bonomo, Bruno. “Storia, memoria, soggettività, fonti orali.” *Meridiana* 106 (2023): 253 – 266. <https://www.jstor.org/stable/27225183>

Cecaro, R. Manconi, M. “Gli anni del supercarcere,” *L'isola dell'Asinara. L'ambiente, la storia, il parco*, a cura di Gutierrez M., Mattone A., Valsecchi F., 124 – 130. Nuoro: Poliedro, 1998.

Celant, Germano. “Strada Novissima. The Presence of the Past,” in *Artforum* 19, n.4 (dicembre 1980).

<https://www.artforum.com/events/strada-novissima-in-the-presence-of-the-past-228807/>

Church, R. Clark, C. “Product Development of Branded, Packaged Household Goods in Britain, 1870–1914: Colman’s, Reckitt’s, and Lever Brothers.” *Enterprise and Society* 2, n. 3 (2001): 503 – 542.

doi:10.1093/es/2.3.503

Crimp, Douglas. “On the Museum's Ruins.” *October* 13 (estate 1980): 41 – 57.

<http://www.jstor.org/stable/3397701>

Cristallini, Elisabetta. "La città travestita." *Cultura&Comunicazione* Anno IX, N. 15 (aprile 2019), 25.

Danto, Arthur. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61, n. 19 (Oct. 15, 1964): 571 – 584.

doi: <https://doi.org/10.2307/2022937>

De Vito, C. G. Lichtenstein, A. "Writing a Global History of Convict Labour." *International Review of Social History* 58, n.2 (2013): 285 – 32.

doi:10.1017/S002085901200081849 – 89

Deturk, Sabrina. "Memory of absence: Contemporary counter-monuments." *Art & the Public Sphere* 6, n. 1 & 2 (2017): 81 – 94.

Deutsche, Rosalyn. Gendel Ryan, Cara. "The Fine Art of Gentrification." *October* 31. The MIT Press (inverno 1984): 91 – 111.

doi: <https://doi.org/10.2307/778358>

Di Pasquale, Caterina. "Il museo e la comunità. Dispute identitarie intorno alla proprietà culturale della memoria." *Lares* 79, n. 2 – 3 (Maggio-Dicembre 2013): 179 – 198.

doi: 10.14647/86341

Ekeberg, Jonas. "New Institutionalism." *Versted#1*. Oslo: Office for Contemporary Art, 2003.

Ferraro, Giuseppe. "I deportati dall'Impero. Gli Etiopi confinati in Italia durante il regime fascista." *Nuova Rivista Storica*, Anno C1 (2016): 243 – 265.

Festinger, Leon. "Cognitive Dissonance." *Scientific American*, Vol. 207, No. 4 (October 1962): 93 – 106.

Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October* 110 (autunno 2004), Autumn, 2004, Vol. 110 (Autumn, 2004): 3 – 22.

doi: <https://doi.org/10.1111/joid.12121>

Garlandini, Alberto e Montaldo, Silvano. "The Lombroso Museum in Turin." *Museums, ethics and cultural heritage*, a cura di Bernice L. Murphy. New York: Routledge, The International Council of Museums ICOM, 2016: 319 – 327.

Giordanelli, Dario. "Nuovi luoghi dell'abbandono: effetti collaterali dell'Architettura Miracolosa" in Spagna." in *ArchHistoR: Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento* Extra n. 7/2020, 1804 – 1833.

doi: <https://doi.org/10.14633/AHR295>

Holly, Micheal Ann. "The Melancholy Art." *The Art Bulletin* 89, n. 1 (Marzo 2007): 7 – 17. <https://www.jstor.org/stable/25067294>

Hudoshnyk, Oksana. Krupskyi, Oleksandr P. "Practices of using Rapid Response Collecting by Ukrainian museums in wartime." *Muzeológia a Kultúrne Dedičstvo* 11, n.2 (2023): 5 – 16.

doi: 10.46284/mkd.2023.11.2.1

Jung, James E. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today." *Critical Inquiry* Vol. 18, n. 2 (Inverno 1992): 267 – 296.

doi: <https://doi.org/10.1086/448632>

Kelley, Jeff. "Maya Ying Lin. Vietnamese Veterans Memorial, The Mall." *Artforum* 21, n.8 (Aprile 1983).

<https://www.artforum.com/events/maya-ying-lin-226884/>

Kezich, Giovanni. "Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia

museale.” *La Ricerca Folklorica* 39, (Aprile 1999): 51 – 55.

doi: <https://doi.org/10.2307/1479891>

Kolb, Lucie. Flückiger, Gabriel. “New Institutionalism Revisited.” *Oncurating.org* 21 (dicembre 2013): 5 – 16.

<https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html>

Lanz, Francesca. “Re-Inhabiting. Thoughts on the Contribution of Interior Architecture to Adaptive Intervention: People, Places, and Identities.” *Journal of Interior Design* 43, n.2 (giugno 2018): 1 – 8.

Maggi, Maurizio. “Ecomusei, musei del territorio, musei di identità.” *Nuova Museologia* 4 (2001): 9 -11.

Mania, Patrizia. “Il perpetuo presente delle rovine. Anselm Kiefer, Mircea Cantor e la mostra Beirut. Home of Neighbors.” *Unclosed.eu*, n.17, anno V (gennaio 2018).

<https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/210-il-perpetuo-presente-delle-rovine.html>

McLain, Clutter. “Notes on Ruin Porn.” *The Avery Review* 18 (October 2016).

<http://averyreview.com/issues/18/notes-on-ruin-porn>

Mott, C. Roberts, S.M. *Not Everyone Has (the) Balls: Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography. Antipode*, 46: 229 – 245.

doi: <https://doi.org/10.1111/anti.12033>

Mugnai, Francesca. “Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa.” *Firenze Architettura* 22, n. 2 (2019): 28 – 35.

doi: <https://doi.org/10.13128/FiAr-24821>

Noiret, Serge. "A proposito di Public History internazionale e dell'uso-abuso della storia nei musei." *Memoria e ricerca* 25, n. 1 (2017): 3 – 20.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, n.26 (Spring, 1989): 7 – 24.

Oliva, Gaspare. "Memoria resistente, note su alcuni monumenti (non realizzati) dedicati alla Resistenza italiana." *FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città* (57/58), (Febbraio 2022): 166 – 173.
doi:10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/711

Pharaon, Sarah. Gabriel, Bix. Ševcenko, Liz. "Sites of Conscience: Connecting Past to Present, Memory to Action." *Exhibitionist* 30, n.2 (settembre 2011): 13 – 17.

Pistacchio, E. "Una nuova istituzione igienico sanitaria nel XIX secolo: le stazioni di disinfezione." *Le Infezioni in Medicina*, n. 1 (2001): 52 – 56.

Puddu, Sabrina. "Sotto l'azzurra volta del Cielo. Disciplina territoriale e colonie penali agricole." *Rassegna di architettura e urbanistica* 150, 3, (2016): 106 – 113.

Puddu, Sabrina. "Colonie penali agricole in Sardegna. Appunti per una comprensione dei principi insediativi." *La colonia penale di Porto Conte. Il sistema carcerario e il restauro dell'architettura moderna in Sardegna.* A cura di Giorgio Peghin e Gianluca Zini, 69 – 82. Delfino Editore 2015.

Francis, Robin. "The People's Show: A Critical Analysis." *Journal and Conservation and Museum Studies* 1 (1996): 11 – 15.
doi: 10.5334/jcms.1963

Salerno, Irene. "Narrare il patrimonio culturale. Approcci partecipativi per la

valorizzazione di musei e territori.” *Rivista di Scienze del turismo* 4, n. 1-2 (2013): 9 – 25.

doi: 10.7358/rst-2013-01-02-sale

Salvatore, Rita. “Dalla protezione della natura alla promozione della cultura: l’esperienza dei parchi nazionali.” *ETNOANTROPOLOGIA* 1 (2007): 225 – 231.

Salvatori, Gaia. “Stone or Sound. Memory and Monuments in Contemporary Public Art.” *Il capitale culturale* XII (2015): 931 – 954.

doi: <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1200>

Sevcenko, Liz. “Activating the Past for Civic Action: The International Coalition of Historic Site Museums of Conscience.” *The George Wright Forum* 19, n. 4 (2002): 55 – 64.

<https://www.jstor.org/stable/43597827>

Smithson, Robert. “The Monuments of Passaic,” *Artforum* 6, n. 4 (dicembre 1967).

<https://www.artforum.com/features/the-monuments-of-passaic-211237/>

Sodaro, Amy. “Memorial Museums: Promises and Limit.” *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. Amy Sodaro, Rutgers University Press (2018): 162 – 184.

Stapleton, Darwin H. “A Lost Chapter in the Early History of DDT: The Development of Anti-Typhus Technologies by the Rockefeller Foundation's Louse Laboratory, 1942 – 1944.” *Technology and Culture* 46, n. 3 (luglio 2005): 513 – 540.

Toricelli, Carlotta. “La forma dell’assenza. Riflessioni su città, memoria e monumento a partire dal progetto per Braunschweig di Luigi

Snozzi.” *FAMagazine* (57/58) (febbraio 2022), 197 – 206.

doi: <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/691>

Tota, Anna Lisa. “Se una nazione cessa di ricordare: lo spazio del passato nelle identità nazionali.” *Annali d'Italianistica* 24 (2006): 327 – 346.

Von Henneberg, Krystyna. “Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy.” *History and Memory* 16, n. 1 (Spring/Summer 2004): 37 – 85.

doi: <https://doi.org/10.2979/his.2004.16.1.37>

Wang, Yuehan. “New Institutionalism in Contemporary Curatorial Practice: Disappearing Term, Fragmented Legacy.” *2022 3rd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange* (Luglio 2022): 609 – 615.

doi: 10.2991/assehr.k.220706.115

Zanfrini, Laura. “L’uso delle storie di vita nella ricerca sociologica.” *Studi di Sociologia* Anno 37, Fasc. 1 (Gennaio-Marzo 1999): 55 – 76.

Zingari, Valentina. “Patrimoni immateriali e diritto alla cultura, tra musei, territori e comunità: Note dalla Savoia alpina.” *La Ricerca Folklorica* 64 (ottobre 2011): 95 – 104, 96.

Giornali e *magazine*

“Animammersa – Mettiamoci una pezza.” *Artribune*. Ultima consultazione 30 dicembre 2023. <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/animammersa-mettiamoci-una-pezza/>

Candidi, Sara. “I fantasmi nell’avvenire di Rossella Biscotti.” *Exibart*. 20 febbraio 2015.

<https://www.exibart.com/progetti-e-iniziative/i-fantasmi-nellavvenire-di-rossella->

biscotti/

Casavecchia, Barbara. "This Corrosion." *Frieze*. 20 agosto 2015.
<https://www.frieze.com/article/corrosion>

Cassita, Giampaolo. "La strana estate in cui l'Asinara fece meno paura." *La Nuova Sardegna*. 24 aprile 2018.
<https://www.lanuovasardegna.it/regione/2018/04/24/news/la-strana-estate-in-cui-l-asinara-fece-meno-paura-1.16753119>

Cipriani, Carmelo. "Riscoprire le radici è un rito: intervista a Rossella Biscotti." *Exibart*. 14 luglio 2023.
<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/riscoprire-le-radici-e-un-rito-intervista-a-rossella-biscotti/>

Conci, Corinna. "Rossella Biscotti. La consapevolezza del qui ed ora." *Espoarte*. 25 aprile 2015.
<https://www.espoarte.net/arte/rossella-biscotti-la-consapevolezza-del-qui-ed-ora/>

"Fondazione Prada Milano." *Domus*. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.
https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/05/11/fondazione_prada_a_milano.html

F. Q. "Alfredo Cospito, chi è l'anarchico recluso al 41-bis e perché ha iniziato lo sciopero della fame." *Il Fatto Quotidiano*. 28 gennaio 2023.
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/01/28/alfredo-cospito-chi-e-lanarchico-recluso-al-41-bis-e-perche-ha-iniziato-lo-sciopero-della-fame/6953049/>

Galletta, Alessandra "Adrian Paci," *Flash Art*, 17 luglio 2015.
<https://flash---art.it/article/adrian-paci/>

Jones, Jonhatan. "Ruin Lust at Tate Britain review – 'a brilliant but bonkers exhibition.'" *The Guardian*. 3 marzo 2014.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/03/ruin-lust-tate-britain-review-art-building>

"La Grecia chiede in prestito i marmi Elgin. Londra risponde: "solo se riconoscete che sono nostri." *Finestre sull'Arte*. 5 settembre 2019.

<https://www.finestresullarte.info/musei/grecia-chiede-prestito-marmi-elgin-londra-risponde-solo-se-riconoscete-proprieta>

"La Toscana è la regione con il maggior numero di musei e monumenti." *Openopolis*. Ultimo accesso 26 gennaio 2024

<https://www.openpolis.it/numeri/183516/>

"Lara Favaretto. Good Luck." *Domus*. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.

https://www.domusweb.it/it/notizie/2015/04/29/lara_favaretto_good_luck.html

Labate, Tommaso. "Mani Pulite 30 anni dopo, Carra: «In tribunale con gli schiavettoni, ma quello show andò male»" *Corriere della Sera*. 12 febbraio 2022.

https://www.corriere.it/politica/22_febbraio_18/mani-pulite-enzo-carra-intervista-99999af8-90b0-11ec-9e8a-badec6e7adb8.shtml

Mastrobuoni, Tonia. "Germania, scoppia la polemica sulla ricostruzione della sinagoga di Amburgo." *La Repubblica*, 11 febbraio, 2017.

https://www.repubblica.it/esteri/2021/02/11/news/germania_scoppia_la_polemica_sulla_ricostruzione_della_sinagoga_di_amburgo-287009166/

Morton, Thomas. "Something, Something, Something, Detroit." *Vice*. 1 agosto 2009. <https://www.vice.com/en/article/ppzb9z/something-something-something-detroit-994-v16n8>

Moro, Laura. "Quale governance per il Catalogo nazionale dei beni culturali." *Aedon* 1 (2017). <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2017/1/moro.htm>

Nadotti, Cristina. "Asinara, l'Isola dei cassintegrati." La protesta-reality in diretta sul web." *La Repubblica*. 8 marzo 2010. https://www.repubblica.it/economia/2010/03/08/news/isola_cassintegrati-2547215/

Pacino, Giorgia. "Scarcerato dall'ergastolo ostativo: è libero Musumeci, voce degli "uomini ombra." *La Repubblica*. 16 agosto 2018. https://www.repubblica.it/cronaca/2018/08/16/news/scarcerato_dall_ergastolo_o_stativo_e_libero_musumeci_voce_degli_uomini_ombra_-204267751/

Reilly, Maura. "What Is Curatorial Activism." *Artnews*. 7 novembre 2017. <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/>

Satta, Noemi. "Partecipare al patrimonio. Riflessioni su nuove modalità di rapporto tra pubblico, patrimonio culturale e territorio." *Fizz* oltre il marketing culturale. 11 dicembre 2009. Ultima consultazione 20 gennaio 2024. <https://www.fizz.it/articoli/2005/109-partecipare-al-patrimonio-riflessioni-su-nuove-modalita-di-rapporto-tra-pubblico-p>

Testino, Arianna. "Fare arte con la distruzione. Intervista ad Anselm Kiefer." *Artribune*, 8 aprile 2022 <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-veneziana-andrea-emo/>

Villoresi, Giulia. "Santo Stefano: come liberare un carcere." *La Repubblica*, 22 ottobre 2022 https://www.repubblica.it/venerdi/2022/10/27/news/santo_stefano_liberi_tutti-371475550/

Wainwright, Oliver. "The V&A looks outwards: its Rapid Response Collecting gallery is unveiled." *The Guardian*, 2 luglio, 2014.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/02/victoria-and-albert-rapid-response-gallery-unveiled>

Tesi di laurea

Varena, Federica. Zilioli, Marta. *Riscrivere il palinsesto. Proposta per il riuso dell'ex carcere di Fornelli sull'isola dell'Asinara come luogo di memoria*. Tesi Politecnico di Milano 2017/2018

Archivi consultati

Archivio digitale e cartaceo Ente Parco Nazionale "Isola dell'Asinara"

Relazione tecnica Osservatorio della Memoria, CONTAINER, 2016.

Comunicato stampa Osservatorio della Memoria, Parco Nazionale dell'Asinara, 2016.

Storiografia amatoriale, autobiografie, romanzi, libri fotografici

Cassitta, Giampaolo. *C'era una volta all'Asinara*. Genova: Fratelli Frilli, 2023.

Cassitta, Giampaolo. Spanu, Lorenzo. *Supercarcere Asinara: viaggio nell'isola dei dimenticati*. Genova: F.lli Frilli, 2002.

Fadda Silveti, Franca. *La mia Asinara: ricordi di una maestra*. Sassari: C. Delfino, 2011.

Giglio, Nino. *L'Asinara. Ristampa anastatica*. Sassari: C. Delfino, 2022.

Massidda, Marina. Massidda, Guglielmo. *Asinara: l'album di un fotografo del '900 residente sull'isola*. Sassari: Mare Nostrum, 2011.

Sitografia

“Affondato dagli inglesi nel '43, all'Asinara relitto del Sogliola.” Ansa. 30 maggio 2023, ultimo accesso 27 luglio 2023.

https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2023/05/30/affondato-dagli-inglesi-nel-43allasinara-relitto-del-sogliola_58d92290-89dc-4705-816c-24194b4ddd4e.html

“About the Museum.” Brooklyn Museum. Ultimo accesso 26 gennaio 2024.

<https://www.brooklynmuseum.org/about>

“About us.” Site of Conscience. Ultimo accesso 26 gennaio 2024.

<https://www.sitesofconscience.org/about-us/about-us-2/>

“Adventures in Evaluating Participatory Exhibits: An In-Depth Look at the Memory Jar Project.” *Museum 2.0*. 25 giugno, 2014. Ultimo accesso 20 gennaio 2024.

<https://museumtwo.blogspot.com/2014/06/adventures-in-evaluating-participatory.html>

“Alterazioni Video. Appunti per un parco incompiuto.” Museo Nivola. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.

<https://museonivola.it/mostra-evento/alterazioni-video-appunti-per-un-parco-incompiuto/>

“Anselm Kiefer. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo).” Palazzo Ducale. Ultima consultazione 29 dicembre 2023

<https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/anselm-kiefer/2022/06/22545/il-ciclo-di-veneziah/>

“Antigone. “41 bis e alta sicurezza.” Accesso 24 gennaio 2024.

<https://www.rapportoantigone.it/diciannovesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/alta-sicurezza-e-41-bis/>

“Asinara. Cosa di nuovo nostra. Installazione fino al 30 settembre.” SardegnaCoste. Regione Autonoma della Sardegna. Ultima consultazione 10 gennaio 2024.

<https://www.sardegnaambiente.it/index.php?xsl=612&s=204652&v=2&c=5126&id sito=23>

“Biodiversità terrestre.” Parco nazionale dell’Asinara. Ultimo accesso 25 gennaio 2024. <https://www.parcoasinara.org/biodiversita-terrestre/>

Cano, Antonio. *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*. A cura di Dino Manca. Cagliari: CUEC editrice, 2002. Disponibile in pdf nel portale Sardegna Digital Library <https://www.sardegnaadigitallibrary.it/detail/6499b876e487374c8f801568>

“C’è tempo per le nespole. Nuove narrazioni dalla Grande Guerra.” Museo Storica della Guerra Italiano Onlus. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://museodellaguerra.it/2022/ce-tempo-per-le-nespole-nuove-narrazioni-dalla-grande-guerra-22636/>

“Che cos’è la transitional justice?” DirittoConsenso. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.dirittoconsenso.it/2021/12/17/la-transitional-justice/>

“Chi siamo.” Farmasinara. Ultimo accesso 20 dicembre 2023. <https://farmasinarashop.it/it/content/4-chi-siamo>

“Chi siamo.” Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Ultimo accesso 2 gennaio 2024. <http://www.iccd.beniculturali.it/>

“Cloruro di mercurio (I).” International Labour Organization. Ultimo accesso 5 gennaio 2024. https://www.ilo.org/dyn/icsc/showcard.display?p_lang=it&p_card_id=0984&p_ve

rsion=2

“Convenzione Faro,” Consiglio d’Europa, ultimo accesso 27 novembre 2023.
<https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention#:~:text=La%20Convenzione%20di%20Faro%20sottolinea,le%20comunit%C3%A0%20e%20la%20societ%C3%A0>.

Decreto 28 novembre 1997. Ministero dell’Ambiente.
https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/normativa/dm_28_11_1997_pn_asinara.pdf

Decreto del Presidente della Repubblica, 3 ottobre 2002. Istituzione del Parco Nazionale dell’Asinara e dell’Ente parco.
https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/normativa/dpr_03_10_2002_pn_asinara.pdf

“Ecomuseo del Parco di Porto Conte.” Parco di Porto Conte. Ultimo accesso 26 gennaio 2024.
<https://www.algheroparks.it/ecomuseo-del-parco-di-porto-conte/>

“FAQ.” Aiso. Associazione italiana storia orale. Ultimo accesso 20 gennaio 2024.
<https://www.aisoitalia.org/faq-sullapplicazione-del-gdpr-alla-storia-orale/>
Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. LEGGE 6 dicembre 1991, n. 394. Legge quadro sulle aree protette. (GU Serie Generale n.292 del 13-12-1991 - Suppl. Ordinario n. 83),
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1991/12/13/091G0441/sg>

“Gian Maria Tosatti. Sette Stagioni dello Spirito.” Museo Madre. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.
<https://www.madrenapoli.it/mostre/gian-maria-tosatti-selle-stagioni-dello-spirito/>

“Gli Osservatori del Parco.” Parco Nazionale dell’Asinara. Ultimo accesso 25 novembre 2023. <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/>

“Good Luck. Lara Favretto.” MAXXI. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.maxxi.art/events/good-luck-di-lara-favretto/>

“Home.” Associazione Donne Africa Subsahariana e Il Generazione. Ultima consultazione 23 dicembre 2023. <https://donneafrica.org/>

“Home.” MAD – Murate Art District. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.murateartdistrict.it/archive/>

“Home.” MAU – Museo di Arte Urbana. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.museoarturbana.it/>

“Home.” Nel vivo della storia. Ultimo accesso 20 dicembre 2023. <https://nelvividellastoria.com/>

“History of Tate Britain.” Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-britain>

“History of Tate Modern.” Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>

“Italy.” Dark Tourism. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.dark-tourism.com/index.php/italy>

“I sentieri del Parco.” Parco Nazione dell’Asinara. Ultimo accesso 25 novembre 2023. <https://www.parcoasinara.org/visitare-il-parco/i-sentieri-del-parco/>

“La prima sala della stufa Giannolli.” Isola Asinara. Ultimo accesso 5 gennaio 2024. <https://www.isola-asinara.it/la-stufa-giannolli/>

“La storia del luogo.” Home, Memoriale Shoah di Milano. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.memorialeshoah.it/>

“Lifebuoy Through The Years,.” Lifebuoy. Ultimo accesso 5 gennaio 2024. <https://www.lifebuoy.co.uk/about-us/lifebuoy-history.html>

“L'incantesimo visivo di Małgorzata Mirga-Tas.” Rai Cultura. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2022/05/Magorzata-Mirga-Tas--4f82c064-95de-4f8b-bb0b-69a430d2850d.html>

“Memorial To The Murdered Jews Of Europe.” Foundation Memorial To The Murdered Jews Of Europe. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.stiftung-denkmal.de/>

“Memoriale delle Deportazioni.” Città di Firenze. Ultima consultazione 29 dicembre, 2023. <https://cultura.comune.fi.it/memoriale>

“Mettiamoci una pezza.” greenMe. Ultima consultazione 30 dicembre 2023. <https://www.greenme.it/ambiente/eventi-e-iniziative/mettiamoci-una-pezza-2014/>

“Mon Mon.” The Victoria & Alberti Museum. Ultimo accesso 20 gennaio 2024. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1325798/mon-mon-soft-toy/>

“Montanelli e la sposa bambina: un animaletto docile.” You Tube. 16 giugno 2020. Video. 1:43. <https://www.youtube.com/watch?v=zV16E0MK9bA>

Modifica Decreto PARCO Asinara, D.M. 0000263 il 2 agosto 2018.

https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/allegati/trasparenza_valutazione_merito/DPN/parco_asinara/2018/statuto_dellente_parco_approvato_con_d.m._0000263_del_2_agosto_2018.pdf

“Museo Monumento al Deportato.” Fondazione Fossoli. Ultima consultazione 29 dicembre, 2023 <https://www.fondazionefossoli.org/i-luoghi/museo-monumento-al-deportato/>

“Objects journeys.” The British Museum. Ultima consultazione 20 gennaio 2024. <https://www.britishmuseum.org/blog/object-journeys>

“Origini e significato.” Pietre d’Inciampo. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <http://www.pietredinciampo.eu/stolpersteine/>

“Osservatorio Faunistico.” Parco Nazionale dell’Asinara. Ultimo accesso 21 dicembre 2023. <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/osservatorio-faunistico/>

“Osservatorio del mare.” Parco Nazionale dell’Asinara. Ultimo accesso 21 dicembre 2023. <https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/osservatorio-del-mare/>

“OVERLAP,” Senza confini di pelle, ultimo accesso 25 novembre 2023. <http://www.senzaconfinidipelle.com/wover.html>

“Our Work.” Site of Conscience. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.sitesofconscience.org/our-work/>

“Paranormal Events at The Clink Prison Museum.” The Clink Prison. Ultimo accesso 26 gennaio 2024.

<https://www.clink.co.uk/paranormal-clink.html>

“Patrimonio culturale immateriale,” Unesco, ultimo accesso 27 ottobre 2023.
<https://www.unesco.it/it/iniziative-unesco/patrimonio-culturale-immateriale/>

“Paul Nash. Pillar and Moon,” Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-pillar-and-moon-n05392>

“Pensieri e Parole. Libri e film dell’Asinara.” Pensieri e Parole. Ultimo accesso 25 novembre 2023. <https://www.festivalasinara.it/>

“Piano del Parco. Relazione Generale.” Parco Nazionale dell’Asinara. Ultimo accesso 31 luglio 2023. https://www.parcoasinara.org/wp-content/uploads/2023/02/662_relazionegenerale.pdf

“Polonia. Re-enchanting the World.” La Biennale di Venezia. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.
<https://www.labiennale.org/it/arte/2022/partecipazioni-nazionali/polonia>

“Preface: Why Participate?” Nina Simon. The Participatory Museum. Ultimo accesso 20 gennaio 2024. <https://participatorymuseum.org/preface/>

“Programs and Events.” Alcatraz East Crime Museum. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.alcatrazeast.com/junior-detectives/>

“Rachel Whiteread. A: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5.” Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-a-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-ambergate-court-norbury-court-p77868>

“Rapid Response Collecting.” The Victoria & Albert Museum. Ultimo accesso 27

gennaio 2024. <https://www.vam.ac.uk/collections/rapid-response-collecting>

Rappolt, Mark. "Studio: Thomas Hirschhorn." Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.tate.org.uk/art/artists/thomas-hirschhorn-6254/studio-thomas-hirschhorn>

"Ricordando Pianosa e l'Asinara." Carmelo Musumeci. Ultimo accesso 29 gennaio 2024. <http://www.carmelomusumeci.com/pg.news.dettaglio.php?id=298&cat=2&lang=it>

"Ritrovato relitto corazzata Roma, affondata nel '43," Ansa. Ultimo accesso 26 luglio 2023. https://www.ansa.it/mare/notizie/rubriche/shippingcantieri/2012/06/28/Ritrovato-relitto-corazzata-Roma-affondata-43-_7110482.html

"Ruin Lust." Tate, ultima consultazione, 29 dicembre 2023. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/ruin-lust-0>

"Standard catalografici." Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Ultimo accesso 2 gennaio 2024. <http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici>

"Statement: "Monuments" (2003)." Thomas Hirschhorn. Ultima consultazione 23 dicembre 2023. <https://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/>

"Storia." La Biennale di Venezia. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-architettura>

"Stufa." Catalogo dei Beni Culturali. Ultimo accesso 4 gennaio 2024. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ScientificOrTechnologicalHeritage/2000246>

“Tacita Dean. The Wreck of Worthing Pier 2001.” Tate. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-wreck-of-worthing-pier-p20257>

“Telling Histories.” Km. Ultimo accesso 20 gennaio 2024. <https://www.kunstvereinmuenchen.de/en/program/exhibitions/past/2003/telling-histories>

“The Stories of 97 Orchard Street.” Tenement Museum. Ultimo accesso 26 gennaio 2024. <https://www.tenement.org/explore/97-orchard-street/>

“Vietnam Veterans Memorial.” The Cultural Landscape Foundation. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.tclf.org/landscapes/vietnam-veterans-memorial>

“Visit.” 9/11 Memorial & Museum. Ultima consultazione 29 dicembre 2023. <https://www.911memorial.org/>

“XIX Rapporto Antigone.” Antigone. Ultima consultazione 21 gennaio 2024. <https://www.rapportoantigone.it/diciannovesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/>

Elenco delle illustrazioni

Figura 01 Centro di documentazione "Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände," Norimberga.

Fonte: "Home." Centro di documentazione "Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände." Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum/informazioni-per-il-pubblico/centro-di-documentazione/>

Figura 02 Veduta di allestimento Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso," Torino.

Fonte: Pasteris, Vittorio. "A Torino riapre il Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, con una settimana di ingresso gratuito." *Quotidiano Piemontese*, 4 febbraio 2021.

<https://www.quotidianopiemontese.it/2021/02/04/a-torino-riapre-il-museo-di-antropologia-criminale-cesare-lombroso-con-una-settimana-di-ingresso-gratuito/>

Figura 03 Veduta di installazione United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington.

Fonte: "The Holocaust." Colorado Department of Education. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.cde.state.co.us/holocaust-and-genocide-events/the-holocaust>

Figura 04 Veduta di allestimento, Museo storico della Resistenza di Sant'Anna di Stazzema, Lucca.

"I volti dei superstiti della strage di Sant'Anna di Stazzema." Sistema Museale Territoriale della Provincia di Lucca. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://museiprovincialucca.it/musei/museo-storico-di-santanna-di-stazzema/opere/i-volti-dei-superstiti-della-strage-di-santanna>

Figura 05 Doris Salcedo, *Atrabiliaris*, 1996

“Atrabiliarios, Doris Salcedo.” ICA. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>

Figura 06 Fabrizio Bellomo, *Il Ponte*, 2020. Foto Manduria.

“C’è tempo per le nespole. Nuove narrazioni dalla Grande Guerra.” Rai Arte.

Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.raicultura.it/arte/foto/2022/09/Ce-tempo-per-le-nespoleNuove-narrazioni-dalla-Grande-Guerra-b6a271da-9b43-4e9a-9dc3-ae171f53b654.html>

Figura 07 Vista sul cortile di Le Murate, Firenze. Foto Comune di Firenze.

“Le Murate di Firenze.” Visit Tuscany. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.visittuscany.com/it/attrazioni/le-murate-di-firenze/>

Figura 08 Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce*, 2020 – 2021. Foto di Georges Poncet.

Giannini, Federico. “Se Anselm Kiefer copre Tintoretto nel Palazzo Ducale di Venezia.” *Finestre sull’Arte*, 1 febbraio 2024.

<https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/se-anselm-kiefer-copre-tintoretto-palazzo-ducale-venezia>

Figura 09 Rossella Biscotti, *The prison of Santo Stefano*, 2011.

“Rossella Biscotti: For the Mnemonist.” Green Art Gallery. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.gagallery.com/exhibitions-worldwide/rossella-biscotti-for-the-mnemonist-s/installation-views?view=slider#1>

Figura 10 Asini bianchi e grigi presso molo La Reale. Foto Camilla Mattola, 2022.

Figura 11 Ossario, Campu Perdu. Foto Camilla Mattola, 2022.

Figura 12 Veduta dall’alto diramazione di Fornelli. Foto Enzo Cossu, 2022.

Per gentile concessione dell'Ente Parco.

Figura 13 *Centaurea horrida*. Foto Stefania Pisanu.

“Biodiversità terrestre.” Parco Nazionale dell'Asinara. Ultimo accesso 25 gennaio 2024.

<https://www.parcoasinara.org/biodiversita-terrestre/>

Figura 14 Macchinette per tatuaggi realizzate artigianalmente dai detenuti. Esposte presso la Diramazione centrale, a Cala d'Oliva. Foto Camilla Mattola, 2021.

Figura 15 “Schiavettoni”, manette pesanti usate per le traduzioni dei detenuti. Esposti presso la Diramazione centrale, a Cala d'Oliva. Foto Camilla Mattola, 2023.

Figura 16 Saponette “Lifebuoy”, esposte presso la Diramazione centrale, a Cala d'Oliva. Foto Camilla Mattola, 2021.

Figura 17 Stufa Giannoli, al momento nei magazzini di La Reale in attesa di restauro. Foto Ivan Chelo, 2015.

Hendel, Carlo. “La prima sala della Stufa Giannoli.” 1 dicembre, 2015.

<https://www.isola-asinara.it/la-stufa-giannoli/>

Figura 18 Spruzzatore per DDT prodotto dall'azienda Hudson, con sede a Chicago.

Non ancora esposto, si trova presso la sede del Parco a La Reale. Foto di Camilla Mattola, 2023.

Figura 19 Cortile interno della Diramazione centrale, Cala d'Oliva.

“Osservatorio della Memoria.” Parco Nazionale dell'Asinara. Ultimo accesso 20 dicembre 2024.

<https://www.parcoasinara.org/attivita/gli-osservatori-del-parco/osservatorio-della-memoria/>

Figura 20 Veduta di installazione Osservatorio della Memoria, 2017

Foto da archivio dell'Ente Parco.

Figura 21 Ex Ospedale, La Reale. Foto Camilla Mattola, 2022

Figura 22 Veduta di allestimento *Rapid Response Collecting*, Victoria and Albert Museum.

“Rapid Response Collecting. An Introduction.” Victoria and Albert Museum.

Ultimo accesso 27 gennaio 2024.

<https://www.vam.ac.uk/articles/rapid-response-collecting-an-introduction>



Figura 01



Figura 02



Figura 03



Figura 04

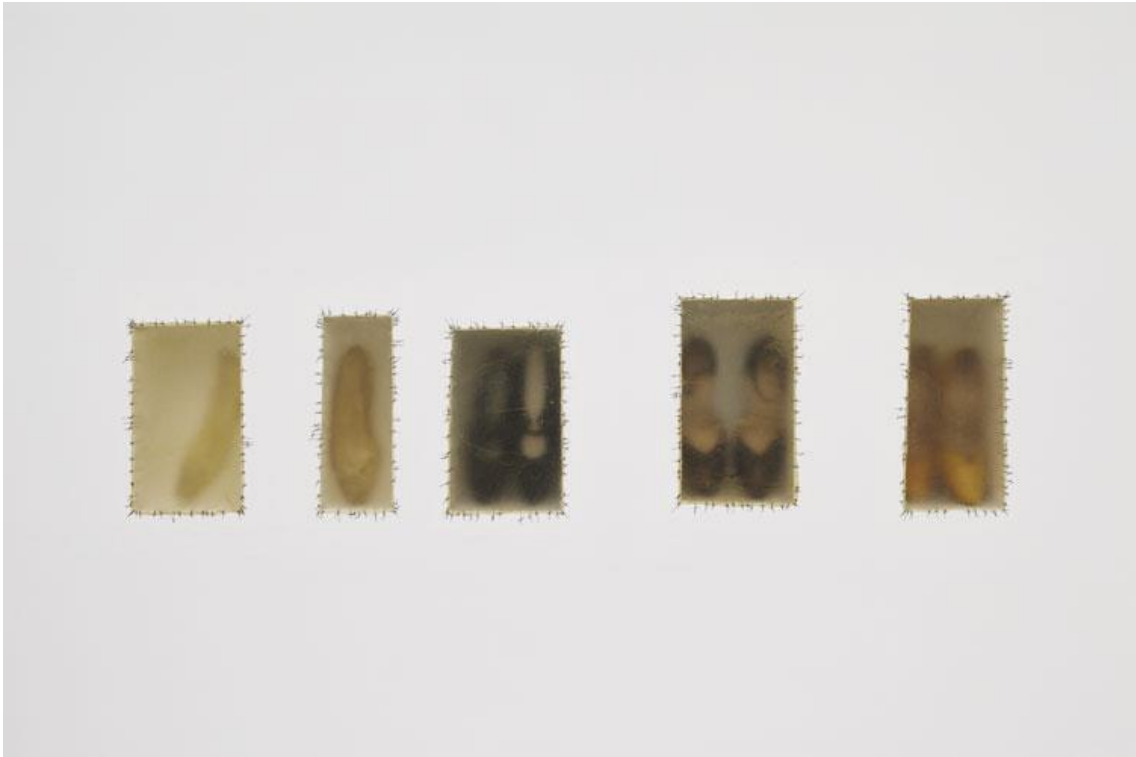


Figura 05



Figura 06



Figura 07



Figura 08



Figura 09



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22