



Roberto Pinto

## Tra arte e letteratura: *Il Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk



### Abstract

Il testo si propone di indagare un territorio di confine tra arte e letteratura. Il presupposto è individuato in molta narrativa recente, in particolare in quella in cui gli scrittori non solo costruiscono dei personaggi che svolgono dei ruoli nel mondo dell'arte - artisti, collezionisti, galleristi - o descrivono dei lavori già esistenti, ma inventano delle opere d'arte del tutto originali di cui gli stessi scrittori sono gli autori. Nel caso specifico il libro preso in esame è *Il Museo dell'innocenza*, romanzo di Orhan Pamuk, scrittore turco insignito nel 2006 del Premio Nobel per la letteratura. La caratteristica per cui è stato scelto questo esempio è che il protagonista del romanzo costruisce una sorta di museo con gli oggetti della persona amata e che Pamuk stesso ha costruito davvero il museo. *Il Museo dell'innocenza* diventa quindi un libro e un'opera d'arte (la grande installazione costituita dal museo stesso), e si basa su un meccanismo per cui *facts and fictions* diventano intercambiabili.

The essay aims at investigating the borders between visual arts and literature. The premise is found out in several recent novels, where the writers not only create characters working in the art world - artists, collectors, dealers - or describe real art works, but also create original art works, so that the writers themselves become the authors. In particular this essay considers *The Museum of Innocence*, a novel written by Orhan Pamuk, Turkish novelist and winner of the 2006 Nobel Prize in Literature. The peculiarity, which is the reason why I choose this example, is the fact that the main character inside the novel builds a sort of museum collecting the objects which belonged to his beloved one; and that Pamuk himself built a real museum with that objects. *The Museum of Innocence* so becomes a book and an art work (an installation constituted by the whole museum), and is based on a mechanism where facts and fictions become interchangeable.



Alcuni anni fa ho organizzato, presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, la mostra *Salon des Refusés. Progetti di public art mai realizzati* (ed. Pinto 2003), dove si presentavano alcuni progetti d'arte pensati per spazi condivisi i cui ideatori non avevano avuto la possibilità di trasformare le loro intuizioni in opere finite. L'esposizione intendeva analizzare le ragioni di un insuccesso, almeno parziale, per meglio comprendere non solo le modalità progettuali dei singoli autori e le strategie che l'arte impiega quando entra in relazione con lo spettatore e le

istituzioni, ma anche, più in generale, alcuni aspetti della nostra società a partire dagli argomenti intorno ai quali è possibile confrontarsi in uno spazio pubblico. In particolare si cercava di capire ciò che in quei luoghi è permesso esporre dalle leggi scritte ma, soprattutto, dalle consuetudini. Analizzare i problemi sollevati dalla mancata attuazione di quei progetti ci permette, infatti, di ragionare sulle strategie messe in atto da chi gestisce lo spazio pubblico e sulle logiche con cui è solito autorappresentarsi.

Aver curato tale mostra è il motivo per cui sono stato invitato a questa giornata di studi. Agli organizzatori del convegno ho chiesto, però, di poter spostare la nostra attenzione dai temi sollevati in quell'esposizione. È mia intenzione, infatti, percorrere una strada un po' laterale rispetto alle problematiche al centro delle nostre indagini sul "non realizzato" anche al fine di interrogarsi su quali possano essere i confini di una archiviazione di tale materiale; e, di conseguenza, suggerire una possibile ulteriore direzione su cui incamminarsi per cercare progetti che siano in grado di farci capire meglio ruoli e specificità dell'attuale panorama artistico.

Vorrei iniziare sottolineando che spesso ci troviamo in una condizione in cui è molto difficile individuare con certezza differenze significative tra ciò che consideriamo opera finita e semplice progetto. Ci si potrebbe, infatti, domandare se nei nostri musei, dove si conserva e si espone l'arte degli ultimi decenni, non si collezionino progetti piuttosto che opere d'arte in grado di soddisfare i tradizionali parametri di finitezza del lavoro. Se, infatti, analizziamo l'arte del Novecento concentrandoci sulle distanze e le differenze tra le idee e la loro realizzazione non possiamo fare a meno di notare che a partire da Marcel Duchamp<sup>1</sup> passando, con modalità diverse, per Andy Warhol e Sol LeWitt, fino ad arrivare ai progetti più recenti, si può individuare una costante e progressiva messa in discussione della gerarchia tra i due termini -*progetto* e *opera* - che, fino alla fine dell'Ottocento, erano considerati come parti della stessa indivisibile entità. Prima delle avanguardie storiche il progetto rappresentava, infatti, esclusivamente una fase preparatoria del prodotto finito, un passaggio funzionale a una migliore realizzazione del dipinto o del gruppo scultoreo che si voleva realizzare. Al contrario, molte delle esperienze più recenti ci invitano a pensare che la vera e propria realizzazione non aggiunga molto alle caratteristiche del progetto; si potrebbe addirittura affermare che verificare l'effettiva chiusura della galleria nel lavoro di Robert Barry *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed* non aumenta in modo sostanziale la nostra conoscenza dell'opera. Inoltre, ritornando a Marcel Duchamp, è utile ricordare che persino un'opera più "tradizionale" come il *Grande Vetro, La Mariée mise à nu par ses*

---

<sup>1</sup> Basti pensare alla prima mostra in cui espose un suo ready-made, *Fountain*, e alle argomentazioni con cui Marcel Duchamp sostenne le ragioni di quel lavoro (Duchamp 1917) per prendere quell'opera come uncapostipite per le nostre ricerche.

*célibataires, même*, è per suo statuto ambigua in quanto è stata dichiaratamente lasciata incompiuta dall'autore che, di conseguenza, l'ha costretta, usando delle categorie tradizionali, a rimanere congelata in un limbo tra opera e progetto. È altresì evidente, che per *La Mariée* il fatto di rimanere incompiuta non inficia minimamente la sua possibilità di essere considerata un imprescindibile caposaldo dell'arte del Novecento; anzi, proprio tale status, la rende simbolicamente più in sintonia con le necessità filosofiche (oltre che estetiche) del momento storico in cui è stata realizzata.

L'importanza di un progetto di archiviazione del non realizzato - necessità dettata principalmente dal bisogno di capire cosa sia stato accettato all'interno del mondo dell'arte e cosa si stia perdendo - trova, quindi, un ulteriore motivo di riflessione anche nell'impossibilità, all'interno dell'arte degli ultimi decenni, di operare una distinzione chiaramente e stabilmente determinata tra la fase progettuale e il processo ultimato. Tale condizione, che coinvolge una parte consistente dell'arte più recente, si riverbera anche su un altro aspetto problematico della contemporaneità, quello relativo alla paternità dell'opera anch'essa, sotto questo punto di vista, non più facilmente definibile dato che non è necessariamente un'unica persona a ideare, progettare, realizzare manualmente e rifinirla. Di conseguenza, non sono più in grado di aiutarci a dirimere tale questione neanche categorie quale lo stile (a meno di non allargare notevolmente il campo semantico di tale lemma) o altri tratti caratterizzanti le opere del passato come la pennellata o il trattamento della materia. Accettiamo, quindi, che l'artista sia autore di un'opera anche soltanto in virtù del fatto che il progetto sia suo, o almeno che lui/lei lo dichiarino tale. Talvolta persino le immagini stesse che ci vengono presentate - da Roy Lichtenstein a Sherrie Levine, passando per Jeff Koons o Maurizio Cattelan - non sono create dall'artista che tuttavia firma il lavoro, lo presenta nelle mostre e si arricchisce (quando può) vendendolo come proprio.

Oltre al problema di stabilire quale sia la differenza tra opera e progetto, un altro interrogativo ineludibile riguarda l'individuazione di criteri con i quali selezionare all'interno di questo territorio al fine di valorizzare e conservare le opere in potenza davvero significative. Allargando le maglie, potrebbe essere legittimo rubricare sotto questa voce anche i lavori che non sono stati realizzati da artisti riconosciuti dall'establishment costituito da musei, gallerie di punta e riviste internazionali. E potremmo includere in questa lista anche opere non progettate da personaggi in carne ed ossa, ma in "carta e inchiostro", cioè lavori ideati da artisti, frutto delle penne di scrittori, che vivono solo tra le pagine di un romanzo dove, potremmo anche dire, sono state completamente e soddisfacentemente realizzate. È, quindi, chiaro che analizzare opere create esclusivamente con le parole può rivelarsi anche un utile

processo per interrogarsi intorno alla specificità artistica: per esempio, ci si può chiedere se, nelle nostre pratiche di storici dell'arte contemporanea, dobbiamo limitare il nostro campo disciplinare soltanto a chi si dichiara artista e rivendica la concezione nonché la narrazione del proprio lavoro, oppure se dobbiamo seguire le tracce di una parte dell'arte del Novecento e di molte mostre<sup>2</sup> che cercano continuamente di rompere i confini tra interno ed esterno, includendo all'interno del giardino dell'arte anche le opere di chi non si è mai considerato, almeno in senso proprio, artista.

Non va dimenticato che l'arte acquisisce un significato anche attraverso i media con cui viene realizzata, né che la maggior parte dei lavori artistici subisce sostanziali trasformazioni proprio nel passaggio dalla fase progettuale alla messa in opera, proprio perché ogni idea incontra ostacoli (o ulteriori spunti creativi) a partire dall'incontro con il luogo e le persone eventualmente coinvolte, con l'ambiente che le ospita. Tale passaggio trasforma, a volte radicalmente, le premesse iniziali. Tuttavia, se vogliamo sondare i confini del territorio artistico tramite la raccolta e la catalogazione di opere non realizzate, un punto di vista eccentrico, come quello che ci viene fornito da alcuni scrittori, credo possa rappresentare davvero un ulteriore e interessante osservatorio da cui analizzare i possibili eccessi, le "cattive abitudini", nonché gli aspetti creativi e rivoluzionari dell'arte così come si presenta oggi ai nostri occhi. Spesso, infatti, lo scrittore si cala nei panni dell'artista visivo, suo fratello o, almeno cugino, e costruisce le proprie storie a partire dal mondo dell'arte, rispecchiandosi in esso. Nella maggior parte dei casi la narrazione si basa sostanzialmente su artisti veramente vissuti e su opere che questi hanno davvero realizzato soffermandosi sulla descrizione di emozioni e/o di sentimenti che tali lavori hanno generato negli spettatori. A tal riguardo si deve constatare, però, che, analogamente a quanto avviene sugli schermi cinematografici, spesso nelle descrizioni forniteci da una certa letteratura si percepisce la tendenza a romanticizzare vita e passioni o a coltivare con morbosa attenzione eccessi e iperbole che certamente non sono aliene dal mondo dell'arte, ma non sono presenti in modo così sistematico e diffuso come si potrebbe desumere se la nostra conoscenza del panorama artistico si basasse esclusivamente su film e romanzi. Troppo spesso, purtroppo, quando l'arte diventa protagonista, sia al cinema (soprattutto) sia in letteratura, la narrazione scade in luoghi comuni, in trite ripresentazione di stereotipi. Ciò nonostante all'interno di questo territorio sono anche presenti alcune notevoli eccezioni ed è proprio da qui che vorremmo partire per la nostra esplorazione.

---

<sup>2</sup> In questo campo si deve certamente fare riferimento a molte delle esposizioni curate da Harald Szeemann, una delle figure più attente a tali territori, che ha avuto però una lunga storia anche recente, per esempio l'ultima edizione della Biennale di Venezia (ed. Gioni 2013).

Lo scrittore, dunque, segue l'artista nelle sue vicende quotidiane fatte di incontri, di amori, di successi e insuccessi, di casualità, di difficoltà, di vita. Qualche volta lo scrittore osserva l'artista anche mentre è impegnato nel proprio lavoro, e lo segue anche nel dipanarsi dell'intricata matassa delle dinamiche creative. Evidentemente, visti gli argomenti che affrontiamo, quest'ultima categoria di scrittori può rivelarsi, per noi, più interessante, e ancor di più lo diventa quando cerca di mettersi in gioco fino al punto di inventare opere d'arte: installazioni, quadri, fotografie o progetti che pur essendo costruiti solo con le parole acquistano la forza di quelli realizzati con oggetti, macchine fotografiche, computer, tela e pennelli. A volte, liberarsi della pesantezza e dei costi della materia fa sì che le opere realizzate nei romanzi possano diventare persino più audaci e libere di quelle che troviamo nei musei o nelle gallerie di punta. Tra le pagine di un romanzo si possono, dunque, fare incontri e scoperte sorprendenti. A tal riguardo potremmo compilare una lunga lista; per non andare indietro nel passato fino a Balzac (2002) o a Zola (1978), si possono ricordare, ad esempio, *Long Tall Sally*, la gigantesca installazione di Klara Sax protagonista di *Underworld*, di DeLillo (1999), oppure l'enorme tela incentrata sulla seconda Guerra Mondiale dipinta da Rabo Karabekian in *Barbablù* di Vonnegut (2007); o, ancora, la straordinaria storia dell'artista anarchico Jusep Torres Campalans, raccontata da Max Aub (1992), che dopo aver co-fondato il cubismo insieme a Braque e Picasso si ritira tra gli indios messicani. Uno spazio importante dovrebbe essere riservato agli "incontri ravvicinati" con il mondo dell'arte di Paul Auster (Auster 2003; Calle & Auster 2000) e di Enrique Vila-Matas (2011), maestri, in modi profondamente diversi, dell'indagine sui confini tra realtà e finzione. Entrambi gli scrittori, infatti, hanno collaborato con Sophie Calle diventando di fatto co-autori di opere d'arte mentre, parallelamente, si ingegnavano nel trasformare l'artista stessa in personaggio della loro fiction. Si tratta di un vasto territorio di confine che, come accennavo, mi interessa anche per provare a capire come viene percepita l'arte contemporanea dal resto della cultura e che ci potrebbe perfino portare a valutare dal punto di vista critico tali prodotti della fantasia di uno scrittore.

Il punto di vista che vi propongo è, quindi, legato all'*ékphrasis* nozionale - definizione data da Hollander (1988) e ripresa e ampliata da Cometa (2012) -, ovvero la condizione in cui lo scrittore "falsifica" la realtà inventando personaggi e opere che nel concreto mondo dell'arte non esistono. All'interno di questo territorio vorrei portare come esempio l'opera di Orhan Pamuk, *Il Museo dell'innocenza*, (Pamuk 2009) in cui lo scrittore aumenta il contenuto entropico del suo lavoro creando un corto circuito non solo tra scrittura e arte, ma tra il mondo immaginario delle pagine di un libro e la realtà, trasformando l'ossessione del principale protagonista del suo romanzo in qualcosa di tangibile. Dopo essere stato descritto come conclusione di

una storia narrata, il *Museo dell'innocenza* (in cui sono raccolti gli oggetti co-protagonisti del libro) è, infatti, diventato un reale spazio museale ubicato - esattamente come quello descritto nel libro - in Çukurcuma Caddesi a Istanbul. Un luogo visitabile, aperto con orari e modalità<sup>3</sup> simile agli altri musei, che si è anche dotato di un catalogo dell'esposizione (Pamuk 2012), tradotto perfino in italiano, firmato anch'esso dallo scrittore turco, che va ad affiancare il romanzo.

La trovata di Pamuk è semplice: «L'idea era esporre in un museo gli oggetti 'reali' di una storia immaginaria e scrivere un romanzo basato su quegli oggetti» (Pamuk 2012, p. 15). Il nostro scrittore, quindi, prova a raccontare una storia attraverso le parole, ma, allo stesso tempo, affida a cose e immagini il compito di ritessere la trama del libro. Aver fisicamente realizzato il *Museo dell'innocenza* consente quindi, a Orhan Pamuk - oltre che a trasformare se stesso in conservatore, curatore e artista - di trasportare lo spettatore nel mondo di Kemal Basmaci (protagonista del romanzo e perduto innamorado della sua giovane e lontana parente Füsün Keskin) confidando nel potere diretto delle sensazioni visive e non più soltanto in quello evocativo e descrittivo delle parole. Con questo obiettivo in ogni capitolo del libro appaiono uno o più oggetti in grado di evocare, anche al visitatore del museo, come una *madeleine* proustiana, la storia narrata.

Lo scrittore ha cominciato ad accumulare il primo nucleo di oggetti durante la stesura di *Il mio nome è Rosso* (Pamuk 2001), alla metà degli anni Novanta, forse quando ancora non aveva completamente chiara in mente la storia che voleva raccontare ma solo il quadro generale di riferimento. Lo stesso Pamuk confida che la prima stesura prevedeva «la forma di un'enciclopedia» (Pamuk 2012, p. 17). Ciò che, invece, doveva essere chiaro fin da subito - e che possiamo considerare il motore dell'opera — è specificato nel catalogo del museo: «Il romanzo l'avrei potuto costruire mettendo insieme, facendo parlare, per così dire, gli oggetti esposti nel museo» (Pamuk 2012, p. 17). È chiaro, in questo caso, come *facts and fictions* si intreccino così strettamente che risulta difficile al lettore (che ora si può trasformare anche nel visitatore del museo) non credere, almeno per un attimo, all'esistenza reale di Kemal Basmaci o di Füsün Keskin. E per rafforzare ulteriormente questa sensazione lo scrittore ricorre anche ad artifici retorici: quasi al termine di un libro in cui la narrazione è espressa sempre in prima persona da Kemal, il narratore cambia, interviene, infatti, come personaggio della storia Pamuk stesso, già apparso come una figura di secondo (forse terzo) piano durante la festa per il fidanzamento di Kemal e il ballo che ne è seguito. Lo scrittore, nella doppia veste di scrittore reale e scrittore personaggio, esordisce con queste parole: «Benvenuti, sono Orhan Pamuk.

---

<sup>3</sup> A parte la curiosa sorpresa di scoprire alla fine del romanzo che il libro stesso contiene il biglietto gratuito per accedere al museo.

Con il permesso del signor Kemal, vorrei cominciare proprio da lì, dal mio ballo con Füsün» (Pamuk 2009, p.558).

Entrando come visitatori nelle sale del museo si può constatare che Pamuk, con la sapienza del più abile degli artisti visivi, si avvale pienamente della possibilità evocativa di un assemblaggio di oggetti che si riferiscono alla storia narrata sfruttando appieno la possibilità che ognuna delle cose esposte entri in risonanza con le storie individuali del visitatore.

La potenza evocativa degli oggetti dipende dai ricordi a cui sono associati, ma naturalmente anche dai capricci della nostra fantasia e della nostra memoria. Queste saponette di Edirne dentro un cestino a forma di grappoli d'uva, mela cotogna, albicocca e fragola, che in altre circostanze non mi avrebbero detto nulla (anzi, le avrei trovate di dubbio gusto), chissà perché mi fanno rivivere quel senso di profonda pace e di felicità che provavo a Capodanno: mi ricordano che le ore passate alla tavola dei Keskin furono tra le più felici della mia vita e mi danno l'impressione di sentire la musica della nostra esistenza in tutta la sua meravigliosa semplicità. Sarò ingenuo, ma sono sinceramente convinto che tali sensazioni non appartengono solo a me: anche il visitatore del museo, venendo a contatto con questi oggetti, proverà quello che sento io. (Pamuk 2009, p. 357)

Come ha raccontato più volte, fino all'età di ventidue anni, Orhan Pamuk ha concentrato i suoi sforzi nel tentativo di diventare pittore. Echi di questa passione li ritroviamo in modo eclatante anche nel libro che probabilmente ne ha decretato la fama internazionale, *Il mio nome è Rosso* (Pamuk 2001) - e in un modo totalmente diverso nel personaggio di Bedii in *Il libro nero* (Pamuk 2007)<sup>4</sup> -; ma con *Il Museo dell'innocenza* la questione diventa esplicita e dichiarato il tentativo di trovare un equilibrio tra scrittura e pittura. Cito ancora dal catalogo:

Il pittore che c'è in me, che ho ucciso all'età di ventidue anni, stava cercando - sedici anni dopo - di resuscitare, di riemergere dalle profondità della mia anima e di prendere possesso della pagina. [...] Dai sette ai ventidue anni mi sono dedicato alla pittura, solo poi decisi di diventare un romanziere. Misi da parte colori e pennelli, e chiusi lo studio che aveva attrezzato in uno degli appartamenti che mia madre aveva riempito di vecchie cianfrusaglie. Questo mi permise di incanalare l'energia creativa del pittore che c'era in me nella scrittura, ma non mi liberò del tutto del desiderio di dipingere. Anche dopo aver scritto *Il mio nome è rosso*, sognavo di scrivere romanzi i cui protagonisti fossero dei pittori. E ancora dopo *Il*

---

<sup>4</sup> In questo romanzo troviamo tra i protagonisti Mastro Bedii produttore di manichini che assomigliano molto a delle moderne sculture, e che troviamo, come Kemal, alle prese con la perdita dell'innocenza.

*Museo dell'innocenza* continui a fantasticare su romanzi che parlano di pittori e, soprattutto, dei loro dipinti. (Pamuk 2012, p.15)

La storia che viene narrata è una lunga evocazione del passato e una dichiarazione d'amore non soltanto nei confronti della bella Füsün, ma anche della Istanbul che negli anni Settanta e Ottanta cercava di cambiare il suo volto antico per apparire moderna e che, come accade in ogni trasformazione, perdeva alcune delle sue caratteristiche e una parte della sua anima, non necessariamente le peggiori.

Quello che desidero insegnare con il mio museo, e non solo ai turchi ma a tutti i popoli del mondo, è di essere orgogliosi della propria vita. Ho girato parecchio, sa, e ho visto una cosa: mentre gli occidentali ne sono orgogliosi, della propria vita intendo, il resto del mondo, per lo più, se ne vergogna. Però, se le cose di cui ci vergogniamo nelle nostre vite venissero esposte in un museo diventerebbero qualcosa di cui andare fieri. (Pamuk 2009, pp. 560-561)

Pamuk sembra avere pienamente coscienza di cosa serva e di come debba essere gestito un museo, tanto che alla fine del catalogo troviamo un decalogo sui musei, su come dovrebbero presentarsi e su cosa dovrebbero incentrare la loro attenzione. All'interno del libro Kemal esorta, infatti, Pamuk a prendere in considerazione anche i dettagli, ad esempio quale debba essere il lavoro del custode:

Contrariamente a quanto si crede, il vero compito dei custodi dei musei non è quello di proteggere gli oggetti dai ladri (anche se è naturale che qualsiasi cosa riguardi Füsün deve essere protetta!), far rispettare il silenzio ai visitatori chiassosi o riprendere quelli irrispettosi, chi mastica la gomma e le coppie che si baciano. No, l'autentica funzione dei custodi è trasmettere ai visitatori la sensazione di trovarsi in un tempio, un tempio dove sono richiesti, come in una moschea, umiltà, rispetto e riverenza. I custodi nel mio museo, così impongono lo spirito della collezione di gusto di Füsün, indosseranno un completo di marrone scuro, una camicia rosa chiaro, la cravatta del museo con sopra il ricamo degli orecchini di Füsün, e non dovranno mai rimproverare i visitatori che masticano gomma o che si baciano. Il Museo dell'innocenza sarà sempre aperto per gli innamorati che non trovano posto a Istanbul dove baciarsi. (Pamuk 2009, pp. 561-562)

Tommaso Pincio nel suo blog afferma che Pamuk sia un «tipo particolare di romanziere: il pittore fallito» (Pincio 2013). Le nostre riflessioni, tuttavia, debbono necessariamente andare oltre il punto di vista strettamente letterario, territorio che peraltro non è di nostra competenza. A noi interessa, infatti, la possibilità di considerare il romanzo e la realizzazione del museo elementi di paritaria importanza



oltre che strettamente interconnessi. È per tale ragione che non esitiamo a considerare l'intera operazione un'opera d'arte, sganciando, appunto, questa definizione dalle strette distinzioni disciplinari che stabiliscono delle distanze tra arte visiva e letteratura, anche se, dal mio punto di vista di storico e curatore, non posso non considerare questo caso una felice sinergia tra le arti, frutto della frequentazione da parte dello scrittore turco di musei e soprattutto di mostre d'arte contemporanea<sup>5</sup>. Molte delle opere di artisti viventi, quelle della già citata Sophie Calle solo per fare un esempio, sono grandi costruzioni narrative che agiscono sullo spettatore soprattutto a livello di coinvolgimento emotivo, oppure, come nel caso di quelle di Christian Boltanski, si adoperano per ricostruire la storia e la memoria dal basso, dalle cose appartenute a persone qualunque, individui spesso dimenticati dalla storia con la S maiuscola. Così come questi artisti, anche Pamuk costruisce un luogo che evoca le sensazioni, le emozioni, a volte le storie, che vuole raccontarci, senza lasciare l'intero palcoscenico nelle mani della parola scritta. La costruzione dello spazio è, dunque, prioritaria. E l'abilità compositiva di Pamuk è ribadita, come ho già fatto notare, dalla strategia usata per coinvolgere lo spettatore che spesso viene lasciato volutamente senza spiegazione apparente. Sarà, infatti, compito del visitatore riempire di senso gli aspetti non perfettamente a fuoco, i lati oscuri, attraverso un processo di analisi di ciò che vede e di comparazione tra la storia narrata, quella della fascinosa Füsün, e il proprio vissuto. A conferma della consapevolezza di questa scelta ci vengono in supporto le parole del premio Nobel:

Mi aiutò molto immaginare che Kemal potesse raccontare la sua storia d'amore, ma anche la cultura della nazione, traendo spunto dagli oggetti. L'idea del catalogo commentato mi fornì anche il pretesto per avvicinare l'arte del romanzo, a cui ho dedicato la mia vita, all'arte pittorica, con cui non ho potuto fare lo stesso e tutt'ora me ne dolgo. Sì, stavo per creare un museo, il romanzo avrebbe narrato sia la storia degli oggetti nel museo sia quella della costruzione del museo stesso. [...] Ma, proprio come il romanzo funziona perfettamente ed è comprensibile indipendentemente dall'esistenza del museo quest'ultimo è un luogo che può essere visitato il tessuto di per se. Il museo non è illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo nella spiegazione del museo. (Pamuk 2012, pp. 17-18)

Il romanzo è sicuramente intriso di una viscerale passione per la raccolta di testimonianze e memorie di una città che non esiste più e della gente che ha vissuto in quel luogo. Un romantico tentativo di preservare il ricordo, a volte idealizzandolo, a volte facendo prevalere la commozione, nel tentativo di ricostruire quella società del

---

<sup>5</sup> Non ci deve sfuggire che tra le persone ringraziate in catalogo ci sia Vasif Kortun, curatore tra i più abili e intelligenti del panorama internazionale.

passato. L'intera operazione sfiora, quindi, il rimpianto nostalgico, anche se sono dell'avviso che la sua scrittura non superi mai quella soglia che avrebbe reso sdolcinata e stucchevole la sua costruzione. Anche il luogo scelto per questo racconto, Çukurcuma, evoca in maniera molto precisa la memoria della vecchia Istanbul dato che le strade di questo quartiere erano affollate di negozi in cui si vendevano oggetti scartati dalla società moderna - come vecchi libri, fotografie e cartoline, posacenere, occhiali passati di moda - documenti che la maggior parte della gente tende a ignorare perché associa a una società più povera. È interessante che Pamuk sottolinei che non essere orgogliosi delle proprie origini sia una caratteristica delle società non occidentali; il processo di museificazione che coinvolge la società occidentale a trecentosessanta gradi, secondo lo scrittore turco, non tocca in modo simile, per esempio, la realtà di Istanbul<sup>6</sup>. Il romanzo/museo diventa quindi uno sforzo per opporsi alla perdita della memoria, ma non solo:

Non avevo né la conoscenza né la forza per fermare questo massacro di oggetti; cosa ancora più importante, anziché oppormi, come tutti i miei amici colti gli appassionati di arte e letteratura, anch'io volgevo lo sguardo dall'altra parte, concentrandomi sugli esempi occidentali artistici letterari, che troppo interessanti più dati esprimere me stesso. Oggi ritengo il punto di vista di scrittori e aspiranti pittori sia molto simile a quello dei pionieri del collezionismo cominciarono la loro attività in quel vuoto totale. Nonostante tutta la retorica sulla storia e la memoria, i primi collezionisti non erano spinti dal desiderio di preservare le vestigia del passato, ma dall'esigenza di crearsi un'identità e, quindi, un nuovo futuro. (Pamuk 2012, p. 46)

Anche dal punto di vista strettamente museografico, Pamuk ha idee molto precise e si è sentito in dovere di rispondere alla domanda che gli veniva rivolta: «Perché sta costruendo questo museo?» (Pamuk 2012, p. 52). A cui rispondeva a sua volta con una domanda «Perché nessuno ci aveva pensato prima: unire un romanzo e un museo in un'unica storia?». Ma, dopo l'artificio di un'interrogativa retorica continuava il suo dialogo con il visitatore/spettatore con un interessante riflessione che ha come sfondo ancora una volta la differenza culturale:

La logica che sta dietro al museo poteva essere applicata a vecchi romanzi già pubblicati, così come quelli non ancora scritti. Se qualcuno decidesse di aprire un

---

<sup>6</sup> Prendendo in prestito le parole di un altro scrittore, Alberto Manguel si potrebbe affermare: Istanbul come malinconia condivisa, Istanbul come doppio, Istanbul come immagini in bianco e nero di edifici sbriciolati e di minareti fantasma, Istanbul come labirinto di strade osservate da alte finestre e balconi, Istanbul come invenzione degli stranieri, Istanbul come luogo di primi amori e ultimi riti: alla fine tutti questi tentativi di una definizione diventano Istanbul come autoritratto, Istanbul come Pamuk (Manguel 2005).

museo dedicato ad Anna Karenina e trovasse il modo di esporre gli oggetti, gli abiti, le foto e i paesaggi del romanzo, ci andrei di corsa! L'arte della pittura non è molto sviluppata nei paesi islamici e le gallerie d'arte non sono particolarmente popolari in quelli asiatici. Se in questi paesi i musei raccontassero le storie non attraverso i dipinti, ma con oggetti che tutti conoscono e usano, si avvicinerebbero molto di più a quell'umanità che vogliono rappresentare. Ma il compito dei musei è rappresentare la moltitudine o mettere a nudo l'umanità di singoli individui come Füsün o Kemal? (Pamuk 2012, pp. 52-53)

Da queste parole risulta chiaro che Pamuk è consapevole delle possibilità espressive e, per così dire, della democraticità intrinseca nelle installazioni (e il suo museo può essere considerato tale) che, proprio perché realizzata con oggetti che tutti conoscono e usano, è in grado di limare la distanza tra artista e pubblico coinvolgendo quest'ultimo in un processo partecipativo.

Più avanti lo scrittore continua:

Io amo i musei e non sono il solo a trovare che mi rendono più felice ogni volta che li visito. Prendo molto sul serio i musei e questo a volte mi manda in collera e mi porta a fare dei pensieri forti. Tuttavia non mi viene spontaneo parlare dei musei con rabbia. Nella mia infanzia ce ne erano davvero pochi a Istanbul. Per la maggior parte erano monumenti storici protetti o comunque luoghi dove si respirava un'aria da ufficio governativo. In seguito, i piccoli musei nelle strade secondarie delle città europee mi portarono a capire che i musei, proprio come i romanzi, possono raccontare la storia di un singolo individuo. Questo non significa sottovalutare l'importanza del Louvre, del Metropolitan, di Palazzo Topkapi, del British Museum, del Prado, dei Musei Vaticani - sono patrimonio inestimabile dell'umanità. Tuttavia non credo che questi tesori monumentali vadano presi a modello per i musei del futuro. I musei devono esplorare ed esprimere l'universo e l'umanità dell'uomo nuovo e moderno che emerge nei paesi non occidentali, sempre più ricchi. Lo scopo dei grandi musei sovvenzionati dallo stato, invece, è quello di rappresentare lo stato stesso. Questo non è né un bene, né un obiettivo innocente. (Pamuk 2012, p. 54)

Non ci sfugge che tali parole sollevano, ovviamente, molteplici domande come pure fondate obiezioni. Potremmo facilmente articolare argomentazioni che si oppongono alla visione del nostro scrittore, ma quello che mi interessa sottolineare in questa occasione è che l'allargamento d'orizzonte che gli artisti, così come gli scrittori, ci hanno offerto, quell'idea che si possa guardare la realtà da una posizione eccentrica che emerge, quale obiettivo prioritario, in molti dei loro lavori, ci costringe a riconsiderare i criteri di cosa e di chi includere all'interno di un museo del non

realizzato. «Dove vanno a finire le idee?» è l'incipit dell'email che i curatori di questa giornata di studi ci hanno mandato per invitarci; dobbiamo essere quindi pronti a vedere come si sono trasformate queste idee e cercarne le propaggini anche in luoghi non necessariamente approvati dal sistema dell'arte. Analizzare l'operazione di Pamuk, che ha creato una vera opera d'arte partendo dall'*ékphrasis* nozionale, vuole semplicemente essere lo spunto per ampliare le possibilità di un progetto che considero, come già sanno Elisabetta Modena e Marco Scotti, un'interessante piattaforma per capire sia l'arte sia il suo sistema.

### L'autore

Roberto Pinto è curatore indipendente e storico dell'arte. È ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bologna ed è stato caporedattore di Flash Art. È stato tra i curatori della Biennale di Gwangju (2004) e della Biennale di Tirana (2005). Ha curato varie mostre, tra cui Subway (varie sedi, Milano, 1998), Transform (varie sedi, Trieste 2002), Spazi Atti (PAC, Milano, 2004), Dimensione Follia (Galleria Civica, Trento, 2004), Confini (MAN, Nuoro, 2006), e le otto edizioni del programma di conferenze La generazione delle Immagini (Accademia di Brera e Triennale di Milano). Tra i suoi libri, si segnala *Lucy Orta*, Phaidon Press, Londra 2003 e *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano 2012. Dal 2004 al 2007 è stato curatore del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Ratti, Como.

e-mail: [roberto.pinto@unibo.it](mailto:roberto.pinto@unibo.it)

### Riferimenti bibliografici

Aub, M 1992, *Jusep Torres Campalans*, Sellerio, Palermo [or. edn. Aub, M 1958, *Jusep Torres Campalans*, Texontle, Mexico].

Auster, P 2003, *Leviatano*, Einaudi, Torino [or. edn. Auster, P 1992, *Leviathan*, Penguin, New York].

Balzac, H de 2002, *Il capolavoro sconosciuto, Pierre Grassou*, Rizzoli, Milano [or. edn. Balzac, H de 1831, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Charles-Béchet, Parigi].

Calle, S & Auster, P 2000, *Double Game and the Gotham Handbook*, Violette, Londra.

Cometa, M 2004, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.

Cometa, M 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano.

DeLillo, D 1999, *Underworld*, Einaudi, Torino [or. edn. 1997, *Underworld*, Scribner, New York].

Duchamp, M 1917, 'The Richard Mutt Case', *The Blind Man* n. 2, maggio.

Gioni, M(ed.) 2013, *Il Palazzo enciclopedico. 55a esposizione d'arte internazionale la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

Hollander, J. 1988, 'The Poetics of Ekphrasis', *Word & Image* n.4, pp. 209-219.

Manguel, A 2005, *My city of ruins*, *The Washington Post*, 23 giugno. Available from: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/06/23/AR2005062301620.html> [15 febbraio 2014].

- Pamuk, O 2007, *Il libro nero*, Einaudi, Torino [or. edn. Pamuk, O 1990, *Kara Kitap*, İletişim, İstanbul].
- Pamuk, O 2001, *Il mio nome è Rosso*, Einaudi, Torino [or. edn. 1998, *Benim adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul].
- Pamuk, O 2009, *Il Museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino [or. edn. Pamuk, O 2008, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul].
- Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, İstanbul*, Einaudi, Torino [or. edn. Pamuk, O 2012, *The Innocence of Objects*, Abrams, New York].
- Pincio, T 2013, L'innocenza degli oggetti, 28 aprile 2013. *Tommaso Pincio Blog*. Available from: <<http://tommasopincio.net/2013/04/18/innocenza-degli-oggetti>> [08 gennaio 2014].
- Pinto, R (ed.) 2003, *Salon des refusés. Progetti di public art mai realizzati*, catalogo della mostra, Palazzetto Tito, Venezia, 29 marzo -25 maggio 2003, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.
- Vila-Matas, E 2011, *Perché lei non lo ha chiesto in Esploratori dell'abisso*, Feltrinelli, Milano [or. edn. Vila-Matas, E 2007, *Porque ella no lo pidió in Exploradores del abismo*, Anagrama Barcellona].
- Vonnegut, K. 2007 *Barbablù*, Feltrinelli, Milano [or. edn. 1987, *Bluebeard, the Autobiography of Rabo Karabekian (1916–1988)*, Delacorte press, New York].
- Zola, É 1978, *L'opera*, trad. it. di Franco Cordelli, Garzanti, Milano [or. edn. Zola, É 1886, *L'Œuvre*, Charpentier, Parigi].
- Zuliani, S 2014, 'Il museo dell'innocenza', *Doppiozero*, 15 gennaio. Available from: <http://www.doppiozero.com/materiali/ars/il-museo-dellinnocenza> [28 gennaio 2014].