




*storica* **MENTE**  
LABORATORIO DI STORIA



ALMA MATER STUDIORUM  
Università di Bologna  
Dipartimento di Storia Culture Civiltà



COMUNICARE  

---

STORIA

**STORICAMENTE.ORG**  
**Laboratorio di Storia**

Luca Basso Peressut  
*Rappresentare le guerre al museo*

Numero 13 - 2017  
ISSN: 1825-411X  
Art. 6  
pp. 1-17  
DOI: 10.12977/stor661  
Editore: BraDypUS  
Data di pubblicazione: 23/06/2017

Sezione: Documentare storia: *Musei, Traumi, Memorie del  
Novecento.*

# Rappresentare le guerre al museo

**LUCA BASSO PERESSUT**

Politecnico di Milano,  
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani

*In a museum the legitimacy of the representation of historical facts is socially, culturally and politically relevant. The museum, as the “guardian” of knowledge, has the commitment to communicate with its instruments the making of researches related to heritage on which discordant interpretations are confronted. The essay examines some war and conflict museums and their most important historiographic themes. Architecture and museography have the task of contributing to the elaboration of these themes.*

Conoscere la guerra è l'attività di una cittadinanza informata, e i musei sono quei luoghi in cui vengono sollevate questioni morali, vengono poste domande circa i conflitti, il sacrificio, la sofferenza, la fratellanza, il coraggio, l'amore, la trascendenza.

I musei consentono ai visitatori di interrogarsi su questi temi, tramutando il tempo della guerra in spazio museale.

[Winter 2012, 150]

La legittimazione che un museo dà alla rappresentazione dei fatti storici è socialmente, culturalmente, e anche politicamente, rilevante. Il museo, come custode e catalizzatore della conoscenza, ha l'impegno di comunicare, con gli strumenti e i dispositivi che gli sono propri, il divenire delle ricerche riferite a patrimoni su cui si confrontano analisi e visioni discordanti se non antitetiche.

Proprio i concetti di *dissonant heritage* proposto da Gregory Ashworth e John Tunbridge [1995] o di *difficult heritage* [Macdonald 2009] hanno posto l'attenzione a quei lasciti, materiali e immateriali che problematizzano le operazioni di interpretazione nella misura in cui mettono in crisi le tradizionali letture armoniose e consensuali di un passato considerato incontrovertibile, quando «la fondazione delle ideologie e delle nazioni era scritta sulla carta e incisa nella pietra» [Molyneux 1994, 1] e, possiamo aggiungere, messa in opera a fil di spada e a colpi di cannone.

La guerra considerata non come fatto militare a sé stante, ma come componente inscindibile della storia delle società e delle nazioni, se non come espressione fatale della volontà di prevaricazione dell'essere umano, è un fenomeno articolato in nodi tematici che devono essere indagati e rappresentati secondo un approccio ampio e comprensivo e in un contesto critico di trasversalità dei saperi.

I musei militari e delle armi hanno una lunga tradizione di istituzioni collegate alla retorica della nazione, alla necessità della guerra condotta per la salvaguardia della *selfness* contro l'*otherness*, vale a dire della nazione contro i suoi nemici (Il Musée de l'Armée di Parigi



Fig. 1. Museo dell'Esercito alla Zeughaus, Berlino. Veduta della corte vetrata con l'esposizione delle armi nel 1908

mira ancora a contribuire, attraverso le sue collezioni, al «risveglio delle vocazioni militari e allo sviluppo dello spirito di difesa», come è scritto nel suo *Rapport d'activité* del 2010).

Questi musei sono stati per lungo tempo dedicati alla celebrazione degli eserciti e delle guerre attraverso la presentazione degli ordigni e delle reliquie militari nazionali o conquistate sui campi di battaglia, sviluppando una narrazione in cui si è riflesso il «nazionalismo distruttivo operante dalla fine del secolo diciannovesimo e nel Novecento» [Ostow 2008, 3].

Nei musei dedicati «alle armi e alle lettere» (come compariva sull'attico del colonnato di ingresso del Museo dell'esercito di Monaco di Baviera), guerra e cultura erano accomunate a fondamento di una civilizzazione imposta *urbi et orbi* in termini classisti e colonialisti. Secondo Peter McIsaac, nell'*Heeresgeschichtliches Museum* di Vienna (fondato nel 1891) il sottofondo dispotico e belligerante della monarchia austro-ungarica fu all'epoca mascherato da un approccio espositivo da “cultura estetica alta”, sia attraverso il programma architettonico risolto con l'uso di materiali, spazi, decorazioni, affreschi e mosaici sontuosi, sia nell'impianto espositivo incentrato sulla messa in mostra di manufatti bellici di particolare qualità tecnica, delle uniformi, dei vessilli e delle panoplie militari. A questi cimeli si accompagnava l'inclusione di tematiche patriottiche e, di converso, l'esclusione di quelle “difficili”, come la repressione degli *internal enemies*, delle classi lavoratrici, dei contadini e delle componenti etniche presenti nel vasto territorio dell'impero [McIsaac 2011, 271-273].

Lo sviluppo di una diversa percezione del ruolo che le guerre hanno svolto e svolgono nella storia ha origine negli eventi legati ai due conflitti mondiali del Novecento, sui quali si fonda il cambio di registro e scala che ha visto crescere l'impegno a puntualizzare quanto l'Europa debba criticamente rileggere un passato di ostilità e traumi che ha marchiato il continente in senso materiale e immateriale. La dimensione trans-nazionale delle grandi guerre del secolo scorso, così come

i numeri che ne sono oggettiva testimonianza, sono caratteri evidenti di un'età in cui, nelle democrazie e nei regimi totalitari, si è imposto il dramma dell'individuo trasformato in anonimo ingranaggio di una gigantesca macchina, economico-produttiva prima e militare poi, con tutte le terribili conseguenze che ne sono derivate.

Da allora la rappresentazione dei fatti d'arme non ha più potuto essere circoscritta ai fattori tradizionali legati al mito della «comunità immaginata» [Anderson 1983] e alla retorica della bellezza e nobiltà della guerra fatta in nome di valori considerati eterni [Rekdal 2013].

Mentre l'onore, la gloria, il patriottismo, l'eroismo erano alla base delle narrazioni dei musei degli eserciti e della storia militare, la rappresentazione nei musei dedicati alle guerre del ventesimo secolo si è inevitabilmente intrisa di una terminologia molto diversa. Crudeltà, orrore, genocidio, atrocità, degrado, umiliazione, dolore, angoscia, rabbia, sono diventate parole ricorrenti nel resoconto degli eventi bellici e dei loro effetti sulle popolazioni e sulle persone, siano esse state soldati combattenti o civili inermi.

La battaglia della Somme nel 1916, i bombardamenti tattici delle città europee nel 1943-45, le esplosioni atomiche su Hiroshima e Nagasaki e l'Olocausto sono quattro momenti che simbolicamente rappresentano il culmine di una violenza spietata, conseguente a quella logica efficientista applicata all'industrializzazione militarizzata e all'organizzazione di devastazioni e stermini, che ha scatenato sul corpo di milioni di vittime il «negativo che alberga nelle società, quel negativo che si è così presentato nella sua massima ampiezza storica» [Wahnich 2011, 49]. Quel che emerge è una cupa rappresentazione, dove i nomi e i volti dei singoli individui compongono un mosaico formato da innumerevoli tessere, che disegna la portata di vicende la cui enormità può essere difficilmente compresa, soprattutto da parte delle generazioni più giovani.

Oggi nei musei della guerra vediamo nell'insieme mostrati due generi di violenza: quella dei campi di battaglia (la brutalità dei combattimen-

ti, la sofferenza, le mutilazioni...) e quella perpetrata sui civili inermi, su popoli, gruppi etnici, religiosi e avversari politici, anche attraverso procedure sistematiche di annientamento. Una condizione che continua a segnare le memorie che appartengono a tutti noi, direttamente e indirettamente, come ferite aperte e non rimarginate.

La vicinanza temporale alle due guerre mondiali permette di avere a disposizione una gran messe di testimonianze da parte di chi ha differenzialmente vissuto quei momenti (per cui si parla del secolo scorso come dell'*Age of Witness*). Le strategie espositive in questo genere di musei accostano alle testimonianze verbali dei sopravvissuti documentazioni fotografiche e filmati (che per la prima volta nella storia possiamo avere a nostra disposizione in quantità così copiosa) e, soprattutto, "oggetti". Si tratta quasi sempre di oggetti quotidiani, anonimi, muti, il cui significato non appare con evidenza, ma che possono acquisire, nella rappresentazione museale un ruolo assertivo che riconnette la singolarità alla totalità, le storie individuali alla "grande storia" che nel secolo scorso è stata una storia di grandi tragedie [Kjeldbaek 2009]. Attraverso gli oggetti si rievocano i corpi delle persone scomparse a cui questi appartennero, come recita la poesia di Moishe Shulstein che accompagna l'allestimento di un mucchio di scarpe di ebrei assassinati nei campi di concentramento, all'Holocaust Memorial Museum di Washington:

We are the shoes, we are the last witnesses. We are shoes from grandchildren and grandfathers, From Prague, Paris and Amsterdam, And because we are only made of fabric and leather And not of blood and flesh, each one of us avoided the hellfire.	Noi siamo le scarpe, siamo gli ultimi testimoni. Ci sono scarpe di nipoti e nonni, Da Praga, Parigi e Amsterdam, E poiché siamo fatte solo di tessuto e pelle E non di sangue e carne, ognuna di noi è scampata al fuoco dell'inferno.
--	--

Solo nei musei e nelle esposizioni, in quanto luoghi in cui il corpo del visitatore viene ingaggiato in rappresentazioni che corrispondono a una messa in scena spaziale e figurativa, si può creare un confronto più

diretto e partecipato con gli avvenimenti storici. Come afferma Sophie Wahnich il museo «non si accontenta di accogliere delle emozioni costruite a priori, ma restituisce ai sensi le condizioni estetiche della visita, operando attraverso le scelte tematiche e museografiche» [Wahnich 2011, 58].

L'Imperial War Museum di Londra, in occasione del centenario della prima Guerra mondiale è stato oggetto di una quasi totale riorganizzazione dei suoi spazi. Accanto alla spettacolare hall, progettata da Sir Norman Foster, in cui ritroviamo la fascinazione tecnologica-estetica dei velivoli e delle grandi macchine belliche, nelle nuove gallerie della prima Guerra mondiale, allestite dallo studio Casson Mann, si integrano testi, manufatti e materiali audio-visivi in una presentazione altamente drammatica che, pur concentrandosi sulle vicende della Gran Bretagna e del suo impero, è di portata globale.

Aggiornato alle più recenti ricerche storiche l'ordinamento espositivo lascia al visitatore la libertà di raccogliere le informazioni essenziali e di trarre le proprie conclusioni circa i prodromi, l'inizio e lo sviluppo di quel conflitto. L'impressione durante la visita è quella di essere immersi in un teatro di narrazioni a livelli multipli dove si procede secondo una linea curatoriale che, pur organizzata secondo una linea temporale precisa, sottolinea momenti di forte impatto emotivo (l'assalto alle trincee, i bombardamenti, il ricovero dei feriti e dei moribondi...) in cui tutti i sensi sono sollecitati dalla impressione di una sorta di viaggio nel tempo e nello spazio. È questa una tecnica espositiva comune in molti degli attuali allestimenti dei musei della guerra (e non solo), di cui va tuttavia sottolineato il rischio intrinseco di una spettacolarizzazione che può oscurare il momento riflessivo e conoscitivo e che solo una attenta regia dei curatori e la capacità progettuale dell'*exhibition designer* possono coordinare in un giusto bilanciamento.

Nell'ambito della comunicazione museale l'architettura è un importante elemento di identificazione: crea simboli e veicola messaggi, sia in



termini di contesto che di contenuto, partecipando a sollecitare empaticamente il sentimento di consapevolezza del visitatore. L'architettura, come pratica estetica di costruzioni di spazi e forme significanti, è indispensabile per creare luoghi rappresentativi di memoria, commemorazione ed insegnamento. Con il suo porsi a distanza temporale dagli accadimenti e con la sua capacità di durare e di marcare fisicamente e simbolicamente i luoghi si presenta come una pausa naturale di riflessione nello scorrere del tempo.

Questo ruolo sollecita i progettisti a sviluppare un impegno in qualche modo etico nell'attribuire agli edifici una speciale qualità espressiva, e quindi a promuovere la forma e l'immagine architettonica come



*Fig. 2.. Veduta del centro di Dresda in rovina dopo il bombardamento del 13 e 14 Febbraio 1945*

una parte inseparabile della rappresentazione complessiva del museo in connessione con i contenuti esposti.

Facciamo alcuni esempi. A Dresda il paradosso che la città tra il 13 e il 14 febbraio 1945 sia stata quasi completamente distrutta, mentre l'ottocentesco Arsenale (l'unica presenza militare in città) non sia stato neppure sfiorato, è messa in evidenza dal "cuneo" architettonico che Daniel Libeskind, progettista del nuovo Museo di storia militare, ha incastrato nella solida classicità dell'edificio, orientandone il vertice verso il centro storico, dove si è verificata la massima distruzione.

Definito di volta in volta «freccia», «meteorite», «ascia», «scheggia» l'in-

tervento pone con forza «un punto interrogativo sulla continuità della storia e su ciò che questo significa»<sup>1</sup>. Questo simboleggiare la crisi delle certezze emerge anche nella organizzazione espositiva delle sezioni del museo dove si affrontano le cause e gli effetti delle guerre: politica e uso della forza, guerra e sofferenza, guerra e tecnologie, protezione e distruzione, ecc. Il



Fig. 3. Museo di Storia Militare (*Militärhistorisches Museum der Bundeswehr*), Dresda. Progetto architettonico di Daniel Libeskind, allestimento di Holzer Kobler e HG Merz, 2011. Veduta e pianta



Fig. 4. Museo di Storia Militare (*Militärhistorisches Museum der Bundeswehr*), Dresda. Progetto architettonico di Daniel Libeskind, allestimento di Holzer Kobler e HG Merz, 2011. Veduta di due spazi espositivi

tutto in un percorso che attraversa spazi sghembi e tesi che accentuano il senso di disagio psico-fisico di chi li percorre, fino alla terrazza panoramica pavimentata con pietre provenienti da Dresda e da altre città bombardate, da cui il visitatore può contemplare la città ricostruita e il terri-

<sup>1</sup> Libeskind D. 2010, *Dresden's Past Is Not Just a Footnote*, Intervista di C. Hawley, «Spiegel Online International», February 13, <http://www.spiegel.de/international/germany/interview-with-architect-daniel-libeskind-dresden-s-past-is-not-just-a-footnote-a-677601.html>

torio circostante. Analogamente alle altre architetture museali di Libeskind viene qui messa in discussione ogni visione nostalgica ed edulcorata della storia, con una coerenza di ricerca che è visibile anche nell'altro museo



*Fig. 5. Imperial War Museum, London. Veduta di una installazione alle Gallerie della prima Guerra mondiale. Allestimento di Casson Mann, 2014*

della guerra progettato dall'architetto americano di origine polacca, l'Imperial War Museum North di Manchester, dove i "cocchi" di un globo terrestre metaforicamente distrutto dalle guerre si ricompongono in una forma che ricorda le macerie passate (e forse future) che ogni conflitto provoca nel mondo.

D'altro canto l'insieme del territorio europeo è tuttora costellato dei "reperti" delle guerre recenti, quelli che Sharon MacDonald ha definito «markers of the past» [2009, 1]. Trincee e camminamenti, fortificazioni, bunker, rifugi, campi di concentramento e sterminio, cimiteri, memoriali e monumenti, steli e lapidi, rovine di edifici bombardati segnano città e territori in cui continua a svolgersi la nostra vita. Siti e luoghi in cui leggiamo la devastazione di manufatti e patrimoni materiali ma anche di culture, appartenenze, identità, frantumate e disperse da circostanze drammatiche che permangono nella memoria e nella sensibilità comune.

È una condizione diffusa in cui si svolge il compito di musei locali che sono al contempo centri di visita e di documentazione, spazi di comunicazione e di educazione che operano come "stazioni" dei pellegrinag-

gi nei posti che furono scenario di fatti d'arme e dove i sedimenti lasciati dai conflitti sono oggetto di conservazione e valorizzazione. Qui il pubblico entra in un paesaggio di memorie la cui geografia è tratteggiata da ogni visitato-



*Fig. 6. Veduta delle rovine del villaggio di Oradour-sur-Glane (Francia), distrutto dalle SS nel 1944, conservate come monumento nazionale alla memoria*

re attraverso le “traiettorie” che si auto-organizza nel rapporto fra interno ed esterno del museo, e dove il carattere autentico del luogo storico rende il tema più sensibile e immediatamente percepibile, offrendo una vera e propria idea di quello che è accaduto, di come si viveva (e si moriva) in questi luoghi del dolore.

Il centenario della prima Guerra mondiale ha in questi anni portato a un numero crescente di realizzazioni di musei e memoriali soprattutto tra Francia e Belgio realizzati nelle regioni che furono scenari di battaglie. Nel caso del Musée de la Grande Guerre di Meaux, progettato da Christophe Lab e inaugurato l'11 novembre 2011, anniversario della firma dell'armistizio di Compiègne, l'architettura è in forma di ampia piastra orizzontale che emerge dalla collina su cui si trova, un frammento estruso di paesaggio, una faglia tettonica sollevata sotto cui si trova una piazza coperta e l'ingresso al museo. L'immagine che l'edificio trasmette è quella dei campi di battaglia sottoposti alle forze distruttrici della guerra, alle cicatrici lasciate da bombe e scavi di trincee. All'interno l'esposizione fa largo uso di strumenti multimediali e di ricreazione di

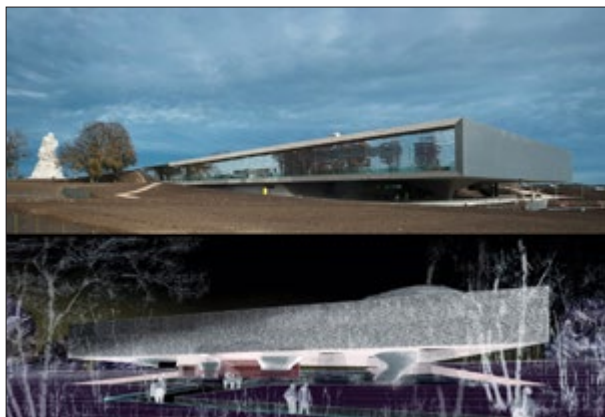


Fig. 7. Musée de la Grande Guerre, Meaux. Progetto architettonico e allestimento di Atelier Christophe Lab, 2011. Prospettiva di progetto e veduta

Fig. 8. Musée de la Grande Guerre, Meaux. Progetto architettonico e allestimento di Atelier Christophe Lab, 2011. Veduta della sezione «Corpi e sofferenza»

ambienti, ed è organizzata seguendo un percorso cronologico principale e una serie di spazi che narrano le storie di vita e di morte durante quel tragico periodo di guerra, come testimoniano i temi trattati nelle se-



zioni espositive: «Mobilitazione totale», «Vita quotidiana nelle trincee», «Donne in guerra», «Corpi e sofferenza», «Vivere lontano da casa», «Soldati dalle colonie e dai protettorati francesi».

La memorializzazione dei campi di concentramento è un altro tema che recentemente ha portato alla creazione di musei che introducono alla visita di questi siti. Ricordiamo, tra gli altri, il Museo del campo di concentramento a 's-Hertogenbosch-Kamp Vught (architetto Claus en Kaan con allestimento di Marcel Wouters, 2002), il Memoriale e Centro di Documentazione di Bergen-Belsen (architetto Jürgen Engel, 2007), il *visitor centre* al campo di Dachau (architetto Florian Nagler, 2009). In questi esempi l'architettura tende a porsi in forme severe e spoglie che rimarkano la semplice funzionalità degli edifici "utilitaristici" che furono le baracche dei detenuti, gli edifici di servizio e i forni crematori.

*Fig. 9. Memoriale e Centro di Documentazione del campo di Bergen-Belsen, Germania. Progetto architettonico di Jürgen Engel, 2007*



Similmente il museo-memoriale della Shoah al binario 21 della Stazione centrale di Milano (architetti Morpurgo e de Curtis, 2013), ricavato nel luogo che fu punto di partenza dei treni verso i campi di sterminio in Austria e Germania, sottolinea drammaticamente l'immagine claustrofobica di un ambiente non a caso nascosto sotto il rilevato ferroviario e quasi invisibile dalla città circostante.



*Fig. 10. Museo-memoriale della Shoah al binario 21, Stazione centrale di Milano. Progetto architettonico e allestimento Morpurgo e de Curtis, 2013*

Nei paesi dell'est europeo, le vicende dell'occupazione nazista sono rappresentate in piccoli musei e memoriali sparsi nelle città e nei territori segnati da vicende traumatiche. Tra i più recenti ricordiamo il Museo della Famiglia Ulma, aperto nel 2016 a Markowa, un villaggio nel sud-est della Polonia, che ha lo scopo di ricordare le vite dei polacchi e degli ebrei che hanno perso la vita durante la seconda Guerra mondiale e, in particolare, di testimoniare quanto accadde il 24 marzo 1944, quando le truppe Naziste trucidarono Wiktorja e Józef Ulma, i loro sei figli e le famiglie ebrei che erano

nascoste nella loro casa.

Il Mausoleo del martirio dei villaggi polacchi durante l'occupazione tedesca delle zone rurali tra il 1939 e il 1945, è in via di completamento a Michniów, centro-sud della Polonia, e fa riferimento a un attacco militare delle SS, durato due giorni, su un intero villaggio dove oltre 200 persone furono trucidate. All'interno troveranno spazio esposizioni permanenti e temporanee e uno spazio di riflessione.

Queste ultime sono due opere dell'architetto e scultore polacco Mirosław Nizio, in cui il segno architettonico assume una eloquenza che trascende la pura narratività e si fa simbolo delle tragedie di semplici cittadini coinvolti nel meccanismo devastante della macchina bellica.



*Fig. 11. Mausoleo del martirio dei villaggi polacchi, Michniów, Polonia. Progetto architettonico di Mirosław Nizio, in costruzione*

## Conclusioni

Nelle società contemporanee i processi di selezione e riorganizzazione dei dati storici sono la posta in gioco tra le esigenze spesso contrastanti dei diversi gruppi che le compongono. La rappresentazione museale di temi sensibili, quali sono quelli legati alle guerre, deve rispondere a questa esigenza di rispetto delle diverse posizioni con spirito critico e interrogativo, mirato a scopi che altro non siano che la ricerca del dialogo o del confronto.

La vicenda del museo della seconda Guerra mondiale di Danzica, in costruzione sull'area del porto di Westerplatte (luogo dell'attacco nazista via mare del primo di settembre del 1939 che segnò l'invasione della Polonia), è un caso emblematico delle contraddizioni che emergono nel momento in cui curatori e storici si trovano a dover fare i conti con le intrusioni del potere politico. Il museo è attualmente al centro di un forte dibattito a causa della linea del nuovo governo di abbandonare l'originale impostazione della collezione basata su una narrazione della guerra focalizzata sulle vittime civili del conflitto sotto l'occupazione tedesca, tra cui polacchi, ebrei, ucraini e russi, per una visione degli eventi del 1939-45 più orientata a esprimere un "punto di vista polacco" sulla guerra, glorificando la resistenza al Nazismo ed escludendo altri temi quali il collaborazionismo, l'Olocausto o la diaspora delle popolazioni germanofone dopo la guerra. Come ha scritto lo storico Norman Davies, che ha guidato il comitato scientifico del museo, si tratta di «un tentativo xenofobo di riscrivere la storia», con un uso politico del passato che si conforma alla linea neo-nazionalista del presidente Jaroslaw Kaczynski [Duval Smith 2016].

Non si può non fare il parallelo con il caso della Terrorhaza di Budapest, aperta nel 2002 nell'edificio che

era stato sede dei fascisti ungheresi della Croce frecciata dal 1939 al 1945 e poi dalla polizia comunista fino al 1989. Incentrato sulla storia di Ungheria, dall'inizio dell'occupazione nazista fino alla caduta

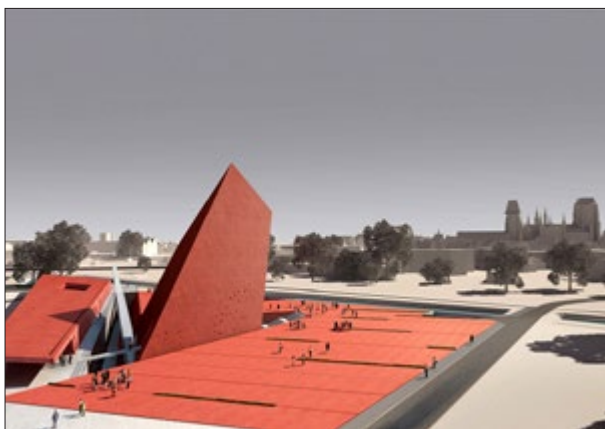


Fig. 12. Museo della seconda Guerra mondiale (*Muzeum II Wojny Światowej*), Danzica. Progetto architettonico di Studio Architektoniczne Kwadrat, in costruzione. Prospettiva



del comunismo, il museo è stato istituito e sostenuto dal governo di centro-destra di Viktor Orbán, sollevando molte polemiche per modo ideologico di ritrarre l'Ungheria come vittima di occupazioni straniere, mettendo in ombra gli aspetti legati alla collaborazione degli stessi ungheresi ai due regimi.

In verità il ruolo dei musei della guerra è cruciale, come si diceva, per il loro ruolo di specchio dell'evolversi degli studi storici su fatti controversi, non solo e non tanto in termini di addivenire a riconciliazioni non sempre possibili ma mirando a una restituzione delle diverse interpretazioni, alla luce dei problemi della realtà contemporanea. Un compito che si pone a ponte fra generazioni, quelle che hanno vissuto guerre e i conflitti o ne hanno avuto una percezione tramite testimonianze dirette, e quelle che sempre più le avvertono come fatti storici a loro lontani.

Elaborare le "memorie divisive" che hanno segnato in modo drammatico le popolazioni del nostro continente è un requisito essenziale per consolidare l'identità politica e culturale di un'Europa che si vuole unita. Una più profonda consapevolezza delle vicende legate alle guerre che sono state combattute tra le persone che ora vivono insieme negli stessi territori può aiutarci a capire meglio l'importanza (e la fragilità) della pace e della libertà, e anche della creazione di una Unione europea basata sul reciproco rispetto e sul rifiuto della guerra come soluzione delle controversie.

In più i musei della guerra devono anche far comprendere la valenza globale di quegli eventi, se pensiamo anche alla presenza di soldati provenienti da almeno altri tre continenti (America, Africa, Australia) che combatterono fianco a fianco con gli europei rendendoli partecipi di una storia comune che travalica ogni confine geografico. La dinamica della molteplicità culturale, delle migrazioni e della mobilità, fa sì che questi musei siano oggi gli archivi collettivi di un passato recente che appartiene a molti popoli non solo europei. Archivi-musei che sono testimoni anche dei cambiamenti politici, sociali, economici e culturali

seguiti al 1989, che hanno tra l'altro visto l'avvio di una stagione di ulteriori conflitti nell'ex Jugoslavia, così come la partecipazione di alcuni paesi europei ad azioni di pace o di guerra in giro per il mondo. Per arrivare ai nostri giorni in cui le guerre diffuse nell'area mediterranea, i fenomeni migratori legati alle guerre, i nuovi nazionalismi, il crescere di intolleranza e

discriminazione e le minacce del terrorismo ci costringono a interrogarci sulle incertezze del futuro.

L'architettura e la museografia, in quanto agenti della costruzione degli spazi e delle forme della rappresentazione, hanno il compito di contribuire all'elaborazione di questi temi dando corpo a una comunicazione il cui senso ultimo è quello di «trasformare la memoria in azione pubblica e politica contro ciò che rimane ancora di spirito totalitario o razzista» [Déotte 2001, 27]<sup>2</sup>.



*Fig. 13. Memoriale e cimitero delle vittime del genocidio del 1995, Srebrenica-Potočari, Bosnia Herzegovina*

<sup>2</sup> Per un approfondimento dei casi studio vedi il mio saggio «Narratives of Conflicts: Architecture and Representation in European War Museums», in Basso Peresut L., Lanz F., Postiglione G. (eds.) 2013, *European Museums in the 21st Century - Vol. 3*, Milano: Politecnico di Milano, 637-738, [http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131029/165134178\\_5998.pdf](http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131029/165134178_5998.pdf).

## Riferimenti bibliografici.

- Anderson B. 1983, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Ashworth G. J., Tunbridge J. E. 1995, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York: Wiley.
- Déotte J. L. 2001, *Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition!*, «Tumultes», 16 (1): 13-27.
- Duval Smith A. 2016, "Vindictive" Polish leaders using new war museum to rewrite history, says academic, «The Guardian», April 24.
- Kjeldbaek E. (ed.) 2009, *The Power of the Object: Museums and World War II*, Edinburgh-New York: MuseumsEtc.
- Macdonald S. 2009, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London-New York: Routledge.
- McIsaac P. M. 2011, *Preserving the Bloody Remains: Legacies of Violence in Austria's Heeresgeschichtliches Museum*, in Engelstein S., Niekerk C. (eds.) 2011, *Contemplating Violence: Critical Studies in Modern German Culture*, Amsterdam-New York: Rodopi, 267-287.
- Molyneux B. L. 1994, *Introduction: The Presented Past*, in Molyneux B. L., Stone P.G. (eds.) 1994, *The Presented Past. Heritage, Museums, Education*, London-New York: Routledge, 1-13.
- Ostow R.. 2008, *Introduction: Museums and National Identities in Europe in the Twenty-First Century*, in (Re) *Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Ostow R. (ed.) 2008, Toronto: University of Toronto Press, 3-12.
- Rekdal P. B. 2013, *About the Beauty of War and the Attractivity of Violence*, in Mutschsch W. (ed.) 2013, *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Bielefeld: Transcript Verlag, 123-130.
- Wahnich S. 2011, *L'impossible patrimoine négative*, «Les cahiers Irice», 7: 47-62.
- Winter J. 2012, *Museums and the Representation of War*, «Museum and Society», 10 (3): 150-163.