

**QUADERNI DI
DIDATTICA MUSEALE**

N. 10

La presente pubblicazione contiene gli Atti del XIV corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuola e Museo" (Ravenna, 30 ottobre 2007), organizzato dal Sistema Museale della Provincia di Ravenna, con la cura scientifica di Alba Trombini e con il patrocinio di SIMBDEA e dell'IBACN della Regione Emilia-Romagna.

Cura redazionale
Eloisa Gennaro

Con la collaborazione di
Daniela Bandini

Impaginazione
Massimo Marcucci

Ringraziamenti
Mario Turci, per la preziosa collaborazione
all'organizzazione scientifica della giornata

In copertina
immagini dell'Ecomuseo della Civiltà palustre
di Villanova di Bagnacavallo

© 2009 Provincia di Ravenna
Sistema Museale Provinciale
Via di Roma, 69 - 48121 Ravenna
www.sistemamusei.ra.it

Vietata la riproduzione anche parziale effettuata con qualsiasi mezzo non espressamente autorizzata

Supplemento n. 1 al notiziario del Sistema Museale Provinciale 'Museo in•forma' XIII, n. 35/2009
iscrizione al tribunale di Ravenna n. 1109 del 16.01.1998
Direttore responsabile: Oscar Manzelli

Stampato nel mese di settembre 2009 presso
Grafiche Morandi - Fusignano (RA)

Pubblicazione realizzata con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

Il museo, la città e gli uomini

La ricerca antropologica
al servizio dell'educazione museale

a cura di Eloisa Gennaro

Provincia di Ravenna

INDICE

06_ Introduzione

Pier Domenico Laghi

08_ Presentazione

Laura Carlini

11_ Il museo della città.

**I modelli del passato, le esigenze
del presente**

Daniele Jalla

17_ Museo delle culture. Patrimonio, società civile, consumi e antropologia del mondo globale

Pietro Clemente

27_ Raccontare gli altri. Politiche dello sguardo e poetiche dell'orma al museo

Mario Turci

31_ Esposizioni africane. Riflessioni sull'ultimo libro di Jean Loup Amselle

Alberto Sobrero

35_ Musei etnologici e didattica delle differenze

Vito Lattanzi

41_ Antropologia culturale e arte contemporanea. Territori, documenti e metodi condivisi

Valentina Lusini

49_ Patrimonio culturale. Identità e partecipazione. L'esperienza di Torino

Vincenzo Simone

53_ L'Ecomuseo della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo. Un esempio di bioregionalità ed ecomusealità

Maria Rosa Bagnari

57_ Il direttore di MUSA intervista un salinaro

Cesare Melandri e Africo Ridolfi

60_ Note biografiche

62_ Programma del XIV Corso "Scuola e Museo"

Introduzione

La quattordicesima edizione del Corso "Scuola e Museo" – ospitata quest'anno nella prestigiosa sede culturale del Teatro Alighieri grazie alla disponibilità del Comune di Ravenna – è dedicata alla ricerca antropologica posta al servizio dell'educazione museale. Il corso ha il patrocinio dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia Romagna e di SIMBDEA, la Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici.

Continua anno dopo anno l'impegno del Servizio Musei della Provincia di Ravenna, e in particolare del Sistema Museale, per offrire occasione di incontro, confronto, aggiornamento, qualificazione professionale agli operatori dei musei, agli insegnanti, a coloro che si preparano ad operare nel mondo dei beni culturali. È dal 1995 che questo lavoro viene portato avanti costantemente con l'obiettivo di migliorare appunto il Sistema e i servizi museali, e in questi anni abbiamo operato per offrire giornate di studio altamente qualificate. E quest'anno abbiamo mantenuto l'impegno con la presenza di un gruppo di prestigiosi ed esperti relatori, che ringraziamo per la disponibilità e la collaborazione. Sono docenti universitari ma anche studiosi e operatori direttamente impegnati sul campo dei musei e delle raccolte etnografiche.

L'attuale edizione concentra infatti l'attenzione sui beni demoetnoantropologici per poi aprirsi al rapporto fra la ricerca antropologica e l'arte contemporanea ed esplorare anche i concetti di ecomuseo nella sua declinazione anche urbana e di museo diffuso. Cercando tuttavia di mantenere un denominatore comune a tutti gli interventi, come è ormai nostra consolidata tradizione, ovvero lo sguardo sempre rivolto alla didattica museale e all'educazione al patrimonio culturale nella sue diverse declinazioni.

Una delle ragioni della scelta del tema di quest'anno è che sul territorio provinciale sono presenti in diversi musei raccolte demoetnoantropologiche, molte più di quelle che sono ufficialmente censite e di quelle a cui possiamo pensare. Ci basti fare riferimento al Sistema Museale della Provincia di Ravenna, al quale aderiscono ben cinque importanti istituzioni: l'Ecomuseo della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo che è qui e presente con alcune dimostrazioni e con le immagini che vedete scorrere sullo schermo; il Museo del Sale di Cervia di cui ci parleranno a fine

giornata il suo direttore e un salinaro; il Museo della vita contadina in Romagna di San Pancrazio; il Museo della Frutticoltura di Massa Lombarda; il Museo del lavoro contadino di Brisighella. Una diffusione sul territorio che coglie le specificità dei diversi ambiti territoriali, paesaggistici, culturali di questa provincia, che pur essendo piccola è estremamente articolata.

Ma la scelta è caduta su tale argomento anche e perché si tratta di un tema strategico per le azioni educative rivolte al patrimonio culturale e per le politiche di sviluppo del territorio. L'argomento costituisce una reale e concreta occasione per riscoprire nei beni museali le nostre radici storiche e culturali e in questa prospettiva è anche occasione per fare altro, per aprire orizzonti di confronto con le culture altre, le culture del diverso, per riflettere in modo non etnocentrico e scoprire che cosa significhi *identità*, cosa significhi *alterità* e soprattutto per far convivere e dialogare questi due concetti.

Quest'approccio però apre un'altra prospettiva di riflessione particolarmente a chi ha responsabilità gestionali e di amministrare i musei. Apre cioè la prospettiva di vedere nel museo – come ben spiega Daniele Jalla in un'intervista rilasciata a Clemente e Padiglione nella rivista *AM. Antropologia Museale* – un istituto in grado di garantire una conservazione ed una rivitalizzazione del patrimonio nel suo complesso. E anche fuori dalle sue mura, attraverso un ampliamento delle sue responsabilità del territorio ed un suo maggiore impegno sul piano sociale, oltre che culturale e patrimoniale, ben sapendo che questo implica una messa in discussione delle sue forme di funzionamento, di esistenza e di comunicazione.

Pier Domenico Laghi

Presentazione

“Finalmente se ne erano andati, tutti quei rompiscatole dei turisti. Ogni giorno la stessa solfa, e guarda di qua e guarda di là... Poi non fanno altro che ripetere: “Ve’ com’è bello questo, ve’ com’è bello quello” e ci inondano di sputacchi: che schifo! Ah! Scusate se non mi sono presentato, sono Luca, una semplice e simpatica padella (modestamente). Da quando sono stata restaurata, sto sempre nello stesso posto: la cucina del museo di Terra del Sole. Se ci siete già entrati, forse avete fatto la mia conoscenza. Sto sopra quello che una volta era il caminetto, vicino all’acquaio, un grande sasso cavo in cui ora sono appoggiati una brocca e un piatto. Tutto il giorno io e i miei amici, il lume a olio (“lumira a oli”) e quello a petrolio (“lòm a petroli”), l’insetticida (“machineta pre flit”) e altri, dobbiamo stare fermi e muti. Ma la notte... la notte ci scateniamo! Appena il custode e i guardoni se ne vanno, noi ci sgranchiamo e facciamo festa. Tutti i mescoli (“mescula”), gli stampi, i frullini e le forchette (“furzeni”), appesi di fronte a me all’altro capo della stanza, escono dalle postazioni e incominciano a fare casino. Alcuni si arrampicano sui mobili e si lanciano come nel bungee jumping. Fino a quell’ora... che noia! Ma ora basta lamentarsi, vorrei raccontare una storia”.

Questo è l’inizio di uno dei degli oltre cento racconti che ci sono giunti alcuni anni fa, quando l’Istituto Beni Culturali ha organizzato il concorso di scrittura “Seimila caratteri per un museo”. E credo sia un buon inizio per questa giornata di studi, che è una giornata complessa, ricca di temi eterogenei. In questo brevissimo racconto, scritto da un ragazzo, già vediamo una dialettica tra collezioni e pubblico. Il museo in questione è il Museo dell’uomo e dell’ambiente, quindi già nel nome si presenta come uno dei musei per eccellenza cui è dedicata la nostra giornata. Tratta il tema delle radici, avete notato che il giovane autore fa ricorso al dialetto, che però coniuga con uno stile di vita contemporaneo, e naturalmente tratta anche di una modalità, lo *storytelling*, di cui oggi sentiremo parlare.

In occasione di questo incontro, mi sono divertita ad esplorare il data base dei musei regionali curato dall’IBC: gli istituti museali in Emilia Romagna ad oggi sono 481, di cui quelli censiti come tipicamente etnoantropologici, ovvero quelli la cui classe principale è l’antropologia, sono 41. Ma se andiamo ad indagare, i musei che hanno raccolte etnoantropologiche anche se non sono dedicati completamente

all'etnoantropologia, salgono a 53. Se poi cerchiamo voci particolari vediamo che gli ecomusei sono 17, e che i musei che presentano collezioni extraeuropee sono 25. Ma non basta, ci sono i musei del cibo, i musei specializzati che trattano temi molto precisi, come il Museo della tarsia di Rolo solo per fare un esempio, ricchissime collezioni di burattini.

Si tratta dunque di un universo molto complesso, molto ricco e soprattutto molto difficile da definire; addirittura non abbiamo ancora ipotizzato quali siano i musei della città. Ad esempio a Bologna ne stanno costruendo uno complesso, a rete; ma in altri luoghi più piccoli stanno ripensando i loro musei, originariamente musei archeologici nati come deposito degli scavi delle Soprintendenze, che oggi invece sono riorganizzati e riallestiti come musei della città, della comunità più che della città, visto che si tratta spesso di comunità molto piccole.

Quello che mi sembra sia un punto cruciale della nostra giornata è il crollo di ogni certezza, cioè gli antichi sistemi tassonomici sembra che non siano più validi, dobbiamo trovare nuove modalità per dare senso alle nostre cosiddette classificazioni e penso che la parte teorica della sessione mattutina e gli aspetti pratici che verranno illustrati nel pomeriggio ci aiuteranno a capire la trasversalità tra i diversi ambiti, le contaminazioni che possono esserci ad esempio tra le componenti di culture extraeuropee e l'arte contemporanea.

A prescindere da questi incroci e queste intricate vicende, un sostanziale dato di fatto da non sottovalutare è che tali musei crescono ad un tasso doppio rispetto a altre tipologie. Se oggi abbiamo 481 musei, dal censimento INSTAT fatto nel 2001 i musei etnoantropologici risultavano la metà. Oggi in regione i musei antropologici rappresentano quasi il 10% dei musei complessivi, mentre un tempo rappresentavano il 6%. Evidentemente ciò succede per una precisa ragione, che oggi cercheremo di indagare, cercando anche di capire se è opportuno che questi musei trovino maggiore forza in un sistema oppure se è bene che vi sia una maggior individuazione delle vocazioni di ciascuno di loro.

Laura Carlini

Il museo della città.

I modelli del passato, le esigenze del presente

Daniele Jalla

In un incontro programmaticamente dedicato ai musei antropologici, intervenire sui musei della città, che appartengono a pieno titolo alla categoria dei musei di storia, ha un suo senso, come mi auguro di riuscire a dimostrare. Prendendo spunto da essi, vorrei infatti provare a spezzare una lancia a favore di una prospettiva in cui, sfruttando la capacità e la potenzialità del museo di favorire la ricomposizione dei saperi, venga progressivamente superata una visione (e impostazione) dei musei su basi esclusivamente o prevalentemente «disciplinari».

Quella visione per cui, a partire dall'epoca dei Lumi e dalla Rivoluzione francese, l'identità dei musei, a partire dal loro stesso nome (d'arte, di storia, di scienze (naturali), della tecnica e in seguito anche di antropologia, d'archeologia ecc.), ha dipeso, oltre e ben più che dalla tipologia delle collezioni, dall'approccio disciplinare con cui esse sono state ordinate, interpretate e presentate al pubblico.

Che questo approccio sia in parte entrato in crisi, lo dimostra il fatto che sempre più spesso i musei assumono, a cominciare dalla loro stessa denominazione, un carattere tematico e multidisciplinare, integrando più saperi nella lettura del loro oggetto. In questa tendenza si esprime la volontà di offrire una visione globale di un fenomeno, non importa se naturale o culturale, mobilitando le competenze e le conoscenze proprie di più discipline nello svelare e comunicare il carattere polisemico delle proprie collezioni che, male e poco, emerge se l'approccio resta mono-disciplinare.

Senza essere dei musei tematici, i musei della città – forse più di altri – impongono un approccio multidisciplinare, come si vedrà più avanti. I musei della città presentano anche un secondo aspetto di interesse, in quanto la natura stessa del loro oggetto – la città – mette fortemente in crisi alcuni dei fondamenti del museo moderno (e prima di esso, del collezionismo): da un lato, l'estrazione/separazione (in molti casi inevitabile, in altri una scelta) dei beni dal loro contesto, con la conseguente necessità di ricostruirne nel museo i legami con esso «virtualmente»; e, dall'altro, la possibilità di rappresentare il tutto attraverso una campionatura, per lo più arbitraria e casuale, di alcune delle sue parti: frammenti di realtà, eletti a simbolo, epitome o metafora di una totalità di cui sono componenti, ma che assai difficilmente riescono – di per sé – a ricostruire o anche solo ad evocare nella sua completezza.

Nei musei della città, forse ancor più che in altre tipologie di museo, il divario fra la realtà e la sua interpretazione e rappresentazione (museale) è reso immediatamente palese dal fatto che il loro oggetto – la città – si trova subito fuori della porta del museo e che il loro contenuto ne costituisce per certi versi il contenitore.

Un paradosso, diversamente affrontato non solo in base ai materiali effettivamente disponibili per cercare di affrontarlo, ma anche a seconda dell'approccio disciplinare prevalente nella lettura stessa di una realtà – la città – difficile da restituire nella sua molteplicità e complessità, sul duplice asse

della diacronia e della sincronia, in quanto *urbs*, la città costruita e visibile, e in quanto *civitas*, la città «invisibile» degli uomini e delle donne che ne sono stati gli abitanti e i protagonisti.

Perché un museo della città – per essere affettivamente tale – dovrebbe essere al tempo stesso un museo della struttura urbana come della comunità e delle relazioni che la rendono tale in sé e nel suo rapporto con il contesto territoriale, sociale, economico, politico di cui è parte. Se a questo aggiungiamo la necessità di mostrarne l'evoluzione nel tempo e la difficoltà che hanno tutti i musei di storia di rappresentare la durata, la successione, le relazioni tra il prima e il poi e il durante, sono evidenti le difficoltà che hanno incontrato e incontrano i musei di (storia) della città.

Non a caso, per quanto se ne sia scritto e parlato molto, di musei della città non ne esistono tanti: gli esempi «storici» a cui si fa riferimento si riducono fondamentalmente al Musée Carnavalet di Parigi, allo Stadt Museum di Vienna e al London Museum, a cui si possono aggiungere i più recenti musei di Amsterdam e di Barcellona, per citare i casi più significativi in ambito europeo. Per quanto riguarda l'Italia, i musei più citati sono quelli del Museo di San Martino di Napoli, fondato nel 1866; del Museo di Roma, sorto alla fine dell'Ottocento e ricostituito nei primi decenni del Novecento, del Museo di Milano, di «Firenze com'era». Per il resto va onestamente detto che ci troviamo di fronte a una pluralità di progetti e di tentativi che, neppure nel loro insieme, riescono a delineare una tipologia in sé omogenea e ancor meno organica.

Sinteticamente, a costo di correre il rischio di un'eccessiva semplificazione della realtà, i musei della città si rifanno a due/tre modelli.

Il primo si fonda sul tentativo di ricostruire la storia

urbana a partire da un insieme, variegato e spesso incoerente, di elementi: reperti emersi nel corso di scavi, frammenti di edifici andati distrutti, oggetti o raccolte di oggetti ricevuti in dono, cimeli di personaggi storici, arnesi e utensili, prodotti d'uso comune, quadri e stampe, ritenuti più importanti sul piano documentario che artistico, carte e fotografie e ogni altra cosa assurta al rango di potenziale testimonianza materiale e visiva, della storia della città. Con tutte le difficoltà che ne derivano – anche nei casi più riusciti come quelli dei musei di Vienna ed Amsterdam – nel rappresentare la città nel tempo, partendo da collezioni eterogenee e eteroclitiche per origine e formazione e disponendo di pochi e disparati tasselli di un mosaico il cui disegno complessivo fatica infatti a riemergere in una narrazione che resta comunque piena di vuoti e lacune.

Il secondo modello, rappresentato per eccellenza dal Museo Carnavalet di Parigi, è quello di un museo delle rappresentazioni della città. Ogni città produce nel tempo delle immagini di sé, attraverso le carte, le mappe, i catasti, le incisioni, i quadri e da ultimo, le fotografie. La loro raccolta ed esposizione consente di costituire un museo relativamente più facile da realizzare (e anche da vedere), in grado di far intravedere, insieme e oltre l'*urbs*, la *civitas*, integrando immagini, documenti e oggetti per dare vita a un museo che non si confronta tuttavia sull'ambiguità sostanziale fra realtà e rappresentazione, la quale oscura o lascia comunque in un secondo piano quell'ampia parte della realtà urbana che non si è voluto o potuto rappresentare visivamente.

Un terzo modello è infine quello proposto dal London Museum in cui la ricostruzione scenografica di parti della città, di ambienti o situazioni si propone di contestualizzare i reperti «ambientandoli», dando cioè loro uno sfondo virtuale che trae ispira-

zione e rinnova la tradizione dei musei etnografici, adattandola alla realtà urbana e avvalendosi di dispositivi propri anche del teatro e del cinema. Di forte impatto comunicativo, anche questo modello fa comunque i conti con la difficoltà di rappresentare contemporaneamente lo spazio e il tempo, la dimensione materiale della vita quotidiana e quella immateriale delle relazioni sociali ed economiche.

A questi tre modelli «storici» vorremmo in qualche misura opporre un quarto: quello del museo «diffuso» della città che si distingue radicalmente da essi in quanto, anziché cercare di rappresentare la realtà urbana attraverso le proprie collezioni, si fonda sul presupposto di presentarla assumendo la città stessa come collezione. È questo un museo che anziché acquisire, conservare e valorizzare una collezione che ha per oggetto la città, rinvia programmaticamente a essa come a un grande museo a cielo aperto da percorrere, osservare, capire nella sua dimensione reale e totale. Una collezione «vivente», un palinsesto in evoluzione di cui il museo si limita ad offrire le chiavi di lettura, realizzando così una «forma», parzialmente nuova e diversa, di museo.

A differenza del museo «tradizionale» (il «museo-collezione») il museo «diffuso» non ha la funzione di acquisire fisicamente dei beni, quanto piuttosto accoglierne, conservarne e accrescerne la conoscenza, partecipando al loro studio, alla loro gestione, conservazione, comunicazione, promozione... I suoi «depositi» non sono destinati a conservare cose, ma a custodire un patrimonio immateriale costituito dai saperi accumulati sui beni di cui il museo è e si rende responsabile. I suoi uffici provvedono al mantenimento e allo sviluppo, all'acquisizione e al rinnovo dei dati e delle informazioni esistenti. Le sue sale espositive si propongono di

comunicare queste conoscenze, di fornire i codici per capire e vedere con altri occhi quanto sta fuori e intorno al museo, che assume così a pieno titolo il carattere di centro d'interpretazione.

Dove, per centro d'interpretazione, non s'intende tanto un museo «senza collezioni» quanto un museo la cui missione non è quella di valorizzare una collezione, ma un contesto (o un tema). Tanto il «museo-collezione» acquisendo beni, è introverso e tendenzialmente centripeto, tanto un centro di interpretazione, privilegiando la conservazione *in situ* e valorizzando un contesto o un tema, è estroverso e centrifugo.

Integra e completa il senso e il ruolo di un museo diffuso la sua capacità di essere anche un presidio di tutela attiva del patrimonio culturale presente nel contesto che esso si propone di interpretare e comunicare, svolgendo tutte le funzioni sottese a un esercizio «attivo» della tutela dei beni culturali: non solo la loro individuazione e protezione, ma la loro gestione e conservazione, la loro interpretazione e comunicazione.

Un museo della città in grado di essere diffuso e di poter contare su un centro d'interpretazione che ne costituisca il cuore e il cervello, ma che sia anche la porta d'accesso alla città e che, per quanto possibile, svolga anche le funzioni di presidio di tutela attiva del patrimonio culturale urbano, si pone in alternativa ai modelli «storici» di museo della città. È un museo di nuova generazione, la cui diversa identità dipende anche da due opzioni: l'una relativa alla natura della sua «collezione», la seconda al modo di rapportarsi ad essa.

Affermare che la città costituisce idealmente la collezione di un museo della città, può suscitare il fondato timore che si intenda «musealizzare» la città, congelandola nel suo stato attuale e conservandola così com'è (o è stata) a meno di non pensare a essa

come a una collezione vivente. Una realtà viva e in evoluzione costante, di cui si vuole preservare l'identità storica senza rinunciare alla sua trasformazione, assegnando al museo una funzione più prossima a quella del giardino botanico che non a quella del museo di scienze naturali, per fare un esempio di un museo che alla conservazione del passato unisce la cura di esemplari viventi.

Nel giardino botanico, la conservazione e lo studio della flora prevede sì la creazione di erbari e la realizzazione di banche del germoplasma, ma soprattutto la coltivazione di piante destinate a crescere e morire, a essere ibridate e potate, estirpate e introdotte da altri ambienti. Applicata ai musei della città, questa logica porta a superare l'alternativa tra conservazione e sviluppo, senza tuttavia rinunciare a fondare quest'ultimo sulla conoscenza del patrimonio esistente.

La seconda opzione riguarda l'approccio alla città e al suo patrimonio, che o riesce a essere interdisciplinare o di fatto fallisce il suo scopo. La città non può essere considerata un campo di ricerca esclusivo, riservato agli urbanisti o agli architetti, ma non può nemmeno essere una riserva privata degli storici o degli archeologi, dei sociologi o degli antropologi, dei geografi o degli storici dell'arte. Tutti gli approcci – se presi singolarmente – finiscono infatti per proporre una ricostruzione parziale della realtà e solo nel loro insieme possono ambire a restituirne una visione globale. L'utilità, il senso, il valore di un museo della città dipendono in primo luogo proprio dalla sua capacità di interpretare in tutte le sue molteplici dimensioni lo spazio urbano nel tempo. Partendo dal suo passato, ma con la prospettiva di arrivare al suo presente e di aprirsi alla visione del suo futuro. Ma soprattutto sforzandosi di assumere e interpretare la città nella sua polisemica complessità, superando dunque un approccio e un'impostazione mono-disciplinare,

quale che sia la disciplina assunta a riferimento.

Un museo della città di questo genere non è un sogno né un'utopia, ma una prospettiva concretamente percorribile, creando dei nuovi istituti, se necessario, o anche rinnovando quelli esistenti, ripensandone le funzioni e le attività. E soprattutto dando vita per quanto possibile a pratiche patrimoniali diverse. Se l'oggetto di attenzione dei musei non è più la collezione presente al suo interno, o comunque non è l'unico oggetto delle sue attività, si tratta di reinventare le pratiche patrimoniali tradizionali alla luce di norme diverse, ma anche di differenti comportamenti sociali e di nuovi tipi di attività. A opera dei professionisti museali, ma anche con la partecipazione dei cittadini, riflettendo, da questo punto di vista, sulla differenza, ma anche sulla prossimità fra museo diffuso e ecomuseo, che dipende principalmente dal carattere più o meno partecipato delle pratiche patrimoniali che il museo promuove.

Un'ultima notazione concerne l'utilità dei musei della città, la cui principale funzione è essere uno strumento di cittadinanza. E il cui obiettivo è contrastare il crescente spaesamento rispetto alle città che abitiamo, perché esse cambiano sotto i nostri occhi più rapidamente e violentemente che in passato, e con esse cambiano i suoi abitanti che sempre più faticano a riconoscersi nei luoghi in cui vivono e operano.

Il venir meno delle coordinate spazio-temporali per effetto dei cambiamenti urbani quanto della mobilità delle persone, comporta infatti, per un numero sempre più elevato di persone, anche il venir meno degli strumenti attraverso cui decodificare lo spazio, orientarsi nelle città, conoscere e capire il senso stesso dei luoghi, quello che sono e rappresentano: ne deriva un'opacità dello spazio

di vita che si trasforma in un'indifferenza per lo spazio, con le molte conseguenze che essa induce in termini di identità e comportamenti, individuali e collettivi.

Contribuire a restituire senso ai luoghi, a ricostruire codici di orientamento nello spazio urbano, al di là delle grandi e superficiali categorie con cui esso viene comunque vissuto e interpretato, per ricreare invece luoghi di senso diventa allora un obiettivo strettamente correlato al rafforzamento, se non alla costruzione stessa di un senso civico critico e aperto, fondato sull'appartenenza a un luogo in quanto spazio entro cui si iscrive una comunità. Cercando, quanto più possibile di considerarlo uno spazio «a geografia variabile», al cui interno le pratiche del territorio e le dimensioni delle reti sociali e identitarie di cui si fa parte e si può essere

attori sono comunque estremamente variabili.

Lo spazio è (o torna) a essere dominabile se si riesce a conoscere e dunque a capire il presente in relazione al passato, immaginandone senza rimpianti il cambiamento.

Sono queste le ragioni che in sintesi portano oggi a un impegno in campo patrimoniale esteso a nuove categorie di beni, materiali e immateriali, entro un quadro concettuale a sua volta innovato rispetto al rapporto fra tutela e valorizzazione.

Dal punto di vista dei musei di storia della città non si tratta di rigettare i modelli esistenti, ma di ripensarli nel loro complesso attraverso un approccio processuale e aperto e che persegua, per quanto può, un'interpretazione della realtà urbana programmaticamente interdisciplinare.

Note

Questo intervento riprende, rielaborandole, riflessioni contenute in particolare in: Daniele Jalla, *Museo Torino: riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo di storia della città*, in A. Aymonino e I. Tolic (a cura di), *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 175-183 e Id. *Il museo civico per una tutela attiva del patrimonio culturale*, in S. Benetti e A. Garlandini, *Un museo per la città. Ruolo, funzioni e prospettive dei Musei civici accreditati*, atti del Convegno (Mantova, 19 giugno 2006), Allemandi, Torino 2007, pp. 81-93.

I principali riferimenti bibliografici a cui questo testo è debitore sono, in modo particolare:

S. Abram, *Per un museo storico della città a Torino: ipotesi e progettualità dai primi del Novecento a Vittorio Viale*, in *I musei della città*. Working papers, Roma 2005.

L. Baldin, *Museo diffuso ed ecomuseo: analogie e diffe-*

renze, in *Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici*, atti del Seminario - Workshop 2004 (www.ecomusei.net/User/AttiW2004.pdf).

C. S. Bertuglia, C. Montaldo, *Il museo della città*, Franco Angeli, Milano 2003.

S. Blazy, *Le musée d'histoire de la ville et son territoire*, in M. H. Joly, T. Compère-Morel, *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Noësis, Paris 1998, pp. 323-334.

A. Cavallaro (a cura di), *Dal museo civico al museo del territorio*, in "Bollettino di Italia Nostra", XIX, 158, gennaio 1978, pp. 34-38.

City museums. Dossier, in "Museum International", 187, 1995.

V. Cumming, N. Merriman, C. Ross, *Museum of London*,

Scala Books, London 1996.

P. Davis, *A sense of place*, Leicester University Press, London and New York 1999.

F. Drugman, *Il museo diffuso*, in "Hinterland", 21-22, 1992, pp. 24-25.

A. Emiliani (a cura di), *Capire l'Italia. I musei*, Touring Club, Milano 1980.

A. Emiliani, *Il museo alla sua terza età: dal territorio al museo*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1985.

T. Fittipaldi, *Il Museo di San Martino a Napoli*, Electa, Napoli 1995.

F. Haskell, *Il dibattito sul museo nel XVIII secolo*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* (atti del Convegno, Firenze, 1982), L.S. Olschki, Firenze 1983.

N. Johnson (a cura di), *Reflecting Cities* (atti del Convegno, Londra, 1993), Museum of London, London 1993.

R. Kistemaker (a cura di), *City museums as centres of civic dialogue?* (atti del Convegno, Amsterdam, 2005), Amsterdam Historical Museum, Amsterdam 2006.

D. Manacorda, *Crypta Balbi, Archeologia e storia del paesaggio urbano*, Electa, Milano 2001.

V. Minucciani (a cura di), *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Lybra, Milano 2005.

A. Negri, M. Negri, R. Pavoni, *Il museo cittadino: formazione, gestione, strutture*, La Nuova Italia, Roma 1983.

C. Pietrangeli, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Cappelli, Bologna 1971.

P. Romanelli (a cura di), *Museo perché museo come*, De Luca, Roma 1980.

M.C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano 2000.

W. Szambien, *Il museo di architettura*, Clueb, Bologna 1996.

F. Varosio (a cura di), *Musei d'arte e di architettura*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

Museo delle culture. Patrimonio, società civile, consumi e antropologia del mondo globale

Pietro Clemente

Una premessa

L'antropologia è probabilmente tra le discipline di cui più si parla quando si tratta di musei, ma è l'unica della 'famiglia' delle discipline museali che non è insegnata nella scuola di base: quindi è una disciplina che facilmente viene ignorata, fraintesa, interpretata in modo dilettantesco. L'antropologia è una disciplina strana, che da qualche anno tutti ritengono di conoscere, senza bisogno di studiare nei libri e di approfondirne le metodologie. Per questi motivi c'è una situazione imbarazzante dei professionisti del settore e c'è una specificità anche del rapporto tra antropologia e musei che mette conto cercare di evidenziare.

Parlare di antropologia dei musei richiede per me un approccio radicale. Che è quello del primo giorno di lezione in cui presento a studenti di vent'anni che cos'è l'antropologia, in cui comincio sempre raccontando che mia madre non l'aveva mai capito e un giorno, credendo finalmente di averlo capito, mi ha chiesto "se mi occupavo degli uomini delle caverne". E questo vi dà già un po' l'idea... Mentre si dice che negli Stati Uniti ci sia un antropologo ogni quindicimila abitanti, in Italia penso ci sia un antropologo ogni milione e mezzo di abitanti: non c'è una pratica di formazione verso tale disciplina, ed è quindi anche difficile dire che cosa sia.

Immaginate che l'antropologia sia una disciplina che si applica al vicino, che si disloca dove l'antropologo sta con le popolazioni locali. Quando si affronta il globale ci si trova in una situazione di cambiamento d'orientamento straordinario. Questo

ha reso l'antropologia una disciplina mobile, critica, continuamente controversa. È quindi abbastanza importante che nei contesti delle pratiche museali cerchiamo di far comprendere le metodologie, il tipo di sguardo e il modo di pensare di una disciplina che non è insegnata nelle scuole di base.

Il mio maestro Alberto Mario Cirese aveva questa battuta fulminante: "Che cos'è l'antropologia? è la tensione che c'è tra due proverbi: *Tutto il mondo è paese* e *Paese che vai usanze che trovi*". Geniale approccio alle problematiche dell'antropologia, all'identità e alla differenza che tuttavia oggi nel mondo globale non funziona più con le modalità del proverbio, perché i proverbi non prevedevano il mondo globale. Forse oggi andrebbe coniugato, in un modo che forse Cirese non gradirebbe tanto: *Tutto il mondo è paese, allora paese che vai usanze che trovi*. Quindi non tanto sul tema delle invarianze e delle varietà locali, ma sul tema delle continue variazioni del mondo globale, che è già un oggetto dell'antropologia della globalizzazione.

Rispetto all'immagine di *Paese che vai usanze che trovi* e *Tutto il mondo è paese* forse l'antropologia eredita effettivamente la funzione che hanno i proverbi: quella di mettersi sempre in discussione. L'antropologia contemporanea ha una fortissima istanza di tipo riflessivo e in questo incontra fortemente la museografia come proprio strumento di comunicazione, proprio perché la museografia condivide questa istanza riflessiva, questa comunicazione critica, questo specchiarsi attraverso l'alterità che l'antropologia professa come sua modalità

di approccio.

Musei locali, scenario globale

L'antropologia oggi pone al centro delle sue pratiche le transazioni, i conflitti, la partecipazione e quindi focalizza la sua attenzione sui soggetti sociali. Questo aspetto probabilmente si può cogliere nel territorio laddove si assiste ancora ad uno sviluppo dei musei di antropologia. Noi stessi, che siamo stati in qualche modo protagonisti della richiesta di musei che parlassero delle culture locali, del territorio, non ci aspettavamo che continuassero a crescere fino al nuovo millennio. Credo che alla fine di ogni decennio '70, '80, '90 io abbia detto "beh, la fase della crescita è finita". E invece questa fase continuava.

Ritengo che per molti aspetti tale ricchezza di esperienze museografiche locali sia una domanda di antropologia. Nessuno si chiede perché non chiudono gli Uffizi mentre tutti si chiedono perché si aprono ancora musei di antropologia; secondo me in questo c'è un forte nesso. Gli Uffizi rappresentano – e non lo dico come antropologo ma come studioso di musei – una delle più grandi aberrazioni feticistiche che si possano dare nello scenario internazionale. In generale, i luoghi che fanno il maggior richiamo turistico-museale e che tutti citano come esempio di riferimento per il numero di visitatori e l'autonomia finanziaria che questo produce, sono aberrazioni feticistiche, accompagnate da una commercializzazione incredibile. Firenze è una città dove ci sono file mostruose di persone che stanno sotto al sole per ore, assediate da venditori di foulard e di riproduzioni: si vede la città che consuma il turismo nei modi che sono meno coerenti con la sua storia, con la sua vicenda; mentre la popolazione in qualche modo si ritira. Un'analogia impressione, ad esempio, l'ho tratta quando mi è capitato di vedere come viene gestito il turista a Pompei. Abbiamo

oggi di fronte fenomeni di questa complessità e le città sono i luoghi dove più marcatamente si produce un mercato turistico, un feticismo dell'oggetto fortemente marcato.

La nascita di musei locali invece rappresenta in qualche modo il rimpossessarsi di una riflessione sul proprio destino, sulle trasformazioni, sull'identità e quindi a me pare che sia una domanda del territorio che emerge. Ora le domande che emergono e che hanno valenze antropologiche sono molteplici. Da un lato c'è il fronte del territorio, e l'antropologia viene vista come uno spazio che riflette sul rapporto uomo-territorio, sulla cultura materiale che si è data. L'antropologia è una disciplina che ha al centro la memoria, che cerca di rendere protagonisti chi possiede questa memoria, che poi è quella della gente comune, della vita quotidiana. Dall'altro lato invece l'antropologia affronta, attraverso i grandi musei etnologici, anche il problema, almeno teorico, della restituzione, della *repatriation*, dell'interpretazione della storia del colonialismo, dello sguardo di chi oggi è venuto a lavorare in Italia. Ciò rappresenta anche un'altra modalità di vivere, di sentire il bene, commisurarsi con quell'oggetto che qualche secolo prima è stato sottratto ad un mondo che probabilmente neppure lo ricorda.

Quindi la domanda antropologica oggi è di straordinaria complessità e buona parte della sua complessità riguarda contesti di comunicazione pubblica in cui i musei hanno ruoli particolarmente significativi. Per noi è un problema importante quello di connettere la museografia antropologica, come punto di comunicazione pubblica, con la metodologia, i principi e le teorie dell'antropologia, con le istanze metodologiche dell'antropologia. In caso contrario avremmo l'impressione in qualche modo di appiattire questo tipo di competenza e di non chiedere al pubblico dei musei quell'istanza di imparare a pensare altrimenti, di pensare diversamente, che fa

lo scatto dell'antropologia. Ciò sarebbe una sorta di tradimento della sua stessa missione.

Un passo indietro. La tradizione di studi in Italia

L'antropologia culturale è un insegnamento che nasce nell'ambito delle discipline scientifiche dell'Ottocento e la sua nascita si muove proprio attorno al tema del museo. In Italia i due momenti forti che legano la nascita dell'antropologia ai musei sono da un lato, il museo fiorentino di Mantegazza, che nasce intorno al 1868, dall'altro l'attività di Giuseppe Pitrè, medico palermitano appassionatissimo e fondatore della storia delle tradizioni popolari, che manda alcuni oggetti siciliani per una mostra internazionale a Milano alla fine degli anni '80 dell'Ottocento.

Questi due riferimenti sono piuttosto interessanti anche per chi immagina che gli antropologi si debbano occupare solo di cose del passato, di cose arcaiche. Per costoro gli antropologi devono avere un rimpianto terribile per le tradizioni che scompaiono, dire sempre che cercano le cose autentiche e sane, ma questa invece è una cattiva immaginazione dell'antropologia. L'antropologia è ben radicata nel mondo contemporaneo, desidera occuparsi di internet e non di primitivi in gonnellino, di traffico urbano e non solo di cantori tradizionali che cantano in versi. Il suo segno di nascita è legato ad un grandissimo viaggiatore come era Mantegazza, che fonda un museo a Firenze in un contesto universitario nel quadro delle esposizioni internazionali che caratterizzano l'Ottocento, come un primo tracciato di mondializzazione delle diversità.

Nella storia dell'antropologia, il museo è stato nell'Ottocento il luogo dove confluiva la conoscenza, era un mondo di viaggiatori e il punto di arrivo dei loro reperti e dei loro studi. Così arrivavano i crani, perché una volta gli antropologi erano innestati nel mondo degli igienisti, degli anatomisti, degli

zoologi e quindi facevano parte di una vicenda di collezionisti di oggetti di cultura materiale; in quella fase storica l'antropologia era prevalentemente fisica e non ancora culturale.

Il grande momento di storia museale dell'antropologia culturale è dato dalla mostra del 1911 per i cinquant'anni dell'Unità d'Italia. Questa mostra di spirito internazionale fa sì che il grande organizzatore di cultura e museologo Lamberto Loria riunisca a Roma tutte le regioni italiane in un grande disegno di museografia, che era una modalità di patrimonializzazione nazionale delle differenze e un progetto assolutamente avanzato e straordinario. Dopo la sua morte è completamente caduto; ma potremmo ancora assumere questo progetto (e speriamo che qualche Ministro dei Beni Culturali lo voglia assumere).

Nel Novecento c'è stato un movimento molto significativo nell'antropologia professionale e accademica, a cui fa riferimento anche il titolo di un volume uscito in Italia negli anni '80, *Dal museo al terreno*, che abbandonava il museo come presidio della conoscenza e lo usava soltanto come informazione preliminare per la ricerca sul campo. Personaggio emblematico di questo cambiamento radicale dell'antropologia è stato Bronislaw Malinowski, ancora oggi per noi nume tutelare, antenato totemico dei giovani antropologi che debbono fare ricerca sul campo, un'attività che non è affatto scomparsa nel mondo contemporaneo, la si può fare mettendo la parola "campo" tra virgolette, perché si opera nelle città o con le comunicazioni di massa. Con Malinowski sostanzialmente finisce un'epoca e ciò viene sottolineato dal fatto che nelle prime pagine degli *Argonauti del Pacifico occidentale* dice di avere i craniometri; quindi lui è proprio uno studioso che segna un passaggio di epoche. In quelle pagine spiega come ha deciso di abbandonare il gruppo degli occidentali che stanno isolati

nel villaggio bianco, e di spostare la sua tenda nel 'campo', ovvero nel villaggio dove ci sono i nativi e di confondersi nella loro vita. Questo è un gesto fondante dell'antropologia, che noi condividiamo ancora, e oggi in qualche modo rivendichiamo un movimento opposto a quello che è stato proprio di quella età dicendo "dal terreno al museo": al museo come luogo di comunicazione del terreno e quindi come spazio di comunicazione della ricerca. In questo senso siamo alla ricerca anche del modo di comunicare il museo, in quanto la forma fondamentale della comunicazione dell'antropologia è la scrittura. La scrittura è però una forma meno sociale del museo, certo può essere più diffusa, possiamo far circolare libri nei corsi di antropologia di tutto il mondo e fare formazione, ma è solo nel museo che si riproduce quello scambio con gli informatori, i nativi, con i visitatori, che torna a fare dell'antropologia un momento di immersione nei diversi punti di vista che confliggono, si scambiano... L'approccio dell'antropologia al patrimonio non può rinunciare a questa prospettiva.

Ma qual'è il rapporto tra antropologia e museo? A me sembra che qualche volta abbiamo anche difficoltà a convincere i nostri compagni di strada museografi della forte organicità che c'è in questo rapporto. Per gli antropologi delle ultime generazioni il museo è una forma congeniale di scrittura dell'antropologia: ciò ci porta necessariamente ad avere un approccio 'personale' alla prospettiva del museo, e ad esserne anche insoddisfatti. Si tratta di una prospettiva forse non sufficientemente sviluppata.

L'Unesco, il territorio, le politiche locali: conflitti e negoziazioni

Ci sono oggi nel quadro internazionale, anche in ragione dell'attività dell'Unesco e della relativa discussione sui beni immateriali e la loro tutela e

valorizzazione, delle immaginazioni di possibilità nuove per gli studi antropologici che in passato non c'erano. Nei processi di valorizzazione Unesco di salvaguardia delle culture locali dovrebbe confluire il sistema pubblico, con le Soprintendenze alle quali, nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, oggi è riconosciuta la competenza etno-antropologica. In un momento in cui però lo Stato non assume nessuno, tale riconoscimento sembra essere divenuto una specie di decorazione inefficace, perché le Soprintendenze sono fatte essenzialmente di storici dell'arte, architetti e archeologi e sono 'piene' di essi. Noi comunque ci auguriamo che si apra una stagione di grande utilità di questa formazione e competenza che possa dare e avere un ruolo importante nel servizio pubblico.

In questo nuovo campo di indagine, la prima saggistica antropologica sul patrimonio che sta emergendo, legata alla ricerca sul campo di lungo periodo, porta ad esempio, nel caso della ricerca di Dino Palumbo sulla Sicilia della Val di Noto e del Barocco, nel volume *L'Unesco e il campanile*, a mettere in evidenza come le pratiche del patrimonio siano costruite attraverso conflitti locali per l'egemonia e politiche che mirano ad utilizzare la nozione del patrimonio dell'Unesco per costruire il territorio dal punto di vista del riconoscimento della politica locale. Visto dal basso quindi il movimento del patrimonio è anche un movimento in cui le comunità locali cercano di approfittare del sistema globale. Il patrimonio non è solo quello che gli specialisti del patrimonio pensano che debbano fare le comunità locali per definire e valorizzare la loro identità culturale, ma è innanzitutto quello che le comunità locali per prime pensano di poter fare per utilizzare il patrimonio dentro un proprio disegno. D'altra parte la ricerca che viene fatta sul patrimonio mondiale risponde allo stesso criterio. Anche su scala internazionale il rapporto tra mondi locali e

Unesco è analogo: le comunità locali costruiscono via via nel tempo dei dossier che siano il più possibile ciò che l'Unesco richiede, e una volta ottenuto il riconoscimento cercano di massimizzarne l'uso non più in termini 'universalistici' ma in termini locali e politici, e se non ci riescono, tendenzialmente lasciano cadere l'interesse per il riconoscimento. Si tratta di un profilo proprio di tipo politico di uso del territorio, della sua immagine, della possibilità di comunicazione internazionale.

Un caso interessante è stato una ricerca di dottorato su Pienza, in provincia di Siena. Pienza è una sorta di emblema storico-artistico, ma è anche un pezzo di storia contadina mezzadrile. Al momento della ricerca Pienza era il comune in cui era esploso il caso dell'edilizia invasiva realizzata a Monticchiello, entro un'area riconosciuta dall'Unesco, edilizia oggetto della denuncia da parte di un docente universitario abitatore di Monticchiello con una casa di vacanza. Da quella accusa, in Toscana è nato un movimento complesso e plurale che ha denunciato la tendenza di molti comuni toscani a trascurare la tutela del paesaggio a favore della crescita edilizia sia abitativa che dei centri commerciali. Un conflitto tra interessi locali e bellezza? Come si trova un antropologo a discutere su Pienza? Sapendo che la bellezza è un oggetto costruito e che essa in Occidente ha a che fare con le *elites* e la distinzione sociale, e che comunque è un oggetto 'culturale' e non estetico assoluto? Da un lato era sorprendente vedere come Monticchiello diventava una specie di parola d'ordine da porre in una lista generale: no alla TAV, alle discariche napoletane e a Monticchiello erano fatti assimilabili. Si perde ogni specificità e proporzione. I luoghi diventano oggetto di guerre mediatiche e politiche e, in casi come questo, trascurano l'orientamento delle popolazioni e quindi – in un certo senso – anche i principi della Carta Europea del Paesaggio, per la quale il paesaggio stesso è una

dimensione legata alla fruizione e alla percezione delle popolazioni. Allora qual'è il punto di vista dell'antropologo? Quello della comunità locale o quello dell'intellettuale che è coinvolto sul territorio in una modalità particolare e diversa dagli abitanti e dai residenti del luogo? Quello di entrambi o ancora qualcun altro (il proprio, o quello di una parte della popolazione)? In genere cerchiamo di rappresentare 'polifonie', relazioni dinamiche, conflitti, ma per lo più a partire dal 'dare la voce', 'ascoltare le voci' della gente¹.

Ma emerge anche che la ragione per cui Pienza è famosa nel mondo – la fondazione rinascimentale, l'arte – non è il tema dell'identità locale, ovvero la comunità dei Pientini non ha l'abitudine di visitare il Museo della città di Pienza. La guida del Touring sicuramente avrebbe detto che bisogna andare a vederlo, non avrebbe detto che esiste un paesaggio particolare, plasmato dai mezzadri nei secoli e che in qualche modo oggi è modificato dall'assenza di una agricoltura ancora così sistematica sul piano territoriale. Il passaggio dalla mezzadria al turismo è uno dei temi forti del presente, ma anche l'agricoltura, la pastorizia, l'innesto dei pastori sardi nel mondo del pecorino toscano, fanno parte del problema. Il patrimonio non è unidirezionale, né di chi grida che vuole salvarlo, né soprattutto di chi ritiene che ci siano valori eterni da difendere. Anche la legge italiana ormai vede il patrimonio come storico e identitario, non come luogo della bellezza eterna e della discriminazione culturale.

Quindi, per capire le pratiche patrimoniali da un punto di vista antropologico dobbiamo collocarci nella dimensione della ricerca sul campo, del vissuto del patrimonio, dei contrasti che il patrimonio produce, del suo diventare una cosa ulteriore, come la cultura, l'ambiente, la scuola, i temi classici della formazione delle comunità locali e delle loro politiche negli anni del dopoguerra. Pienza è

particolarmente interessante, nel senso che la sua storia caratterizzata da maggioranze robuste del Partito comunista ha avuto negli anni '80 una sorta di commutazione dal rosso al verde. Però questa commutazione non è stata in grado di resistere ad un attacco mediatico gigantesco come quello che – forse involontariamente – Asor Rosa, critico degli interventi edilizi a Monticchiello in Comune di Pienza, ha prodotto alleandosi poi con organizzazioni che si occupano sistematicamente della tutela del paesaggio, e lasciando spiazzata un'intera classe dirigente locale. Questi non sono per noi temi estranei, 'politici', ma sono proprio i temi dell'antropologia locale del patrimonio, che portano a vedere la complessità, a cercare di riconoscere i soggetti, situazioni in cui spesso anche il museo può diventare punto di riferimento di una riflessione critica sulle comunità. Il gruppo di miei allievi che ha lavorato su Pienza per la produzione di un *expertise* sul piano strutturale del Comune, alla fine ha detto: "ma perché a Pienza non fanno un museo per rispondere ai vari problemi e conflitti che sono nati nel territorio?". A loro avviso il museo sarebbe stato un punto di raccordo tra la memoria della generazione che aveva vissuto la mezzadria, quella del turismo, e la nuova sensibilità verso il paesaggio.

Il museo come scrittura complessiva delle culture e archivio delle voci

Il museo è la concretizzazione di una immagine che è stata forte nell'antropologia contemporanea, guidata da un movimento legato alla cultura museale degli Stati Uniti. Un libro importante anche per la mia generazione si chiamava *Scrivere le culture*, un altro *Culture in mostra*². Anche i musei sono un modo di scrivere le culture, di scriverne la diversità nel mondo globale. Va sottolineato il ruolo complesso, difficile, dei musei etnologici che vanno costantemente riletti, da un lato come sto-

ria critica del nostro colonialismo, dall'altro come possibilità d'immaginazione; culture diverse che si sviluppano nel tempo, che non accettano il nostro sguardo 'congelante' nel tempo 'primitivo', che è un tempo della nostra immaginazione coloniale. Questo tempo 'primitivo' adorante e congelante, estetizzante e essenzializzante, centrato sulla presunzione dell'Occidente e sulla gloria ultima di valorizzare 'gli altri' (a modo proprio) è per esempio incorporato nel Musée du quai Branly a Parigi, realizzato da Jean Nouvelle. Il quel museo c'è un senso anti-anthropologico fondamentale, è un senso collezionistico che riguarda il modo di ereditare l'immagine del primitivismo delle arti che hanno avuto le avanguardie europee e non le culture locali; quindi l'antropologia si trova in sostanza a cercare di ricostruire punti di vista che ci spingano a pensare altrimenti anche nel campo delle arti, a pensare altre modalità dell'arte. Al contrario siamo circondati da un approccio che continua ad usare l'arte come feticcio, come divinizzazione, come modello del genio e della sregolatezza, la singola opera contro tutte le altre opere, secondo un modello che ci ha lasciato in eredità l'idealismo e che poi ha funzionato bene sul piano del fare consenso, sul piano turistico, sul piano delle Soprintendenze; si tratta di un modello, come dire, che opprime altre possibilità di immaginazione del patrimonio.

Mi si consenta ora una sorta di intermezzo meditativo che propongo in corpo minore della scrittura, una cosa un po' tra me e me, senza obblighi di bibliografia.

Pensieri

Io penso che sia più facile lanciare delle invettive, degli anatemi come ho fatto io spesso, contro vecchi idealisti, storici dell'arte all'antica, gente snob, gruppi di élite, che risolvere un problema di questo genere. In effetti esso si

confonde con un problema mondiale di immagine legato allo sviluppo turistico che è molto radicato. Non c'è solo il giudizio di Croce o di Berenson, c'è la certificazione del bello fatta dal mercato commerciale delle visite nel mondo: altrimenti perché a Firenze i turisti reggono ore sotto la pioggia o il solleone per vedere il David per meno di un minuto, o il Duomo per meno di cinque minuti? Io non lo farei. Ma in visita guidata turistica all'estero mi è capitato di farlo. Forse la cosa più interessante è un approccio al tema dell'arte che sia più congeniale al nostro tempo. Non capisco perché dobbiamo ereditare il modello crociano così a lungo dopo la sua morte. Probabilmente perché si è trasformato in un modello turistico, ma anche in un modello gestibile dai grandi progettisti e gestori di mostre di grande attrattiva, le mostre blockbuster, contro le quali giustamente ICOM Italia ha fatto una raccomandazione. Ci sono lobbies interessate a che uno sguardo critico moderno non entri nell'arte, perché ci guadagnano in soldi e in privilegi professionali, non si deve sapere che l'arte è un accordo segreto tra il gusto di Benedetto Croce e il mercato di massa del turismo, se lo si sapesse la magia si scioglierebbe, e se noi (io) riuscissimo a dissolvere la magia ci accuserebbero anche di togliere il lavoro ai commercianti e ai tour operator. Invece a noi è abbastanza congeniale lavorare con l'arte contemporanea, proprio perché l'arte contemporanea non ha la pretesa di essere eterna e universale, fa installazioni, sottolinea, favorisce cornici critiche; ed è un periodo particolarmente fecondo per i dialoghi con l'arte contemporanea. Io sono stato a vedere il parco di Sperry, questo artista contemporaneo internazionale operante anche a Seggiano sull'Amiata, gli ho portato il catalogo del Museo Guatelli e lui mi ha detto "Lo conosco, un appassionato di oggetti come me non poteva non conoscere il Museo Guatelli". In questa attenzione c'è un'altra concezione dell'arte rispetto a quella dominante e che io chiamo feticistica. Certo è che negli ultimi cinque secoli nell'Europa occidentale si è creata una sorta di immagine di successo di che cos'è l'oggetto artistico, che

non è fondata su niente se non sul potere del modello occidentale sul mondo. Credo che sia ormai tempo di decostruirla e questo i musei antropologici hanno cercato anche di farlo spesso. Il sociologo francese Pierre Bourdieu ci ha segnalato nel suo libro L'amore dell'arte che il museo è nel Novecento uno strumento di distinzione sociale. Io vorrei che nel XXI secolo il museo fosse un fattore di decostruzione di quell'idea dell'arte che ha contribuito a produrre come nuova forma di 'sacro' borghese e laico. Io credo che questo sarebbe semplicemente il movimento da fare: "decapolavorizzare" tutto quanto. La nozione di capolavoro, che si diffonde anziché ridursi, è a mio avviso quanto di più anti-antropologico ci possa essere. Il capolavoro, sarebbe opportuno ricordarlo, come mi hanno insegnato gli artigiani, è l'oggetto che deve fare un apprendista, un garzone, per essere riconosciuto artigiano. Ecco se non è questo, se è altro, il capolavoro è sempre una fregatura epistemologica, state tranquilli.

Musei 'nostri'

I nostri musei come si collocano in questa difficoltà dello sguardo antropologico contemporaneo? Intanto con un'autocostruzione molto forte del patrimonio, nel senso che quasi tutti i nostri musei, escludendo quelli etnologici, che sono tutti figli dell'Ottocento e di un progetto anche 'scientifico' forte di conoscenza del mondo della diversità, in gran parte sono nati da collezionisti locali che hanno deciso di costruire la memoria della propria comunità. Sono tutti musei nati grosso modo dagli anni '70 e nonostante alcuni limiti di localismo sono autocostruzione di patrimonio, patrimonio in senso fisico degli oggetti, della memoria.

A partire da questo, la comunità antropologica ha costruito un discorso che ha anche spinto molti collezionisti locali ad aprirsi a una riflessione più ampia, a confrontarsi con progetti di più ampio respiro e oggi i musei antropologici si presentano con una maggiore complessità. Non sono solo musei del

mondo contadino, non solo musei nati dal basso, ci sono tradizioni particolarmente forti di musei compartecipati e in questo insieme di musei noi cerchiamo in qualche modo di far penetrare alcune idee: 1) del non essenzialismo delle culture locali, ma al contrario, del dinamismo, della creatività delle culture locali; 2) che ogni cultura locale deve essere vista dentro un'immagine che gli antropologi chiamano olistica, cioè come un insieme di relazioni, che ci spinga a pensare quel mondo nella sua interna ricchezza di relazioni.

È chiaro che il museo è un oggetto del consumo contemporaneo, non possiamo vederlo come un luogo mitico disancorato dalle pratiche turistiche e dal pubblico, però dobbiamo far sì che il museo non sia solo il "ma come è bella la linea di quell'aratro³", ma che sia invece il cercare di pensare la civiltà contadina all'interno della sua complessità, della sua rete di relazioni, di ciò che ne ha portato alla sacrosanta, drammatica distruzione, ma con una perdita forte di diversità che è invece utile recuperare, perché ci insegna cose da portare nel mondo futuro. È sempre il tema della differenza come una risorsa del futuro quello che riguarda la museografia etno-antropologica. L'antropologia è sovente anche in difficoltà in questi musei, perché lo sguardo antropologico è normalmente uno sguardo comparativo e la comparazione c'è poco in essi, spesso anche i più critici costruiscono il palo totemico dell'identità locale piuttosto che il sistema delle differenze. Dobbiamo lavorare di più per favorire uno sguardo comparativo continuo. Ci sono talora politiche regionali che spingono a vedere i musei come rete, come sistema territoriale; allora in quel caso si costruiscono sistemi di localizzazione, di somiglianze e differenze attraverso lo spazio complessivo delle regioni e delle aree, in questi casi la comparazione è favorita.

Ma abbiamo anche un'altra domanda forte dall'an-

tropologia, una istanza civile che considera l'antropologia come un modo di dare la voce, di ascoltare le voci, e spesso i musei non conservano queste voci. Ma ci sono anche begli esempi locali come quello della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo e quello di Cervia dedicato al sale, dove c'è gente, vita, testimonianza, trasmissione di eredità. Questo è uno dei tratti forti dei nostri musei più ricchi. Uno entra nei musei e vede persone, porta via prodotti: a Cervia mi sono portato via il sale, a Villanova di Bagnacavallo mi sono portato via borse e cose analoghe; ma le ho anche viste fare sul posto e questa è una modalità forte di comunicazione dinamica. Uno dei problemi centrali che hanno gli antropologi è proprio la difficoltà a costruire attraverso i musei immagini complessive di cultura, l'oggetto è talora talmente muto che non basta a supplire la memoria collettiva e quindi c'è bisogno di raccogliere voci, di far sì che il museo sia anche il luogo dell'archivio di memoria orale ed è sempre opportuno che il museo sia partecipato, operato; oggetto di attività, che si possano portare a casa documenti vitali non solo archeologici, che si possano in qualche modo memorizzare e trasmettere forme di vita.

Oggi uno degli obiettivi che abbiamo nella nostra rete museografica è far sì che i musei siano il luogo di riferimento della campagna di riconoscimento dei beni immateriali che si sta promuovendo tramite l'Unesco e che siano luoghi che acquisiscono sempre di più e restituiscono la voce delle comunità locali mentre entrano in trattativa con esse e fanno sì che il museo diventi un fattore educativo, che impari dalla gente del posto come si costruiscono le rappresentazioni e qual è l'immagine compartecipata di una certa comunità.

L'antropologia vuole avere un suo punto di vista abbastanza forte sulle pratiche museali del proprio settore, perché i temi chiavi della comparazione, dell'ascoltare le voci e dare immagini complessive

di civiltà, sono specifici dell'antropologia museale e spesso ignorati da altre museografie. Spesso l'antropologia si trova a supplire settori, come quelli per esempio del museo dell'industria, museo della miniera ecc., dove l'abitudine dei museografi è di parlare di macchine e non di gente, non di complessi sistemi di lavoro, di adattamenti del corpo, adattamenti della memoria, trasmissioni di competenze.

È chiaro quindi che teniamo a questo modello di pensabilità del museo come scrittura complessiva della ricerca sulle culture, che credo sia il massimo che noi possiamo dare a una comunità più ampia di museografi, anche di studiosi che vedono nel museo contemporaneo un luogo importante di presidio della società civile e della partecipazione.

Note

Il testo è ripreso dalla trascrizione dell'intervento orale, a ciò si devono alcune stranezze formali e l'assenza di una bibliografia sistematica.

1. F. Scarpelli, *La memoria del territorio. Patrimonio culturale e nostalgia a Pienza*, Pacini, Pisa 2007.

2. J. Clifford, G. E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma 1997; I. Karp, S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna 1995.

3. È una espressione legata alla mia prima esperienza di mostra a Buonconvento nel 1979: la mostra sulla mezzadria ebbe da un docente dell'Istituto d'arte un commento estetico che mi disorientò molto e mi restò impresso.

Nel testo sono citati in modo parziale i seguenti libri che qui di seguito si riportano per esteso:

P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte, i musei europei e il loro pubblico*, Guarnaldi, Firenze 1972.

B. Palumbo, *L'UNESCO e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma 2006.

Per un'ampliamento della bibliografia sui temi indicati suggerisco anche:

I. Maffi (a cura di), *Il patrimonio culturale*, in "Antropologia", vol. 7, 2006.

F. Ronzon, *Antropologia dell'arte*, Meltemi, Roma 2006.

Raccontare gli altri.

Politiche dello sguardo e poetiche dell'orma al museo

Mario Turci

Avrei voluto dare al mio intervento un diverso titolo "Il Museografo e la tessitrice". Il museografo s'incontra con la tessitrice perché il museo che insieme possono pensare è il museo delle visioni del mondo del tessere e nel contempo il museo delle visioni del progettare.

Il mese scorso ho partecipato ad Este ad un convegno dal titolo "Comunicare l'archeologia". Come unico antropologo ho provato, anche per sentirmi meno straniero nella disciplina, ad orientare il senso della mia presenza nella ricerca di una proposta di un possibile spazio comune. Ad Este ho dato alla mia relazione il titolo "Il pensiero delle cose", perché se le cose hanno un pensiero (le cose sono dense del pensiero di chi le ha possedute, usate, vissute) noi siamo chiamati, anche nei musei, ad indagarne la sostanza, ascoltarne la voce-orma, voce di chi li ha usati, pensati, interpretati nella quotidianità. In tale approccio credo sia possibile trovare un luogo comune di riflessione fra antropologia ed archeologia. Inoltre ad Este aggiunsi che il museo è laboratorio della mediazione e della pratica delle differenze.

Le cose e gli oggetti nel museo etnografico, se etnografico vuole dirsi, sono elementi/orma per la realizzazione delle sue narrazioni. Al centro del museo etnografico quindi non stanno gli oggetti bensì le voci che questi suscitano. In tal senso il museo etnografico non si presenta come contenitore di prove storiche (questo è un telaio), ma di testimonianze di umanità (questo è il telaio di Giovanna). Quindi nel museo etnografico dovreb-

bero aver cittadinanza non tanto gli "elementi di prova" quanto la "narrazione di vita" (testimonianze). Un ulteriore passo nella direzione del senso da attribuire al museo etnografico è nella ricerca della sua ragione (museale). Due parole/concetto: missione, etnografia.

Missione

Il museo è il luogo del servire e del servizio, il museo è "servizio sociale a carattere culturale". Ma la ragione del museo è anche nel suo essere luogo del patrimonio e della comunicazione, quindi luogo della mediazione, dove i legittimi "proprietari" del patrimonio, i cittadini (la collettività) possono godere di quell'opera di mediazione capace di "restituire", in forma di gestione e comunicazione, il patrimonio alla sua legittima proprietà. In tal senso il museo etnografico è da intendersi quale luogo della pratica mediazione e della pratica dell'incontro.

Il museo è anche luogo dell'espressione di una missione, dove la "ragion d'essere" del suo mandato possa essere ribadita costantemente. La missione del museo è cosa diversa dalle sue "finalità" (le finalità in genere sono inserite nei primi articoli dei regolamenti istitutivi del museo con il fine di chiarire il perché quel museo è stato fatto e a quale obiettivo è destinato). La missione è qualcosa di più, è la dichiarazione della visione del mondo di chi ha voluto e vuole quel museo e del perché, quindi, della sua esistenza.

Ritornando al museografo e alla tessitrice. Questi, seppur provenienti da esperienze diverse, si incon-

trano nella realizzazione sostanziale di una trama. La tessitrice prepara l'ordito, definisce l'oggetto; l'ordito è la base per la produzione del tessuto sul telaio, nei termini dell'impresa museale è la tradizione, la storia che ha voluto quel museo. La tessitrice quindi assume la realtà e realizza uno sguardo. Nel definire l'ordito dichiara (comunica/trasmette) il suo sguardo sulle cose. L'ordito è scelta, con tale atto si decide la larghezza e lunghezza della tela, l'ordito è progetto. Museografo e tessitrice poi "lavorano" di trama, scrivono, compongono, quindi interpretano, si confrontano con lo spazio e con il tempo della loro realtà. Quello che effettivamente è il lavoro della tessitrice è nella realizzazione del tessuto, nella sua capacità di organizzare la trama, quindi di passare fra le maglie dell'ordito quel filo utile al dire e al sorreggere. L'ordito, per la tessitrice e per il museografo, è il territorio e la sua identità storica. "Lavorare di museografia" è lavorare di tessitura, è riuscire a far passare la navetta (la spola) fra le maglie dell'ordito. È chiaro che quel che alla fine vediamo, i tappeti, le stoffe, si presentano come la somma dei caratteri di una tradizione e del "punto di vista" della tessitrice. Non c'è un tappeto uguale ad un altro, non c'è museo uguale ad un altro, perché nel tappeto e nel museo c'è la visione del mondo delle persone che li hanno voluti e prodotti. La tessitrice equilibra continuamente il telaio tendendo il subbio, il museografo e la tessitrice negoziano continuamente la loro visione del mondo in dialoghi, nella ricerca di strumenti utili alla realizzazione del loro prodotto. Il tessuto per la tessitrice, il museo per il museografo, sono, sostanzialmente, la realizzazione di una un'armonia fra realtà e visione del mondo, fra poetica e tecnica.

Etnografia

Credo sia necessario riflettere su quanto etnografici siano i musei che denominiamo come tali. Nel

museo di etnografia un telaio non è "un telaio" in sé, ma il telaio "di". Dietro quel telaio c'è una parte della voce di chi l'ha utilizzato, una parte della sua biografia. I nostri musei non sono chiamati a provare nulla, sono chiamati a raccontare momenti, tratti, frammenti di tempo significativi di umanità. Ed è qui il valore antropologico del "museo etnografico", voci, biografie e oggetti assunti come frammenti che hanno partecipato a vite ed esistenze. Quindi nel museo etnografico, luogo della narrazione del tempo, regge la "testimonianza" e non la "prova".

Ma come si comunica la testimonianza? Qual è il rapporto fra il dire del museo e le vite testimoniate nelle orme-oggetti che raccoglie? Le prove non si narrano, le testimonianze sì. Nel museo etnografico si dovrebbero raccontare vite, e le vite non possono che essere narrate. Nei musei della prova le cose parlano di sé e l'incontro è con la storia delle tecniche, in questi musei è privilegiato il descrivere. Nel museo etnografico le cose parlano degli altri, qui l'incontro è con le orme, con le storie, la centralità è del narrare. Ad esempio, stili narrativi, racconto, tempo, voce, visione del mondo, sono evidenti in due esperienze museali a mio giudizio significative: il Museo del sale di Cervia e il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (Parma).

Per quanto riguarda gli stili narrativi, il Museo del sale è organizzato per quadri simbolici e voci narranti attraverso un percorso negoziato con i salinari. Il racconto è per episodi, il tempo è esplicitato dalle voci dei testimoni, qui non s'incontra una "guida" che parla di altri, ma un qualcuno, salinaro, che parla di sé, della sua adesione a quel mondo e della vita ed esperienza di salina. Nel suo museo Ettore Guatelli ha pensato alla pluralità delle voci e delle storie, ad un museo così carico di oggetti da darsi come obiettivo la scomparsa della singolarità a favore della pluralità. Il Museo Guatelli è un luogo

delle vite e delle voci che stanno dietro a quegli oggetti, voce di comunità. Le narrazioni del Museo Ettore Guatelli si muovono per orme, per segni, per sentieri, il tempo del racconto è nella sommatoria di segni del quotidiano.

Racconto significa in una qualche maniera pensare alla trama delle cose (tessitrice), racconto è lo spazio delle poetiche dove lo sforzo è di rendere visibile l'invisibile (museografo), rendere presenti le umanità attraverso le storie d'esistenze. Questo credo sia la missione sostanziale del museo etnografico.

Concludo con la proposta, forse un po' radicale, di ripensare la missione etnografica dei musei che diciamo "etnografici". Non tanto per amore di una purezza disciplinare, ma per quella necessità di chiarezza circa il valore sostanziale della sua missione antropologica, che non è tanto nella raccolta di oggetti, quanto di biografie, di umanità, oggetti che non parlino di Storia, ma di vita. In tal senso il museo etnografico può tentare veramente la sua missione di luogo d'incontro.

Note

Il testo è tratto dalla trascrizione dell'intervento orale.

Esposizioni africane.

Riflessioni sull'ultimo libro di Jean Loup Amselle

Alberto Sobrero

Vincenzo Padiglione ha confessato che i musei tradizionali non gli piacevano, lo annoiavano, non ne capiva l'utilità. E allora si è messo a fare musei di tipo nuovo. Anche a me i musei tradizionali non piacevano, ma ho fatto un'altra scelta, meno coraggiosa e originale: ho incominciato a non visitare musei, quelli della civiltà contadina, che negli anni Settanta del Novecento nascevano come i funghi dopo la pioggia in ogni paesino della penisola, ma con maggior concentrazione in Toscana e in Emilia-Romagna. Gli anni Ottanta e Novanta sono stati anni di tregua. Nel Lazio la Regione commissionò all'Università un censimento ragionato delle varie strutture museali. Erano tante, ma principalmente erano quasi sempre chiuse, se non abbandonate, impelagate in questioni legali sulla proprietà degli oggetti e in questioni più tecniche sulla loro custodia. Poi qualcosa è cambiato, più o meno in coincidenza con quella rivoluzione interpretativa che, con qualche faciloneria storica, siamo soliti far risalire ai lavori dei figli e nipotini di Geertz: leggemo *Scrivere le culture e Antropologia come critica culturale*, qualcuno si ricordò di Gadamer, e pensò che si poteva fare un museo diverso, un museo, diciamolo con un'espressione sbrigativa "riflessivo". Ma all'origine dei fatti ci sono di solito prima altri fatti e poi le idee su questi fatti. E i fatti che diedero inizio a questa nuova fase sono a mio avviso principalmente di tre ordini.

Del primo di questi ordini parlava stamani Daniele Jalla. Ci tornerò più tardi brevemente, ma lo si può riassumere così: la nascita dell'antropologia urbana.

Chi di voi ha letto *Oggetti, segni, musei* si ricorderà che Alberto Mario Cirese ci aveva insegnato che fare un museo significa fare una sorta di mappa intelligente del territorio. E anzi di questo faceva il punto cardine della propria museografia: nel museo non dobbiamo rappresentare il territorio, dobbiamo rappresentare la mappa del territorio. Ma come facciamo a rappresentare la mappa di una città? Benjamin, Wittgenstein e Calvino insegnano: la città contemporanea è città proprio perché per sua natura non è riducibile a mappa. È come voler fare la mappa di una foresta. Al massimo possiamo osservare la ripresa dal satellite e fare delle interessanti osservazioni, ma quella non era la mappa nel senso in cui ne parlava Cirese: era territorio e territorio restava. La città è nella mente, ognuno la vive a modo suo. Ci sono tante città quanti sono i suoi abitanti. Qualcosa dall'antropologia urbana l'avevamo appreso!

E veniamo immediatamente al secondo ordine di fatti. La riflessività. Diciamola con Benjamin: il fatto che a ogni livello il mondo avesse perso l'ordine predefinito dello sguardo, che non ci fosse più chi guardava e chi era guardato, un centro e una periferia, gli antropologi e gli "oggetti" dell'antropologia. Il mondo si presentava sempre più come un gioco di specchi. I poveri, i colonizzati, il mondo delle periferie si vedevano per la prima volta povero, colonizzato, periferico: e questo non gli piaceva affatto. Ma anche il mondo dominante, anche gli antropologi, si vedevano per la prima volta dominanti e antropologi: e ciò li metteva in uno stato di

ansia e faceva nascere qualche dubbio. Il colonialismo era finito da qualche decina d'anni, come forse da qualche decina d'anni chi lavorava in campagna non si sentiva più in dovere di levarsi il cappello di fronte al cittadino: le strutture erano cambiate, ma qualcosa era restato e ora invece stava sparando.

Il terzo ordine di fatti l'accennava stamani Pietro Clemente: la rivoluzione nel campo dell'arte, dell'arte prima americana poi europea, il minimalismo, cioè tutta quell'arte che pretendeva fortemente di essere interpretata, che non poteva essere vista senza che si mettessero in discussione non tanto i parametri del bello e del brutto, ma i criteri che permettono di decidere quel che è arte e quel che non lo è. Insomma una sfida continua alla nozione stessa di arte.

Penso che questi tre fatti siano fra quelli che con più forza hanno determinato la necessità di ripensare la scrittura antropologica, quell'aspetto della scrittura antropologica che è il museo. L'antropologia urbana ci dice che la città non può essere museografizzata; la riflessività ci dice che il mondo non è più diviso in espositori e spettatori, e che comunque anche quando gli espositori pretendono di essere tali, gli spettatori si rifiutano di pagare il biglietto; il minimalismo mette in discussione cosa debba essere esposto e se qualcosa debba essere esposto. Provo a fermarmi su ognuno di questi tre fatti per capire come se ne esca fuori.

Il primo problema: esporre la città. Daniele Jalla ha illustrato bene le difficoltà del museo della città. Il museo della città distrugge l'idea stessa di città, la paralizza, la inchioda alla sua storia, le nega il suo carattere precipuo che è quello di trasformarsi continuamente. Certo possiamo trovare soluzioni tecniche, ma il problema rimane. Voglio provare a suggerire una via di fuga: il museo della città può essere letto anche in una maniera leggermente diversa, giocando non sull'idea di museo o sulla

nozione di città, ma sul senso di *della*. L'esempio che faccio è quello del Guggenheim di Bilbao, che ho visitato recentemente. Se voi camminate in questi giorni per Bilbao trovate manifesti in cui c'è scritto "La città ringrazia il museo". Bilbao non era un centro turistico, non era niente; molto più bella San Sebastian! Ma i suoi amministratori hanno avuto un'idea originale: non avendo un patrimonio di richiamo, hanno costruito un museo che sia dentro la città, che sia il museo della città, non nel senso che la rappresenta, ma piuttosto che sia la città ad essere rappresentata dal museo, rovesciando le parti. Non il museo della città, ma la città del museo. Certo il museo è stato fatto giocando una forma della città, sulla morfologia della città. Una costruzione di vetro e titanio, che riflette la città, riflette non solo i tempi, i colori, le condizioni dell'ambiente, ma le trasformazioni dei colori e delle prospettive della città. La città sembra entrare dentro il museo, in un museo che è dentro la città. È una sorta di esposizione del paradosso. La costruzione è sulla sponda del fiume, una specie di nave costruita là dove c'erano i vecchi cantieri di Bilbao, in un luogo ormai abbandonato. Non c'è una mostra permanente, ma agli stessi artisti di Bilbao e in genere di tutta l'area dei paesi baschi si dà modo di esporre insieme ad altri espositori di livello mondiale. Una sorta di laboratorio continuo. E non si dice che a Bilbao c'è il Guggenheim, si dice che Bilbao è del Guggenheim. Per mettere le cose sul concreto, si è passati da un turismo inesistente o quasi a circa seicentomila visitatori l'anno. Bilbao si è costruita intorno al suo museo, ma è in tutto e per tutto il museo della città e, anzi, per come è concepito "il museo di quella città". Pietro Clemente ci ha parlato tante volte del "Paese di qualcuno...": c'è in Piemonte un paese che è il paese di Pavese, c'è in Sicilia un paese che è il paese di Sciascia ecc... Ecco Bilbao è la città del museo, tant'è vero che appunto

i cartelli non dicono "Il museo ringrazia la città" ma "La città ringrazia il museo".

Il problema diventa gigantesco quando si tratta di fare i conti con il secondo ordine di fatti: con la riflessività. Proviamo per esempio a pensare un museo di etnologia sull'Africa. Per usare l'espressione di Amselle, i musei coloniali hanno vetrificato il mondo, peggio lo hanno violentato, falsificato. Nei casi migliori "inventato". E la cosa grave è che gran parte della letteratura e dell'antropologia africana ha tentato di europeizzare l'Africa, ha tentato di adattare la propria storia, il proprio modo di pensare e di ricordare le categorie dell'Europa. Pochi intellettuali africani sono stati in grado di mettere in dubbio la costruzione europea dell'Africa e di sottrarsi a un'idea europea di arte africana, di sottrarsi a una categoria che peraltro nella sua forma generica non va molto più in là del Rinascimento. In Africa fare musei non è facile. Io ne conosco due o tre nel Mali, in Capoverde, in Burkina Faso.

I musei nazionali di questi paesi sono o musei tradizionali, non troppo diversi dai nostri musei della civiltà contadina, o, come a Goré, musei dello schiavismo. Ma come trovare un'altra soluzione? Il museo che sta a Bandiagara, capitale dei Dogon è fatto di oggetti turistici: il turista arriva, vede le statuette dei gemelli, vede il seggiolino che ogni Dogon si porta appresso, veda l'arco e le frecce eccetera e se le compra. Per un africano quello è al massimo artigianato, ma non ha nulla a che vedere con la sua nozione di "arte". La nozione di "arte" si imparenta piuttosto con quella di "sacro", e quel seggiolino tutto è fuorché sacro. Non è stato partecipe di alcun rito, di alcun fatto eccezionale. Il seggiolino del proprio padre, parte dell'anima, dello spirito del proprio padre, sta altrove. Ma questi mondi si sono fortemente riadattati a noi. Se andate a Sanga, il famoso villaggio di Ogotommeli, l'informatore di Griaule in *Dieu d'eau*, trovate la capanna

di Ogotommeli trasformata in museo, con tanto di frecce e arco e coltello e panier di Ogotommeli; e trovate una persona che vi chiede una certa cifra per entrare nella capanna, sostenendo seriamente di essere il figlio di Ogotommeli. Alla opposizione "non è possibile perché non tornano i conti", vi dice che lui è stato concepito quando Ogotommeli era proprio vecchio vecchio, vecchissimo.

E noi da parte nostra che abbiamo fatto? Noi, come dice appunto Amselle nella prima parte del suo libro, ci siamo inventati l'Africa e poi abbiamo continuato a raccontare l'Africa delle colonie: l'unica che conosciamo veramente. Vito Lattanzi lavora al Museo Pigorini e conosce molto meglio di me i diversi passaggi che ci hanno permesso di mettere l'Africa sottovetro, in frigo, sotto gelo. Il visitatore del Pigorini va al museo e non vede assolutamente niente dell'Africa dagli anni '60 ad oggi; non vede assolutamente niente della migrazione, della diaspora, dei morti nel Mediterraneo, delle guerre tribali, non vede delle guerre fra i Tutsi e i popoli vicini, non vede niente di questo mondo, continua a vedere cose di un'Africa che noi abbiamo inventato, che come diceva Pietro Clemente, ha un po' funzionato per sviluppare il turismo, per sviluppare sentimenti di rassicurazione e di potere in Occidente, ma non ha nulla a che vedere con l'Africa di oggi, con i momenti di sviluppo, con i momenti di arretratezza e sofferenza. Porto un esempio più specifico. Se c'è un popolo che è stato letteralmente inventato sono i Dogon. Quando nella missione da Dakar a Gibuti Griaule e gli altri andarono fra i Dogon in realtà avevano letto due romanzi abbastanza famosi nella Francia di quel periodo e sapevano a priori che andavano a cercare un popolo misterioso, i cosiddetti Abbé. Era un popolo che sapeva delle stelle, un popolo, forse, di origine egizia, che aveva le maschere della morte e della vita. Sapevano cosa volevano trovare e lo trovarono naturalmente.

Il punto è, come scrive Gaetano Ciarcia in uno studio esemplare, che i Dogon negli anni si sono riadattati a quest'immagine esoterica e come tali si presentano ai turisti. Quindi, capita per l'Africa come capita per la nostra tradizione: è una complessità che mette dentro potere, turismo, sviluppo, arretratezza.

In precedenti lavori Amselle ha criticato le categorie con le quali l'antropologia occidentale ha letto l'Africa, a partire dalla categoria di etnia. Ora è la volta dell'attacco ai musei, come luoghi della falsificazione. Vale per l'Africa, come espressione più evidente, ma vale anche per la nostra tradizione, per la stessa arte, per gli stessi musei nobili. Capita che la museografia antropologica possa in questo caso insegnare qualcosa alla museografia più nobile. La stessa arte messa nel museo, lo stesso dipinto perde quella forza polisemica, quella vitalità inesauribile che aveva all'origine, diventa qualcosa di morto, che a fatica viene tradotto generazione dopo generazione; se ne perde la molteplicità delle possibili letture, e lo si affida ogni volta alle interpretazioni altrui, alle letture delle guide. Ma questo per fortuna è un problema che appartiene ad un altro mestiere. E il nostro mestiere? Secondo Amselle è quello di recuperare un qualcosa che sta dentro il termine *Afriche*. *Afrique-friche*, un ghirigoro linguistico che suona bene anche in italiano. Se cercate su un dizionario francese la parola *friche* troverete che nell'antico francese può voler dire fresco, ma anche luogo abbandonato, luogo selvaggio non coltivato, in opposizione alla domesticità, a ciò che è coltivato, a ciò che è ben definito. Allora dice Amselle il problema è proprio quello di recuperare ciò che è stato in qualche modo abbandonato, ciò che è stato considerato selvaggio: l'*Afriche*. La possibilità di riciclare quel che per l'Occidente sono

stati i rifiuti.

Che cosa dovrebbe essere oggi il museo? Dovrebbe essere qualcosa di molto simile a quello che si è detto finora: la possibilità di ripensare, di reinterpretare, di rivivere, di riciclare, ciò che è stato a margine della storia, ciò che la storia in qualche modo ha rifiutato. Riciclare perché non si tratta di inventare cose nuove, non si tratta di pensare altro, ma di pensare diversamente. Quello che si fa in alcuni musei, quello che purtroppo non si fa al Museo Pigorini, quello che faceva Guatelli, per ricordare un nome nobile della nuova museografia: riciclare i rifiuti, ripensare la storia a livello quasi di metafora, ripensare storie che sono state relegate ai lati della storia. Non si tratta di ricostruire territori, non c'è più il problema del rapporto fra territorio e mappa. Si tratta di ripassare per l'oggettività, ripassare per l'etnografia, badate bene, quindi non reinventare il mondo! C'è il rischio nei discorsi che abbiamo fatto questa mattina della tentazione di reinventare il mondo, di dire tutti i mondi erano possibili; invece come antropologi (e qui sta la nostra specificità, la nostra competenza) dobbiamo rimanere fortemente ancorati all'etnografia, alla descrizione più minuta, più attenta ma avere proprio la capacità attraverso l'etnografia di vedere altrimenti, non tanto altre possibilità, ma altri scenari, di vedere le cose in maniera diversa.

Ecco la proposta di Amselle: lavorare ai margini dei territori non coltivati, rinfrescare (italianizzando il suo termine *friche*) la nostra memoria, uscire dal museo con meno risposte e più domande. Nel suo libro, è estremamente critico su quanto tutto ciò si sia realizzato nel nuovo Musée du quai Branly, del museo parigino che ha sostituito il museo dell'Homme. Ma a noi interessa il Museo Pigorini.

Musei etnologici e didattica delle differenze

Vito Lattanzi

Affronterò il tema generale del convegno riferendomi alla realtà del Museo Nazionale "Luigi Pigorini" di Roma, nel quale lavoro, e alle esperienze che ho portato avanti dal 1987 in poi all'interno di un'istituzione statale.

Il titolo del convegno ci parla di uomini, di città e di museo. Se assumiamo come punto di partenza il dato che parlare di uomini significa parlare di umanità e di culture, che la città si è oggi trasformata in una città sempre più multiculturale, che il museo è un'istituzione che deve ridefinire la propria missione in ragione dei cambiamenti della società e che infine la nozione di patrimonio, parte fondante del discorso museale, va continuamente ridefinita in rapporto a tutto questo, forse sarà più agevole comprendere il senso del mio contributo, che vuole illustrare il nesso esistente tra musei ed educazione interculturale.

La nozione di patrimonio è legata all'idea di appartenenza e di identità, ma oggi si adatta sempre meno a rappresentare piccole cellule culturali, ben separate tra di loro. Come vedremo essa rinvia, piuttosto, a un qualcosa di condiviso, di partecipato, estremamente utile, in questo senso, a costruire processi di convivenza e di pace. Il museo etnologico, in tale nuova prospettiva, ha guadagnato un ruolo centrale e determinante. Personalmente, ho potuto seguire questo processo di trasformazione attraverso le esperienze vissute al Museo "Luigi Pigorini", un museo nazionale che, nonostante la sua storia pluricentenaria e le istanze che lo hanno orientato verso una certa politica, oggi rappresenta

per molti musei etnografici un punto di riferimento. Con riferimento alla mia esperienza professionale un fatto che vorrei qui segnalare riguarda il cambiamento della stessa mia visione della cosiddetta educazione al patrimonio.

Al Museo "Luigi Pigorini" ho la responsabilità dei Servizi Educativi dal 1992 (quando ancora si parlava, quindi, di Sezione Didattica). Il mio rapporto con l'educazione, con la didattica, è tuttavia parte integrante della mia storia personale e professionale. Ero ancora studente universitario quando costituii insieme ad altri studenti di antropologia, un'associazione culturale che si chiamava "Il ramo d'oro". Giovani studenti di antropologia, forti di una struttura intitolata al noto libro di James Frazer, progettavamo e realizzavamo interventi didattici nelle scuole sugli indiani d'America o sulle nostre "culture subalterne" con l'obiettivo di promuovere una prospettiva disciplinare poco conosciuta. Una volta laureato, tra il 1981 e il 1984, con una cooperativa di ricerca mi sono messo a studiare la migrazione interna che alla fine dell'Ottocento c'è stata dal ravennate a Ostia per la bonifica delle paludi del litorale romano. La ricerca mi ha portato proprio qui a Ravenna a raccogliere testimonianze, a fare interviste a tutti quelli che ricordavano la storia epica dell'Associazione Generale Operai Braccianti fondata da Nullo Baldini e spinta da Andrea Costa a diventare un importante punto di riferimento per la cooperazione italiana. Nel corso di questo lavoro è stato sempre presente al gruppo del quale facevo parte, l'importanza del rapporto con le scuole e

della didattica. In effetti il museo che poi si è finito per creare a Ostia, l'Ecomuseo del litorale romano è prevalentemente dedicato alla bonifica idraulica e all'Associazione dei ravennati, e ha una sezione che illustra i risultati del capillare lavoro svolto con le scuole del territorio.

Al Museo Pigorini, come dicevo, sono arrivato nel 1987 e per queste ragioni mi è risultato abbastanza facile occuparmi di didattica. Ma cosa è successo in questi venti anni? Il dato che qui mi preme rilevare è che si è passati dalla didattica delle differenze, espressione coniata sull'onda dei primi progetti educativi, all'educazione al patrimonio in chiave partecipata e interculturale. L'educazione alla diversità è divenuto un tema centrale a livello europeo proprio intorno alla metà degli anni '80, quando all'interno delle politiche dell'Unesco è stata introdotta la nozione di intercultura. Nel Museo Pigorini l'educazione alla diversità è stata per un decennio praticata soprattutto rivolgendosi alle scolaresche, che sono i principali utenti dell'Istituto, poiché a fronte dei circa 40.000 visitatori annui, 24.000 sono studenti. La valorizzazione del patrimonio esposto nelle vetrine del Museo è consistita nel costruire, attraverso visite guidate e attività di laboratorio, discorsi antropologici sulla comprensione dell'altro e sulla relativizzazione dei concetti e delle categorie che appartengono alla nostra cultura. In definitiva ci si è attestati su un modello tutto sommato molto classico di didattica museale, vicino all'esperienza di tanti operatori museali, e comunque in sintonia con la vocazione e la tradizione dell'Istituto, da sempre sensibile ai problemi della comunicazione antropologica. Per tutti gli anni Ottanta e fino all'inizio degli anni Novanta è stato questo il principale obiettivo, diciamo la principale missione, del Museo.

In quegli anni – come ci ha ricordato Mario Turci – ancora non si parlava di missione, tanto meno di servizi educativi. Quando nel 1992 venne istituito

nella Soprintendenza un vero e proprio Servizio didattico con un suo staff, e ne divenni responsabile, si trattava anzitutto di progettare un percorso e delle strategie di intervento sulla complessa e articolata dimensione espositiva del Museo. La scelta di orientarsi verso l'educazione al relativo e alla diversità fu una conseguenza della volontà di mettere in comunicazione le due anime del Museo, quella archeologica e quella etnografica, decostruendo e proponendo in modo critico il comparativismo di stampo ottocentesco proprio dell'Istituto sin dalla sua fondazione. Si trattava di mettere in comunicazione la storia con l'antropologia, riferendo la nozione di comparazione alle esigenze antropologiche della contestualizzazione. Solo così sarebbe potuta emergere, con il suo potenziale antropologico riflessivo e critico, quella che definimmo con forza "didattica delle differenze".

L'anno di nascita di questo nuovo corso è una mostra sulle culture dell'abitare, realizzata in collaborazione con otto scuole, le quali al termine di un lavoro di approfondimento durato due anni, elaborarono un percorso espositivo sui diversi modi di abitare nella storia dell'umanità e nelle diverse culture umane assumendo tuttavia la stessa contemporaneità delle famiglie, dei quartieri, delle case dove i ragazzi che partecipavano al progetto della scuola vivevano, come elementi da mettere a confronto per far risaltare le più significative differenze antropologiche.

Questo discorso incentrato sulla didattica delle differenze ha contraddistinto il lavoro dei Servizi Educativi del Museo dal 1992 fino al 2004-2005, quando ha incontrato il limite di quello che cominciava ad emergere come un problema fondamentale del Museo, vale a dire l'impegno per la definizione della sua missione. Negli ultimi anni, infatti, i grandi musei etnologici europei hanno dovuto decidere di prendere di petto il problema della loro missione

socio-istituzionale, e quindi interrogarsi – come si diceva stamattina – su quale sia il senso, l'utilità del museo per la cittadinanza, e dunque provare a ridefinirla. Trattandosi di istituzioni sulle cui spalle pesa una storia piuttosto importante, che ha a che fare con le varie implicazioni del passato coloniale europeo, ridefinirne la missione è diventato un obbligo ancorché difficile da soddisfare.

L'Italia com'è noto non ha avuto una sua storia colonialistica particolarmente rilevante, comunque non così pesante come quella di altri paesi europei. Ciononostante anche nel nostro paese istituzioni come il Museo Pigorini, che conservano un patrimonio culturale che viene molto da lontano, hanno cominciato a riflettere sull'esistenza, sulla realtà, sul senso delle proprie collezioni etnologiche. Gli oggetti esotici del Museo Pigorini provengono dalle *wunderkammern* del Cinquecento e hanno il loro nucleo fondamentale nelle raccolte riunite nel Seicento dal padre gesuita Athanasius Kircher al Collegio Romano. In quanto collezioni storiche, nel Museo attuale sono opportunamente presentate come testimonianze di un processo di elaborazione dell'immagine dell'altro costruita da parte della nostra cultura.

Tuttavia, proprio per le ragioni che Alberto Sobrero prima segnalava, tutto questo non facilita la connessione tra patrimonio museale e rappresentazione della contemporaneità culturale di quanti vivono nei paesi da cui le opere provengono. Normalmente si cerca di ovviare a questo limite agendo sul piano delle esposizioni temporanee; e chi al Pigorini ha avuto occasione di visitarne qualcuna potrà giudicare il valore. Il problema oggi ineludibile, in ogni caso è – come dicevo – quello della missione. Su questo fronte il Museo Pigorini è in buona compagnia insieme ad altri importanti musei etnologici europei. L'orientamento comune è in qualche modo quello di valorizzare proprio ciò che Daniele Jalla

indicava come una caratteristica dell'ecomuseo, cioè la pratica partecipata nella prospettiva dello sviluppo sostenibile.

Parlare di partecipazione e di pratiche collaborative a proposito delle politiche che riguardano il patrimonio culturale, per noi antropologici è qualcosa che fa parte della nostra tradizione, che qualifica il nostro ruolo sociale, prima ancora che intellettuale, di mediatori culturali. Non è pensabile infatti lavorare in un museo etnografico e non provare a costruire una pratica partecipata del patrimonio almeno a partire dalla comunità degli studenti, delle scolaresche che frequentano il museo tutti i giorni. Anche solo in questa forma, la didattica assume l'aspetto di una sorta di "etnografia sperimentale". Ogni esperienza vissuta all'insegna del rapporto tra ricerca e territorio, quale per me è stata quella della costituzione dell'ecomuseo di Ostia, include nel suo percorso le ragioni forti dell'etica della partecipazione. I rapporti tra museo e società, svelati da alcuni padri della museografia europea come George-Henri Rivière, sono d'altra parte un prodotto dell'antropologia come pratica, e ormai rappresentano l'aggancio più ideale per immaginare un museo diffuso sul territorio che rappresenti fino in fondo le istanze delle comunità residenti.

Il processo di cambiamento in atto al Museo Pigorini, indotto dall'esigenza di definire in modo più chiaro la sua missione sociale, fa tesoro e continua ad alimentarsi di questa tradizione. Ciò che è in corso di realizzazione è il passaggio da una didattica delle differenze intesa come valorizzazione del metodo comparativo e contestualizzante dell'antropologia a una pratica partecipata che consiste sostanzialmente nell'esaltare fino in fondo il ruolo che il museo etnologico può avere all'interno dell'attuale società multiculturale. Alberto Sobrero fa bene a rilevare che gli africani rifiutano l'idea di museo, poiché qualsiasi comunità, anche le nostre comunità di

contadini, di fronte a un aratro, a un oggetto di uso domestico collocato all'interno di una vetrina, reagiscono con un atteggiamento di rifiuto; trovano insopportabile la sua decontestualizzazione, l'averlo tolto da quella dimensione nella quale ci sono appunto le storie, ci sono le vite di cui Mario Turci ci diceva, e che nel museo antropologico abbiamo l'obbligo di rievocare e mettere in evidenza.

Le comunità africane non possono sopportare l'idea che un oggetto, usato all'interno di una dimensione rituale, stia in una vetrina. Non rifiutano soltanto l'idea che stia in una vetrina del Museo Pigorini. Trovano altrettanto insopportabile l'idea che quell'oggetto stia in un museo in Africa, perché gli oggetti di uso quotidiano o di uso rituale hanno la loro giusta collocazione nella vita, ed è per questo che tutti i progetti di collaborazione avviati dagli antropologi a livello locale in Africa hanno prodotto più centri di documentazione e di interpretazione del patrimonio che non musei. I progetti di veri e propri musei sono sostanzialmente falliti e di questo fallimento, non ultimo, ci diceva recentemente Jean-Leonard Touadi, un intellettuale congolese con responsabilità politiche al Comune di Roma, che ha frequentato il Museo Pigorini in occasione di alcuni corsi di formazione di professionisti nel campo del restauro svolti negli anni Ottanta in collaborazione con l'ICCROM e rivolti ad africani. In un intervento ad un convegno organizzato sui musei da Marisa Dalai Emiliani, Touadi ha voluto rimarcare proprio quel fallimento, imputandolo all'assoluta mancanza di senso che gli oggetti visti al Museo Pigorini hanno tanto in un museo europeo quanto in un museo africano. Il fatto è che la nostra idea di patrimonio non è un'idea assolutizzabile, ma va relativizzata alle diverse culture: basti pensare a quanto le culture orientali non siano minimamente sintonizzate sulla nostra lunghezza d'onda sul tema della conservazione. Quindi dobbiamo sempre

avere attenzione in questo senso.

Vorrei concludere con un riferimento alla prospettiva che abbiamo di fronte, che, per quanto riguarda i musei etnologici in particolare, si iscrive tutta nella dimensione multiculturale della società attuale e che per quello che riguarda il nostro Paese è ancora tutta da comprendere e metabolizzare: non siamo forse il Paese europeo con meno immigrati? Dove gli stranieri, pur contribuendo significativamente allo sviluppo economico, di fatto continuano ad essere visti più come un problema che come una risorsa? In questo senso, il museo etnologico può avere un ruolo interessante, che gli deriva proprio dalla sua tradizionale funzione di luogo di conservazione di reperti e di documenti storici riguardanti il processo di conoscenza e di "civilizzazione" delle culture diverse dalla nostra. Questo ruolo consiste nel costruire insieme alle comunità dei migranti un'idea condivisa e partecipata di patrimonio culturale. Ciò significa anzitutto mettere a problema l'assenza di territorio tipica dei grandi musei europei di etnologia, provando a stabilire contatti con le associazioni della diaspora presenti sul territorio comunale, provinciale o regionale nel quale il museo è collocato.

È quanto sto sperimentando negli ultimi tempi con i progetti che il Museo Pigorini ha in corso. È un'esperienza illuminante dal punto di vista della missione che il museo andrà a ridefinire alla fine di questo processo. Le associazioni delle comunità della diaspora hanno una forte esigenza di riscoprire la propria appartenenza ad un patrimonio dimenticato. Il passato – come recita un leit-motiv della nostra riflessione sui rapporti tra museo e tempo – per quelle comunità è "un paese straniero" tanto quanto lo è per noi in rapporto alle generazioni che ci hanno preceduto. La riscoperta di questo "paese" può passare attraverso la costruzione di nuove tradizioni attorno agli oggetti che il

museo conserva. Le comunità della diaspora hanno una forte esigenza, per esempio, di lavorare sulle seconde generazioni che non sanno molto del loro paese di provenienza. Il museo può avere un ruolo fondamentale da questo punto di vista e viene individuato da alcune associazioni, quelle più radicate, come lo spazio ideale per entrare in contatto con il patrimonio e per costruire, proprio a partire da questo contatto, strategie educative condivise. E quella restituzione che è stata qui più volte evocata, può diventare effettivamente una realtà.

Quindi i musei etnologici rappresentano non in maniera astratta una risorsa per l'educazione al patrimonio in prospettiva interculturale. A questa espressione si può veramente dare la concretezza di un rapporto che non si limita all'episodico e isolato coinvolgimento da parte del curatore di museo di qualche immigrato, ma che vede nell'associazionismo della diaspora l'interlocutore collettivo da privilegiare. Tutto questo dà all'espressione "didattica delle differenze" un volto nuovo e un significato più articolato. Perché uno dei compiti fondamentali del lavoro museale è quello di decostruire attraverso il dialogo interculturale i paradigmi con cui sono stati concepiti i musei. L'idea stessa di temporalità, su cui si fonda l'esperienza museale, va per esempio ibridata.

Quale strada migliore dell'intercultura per decostruire il concetto di tempo che ha orientato il museo moderno verso quell'epigonismo che affligge i musei occidentali? Il concetto di epigonismo è stato variamente evocato in questa sede per sottolineare quanto la cultura occidentale abbia bisogno di una

presenza di passato nella propria vita quotidiana per rendere più accettabile il presente. I musei hanno svolto sempre questa funzione accumulando storia, accumulando memorie, accumulando oggetti, ai quali volta per volta hanno dato il senso dell'arte, della scienza e così via. Questa sindrome di Kronos, del tutto tipica della nostra cultura, è una malattia che può essere superata proprio ibridando il concetto di temporalità implicito nei musei.

C'è un altro paradigma da decostruire con la didattica delle differenze – e qui ci aiuta la svolta riflessiva propria dell'antropologia contemporanea, di cui altri hanno detto e su cui non mi soffermo – ed è il concetto di visione, il cosiddetto *visualismo*. Oggi è decisivo in un museo uscire fuori dalla rappresentazione della cultura per costruire un'interpretazione multisensoriale della cultura stessa. Il museo etnologico vive un po' la stessa situazione che soffre il museo della città e la sua frammentaria rappresentazione di un universo concluso. Quei frammenti sono paragonabili agli sporadici reperti che il museo etnologico espone, spesso immaginandoli capaci di riuscire a rappresentare una cultura. Quanti musei si sforzano di presentare la cultura dei Dogon, dei Papua della Nuova Guinea, a partire da oggetti che sono semplicemente dei frammenti?

Il compito del museo etnologico è al contrario quello di decostruire il concetto di identità culturale in modo da aprirsi, a partire dalla pratica delle differenze, a quella fondamentale missione sociale che è l'interpretazione delle diversità in chiave interculturale.

Antropologia culturale e arte contemporanea.

Territori, documenti e metodi condivisi

Valentina Lusini

L'idea che l'opera d'arte sia un oggetto flessibile, aperto a permutazioni e traduzioni, verificabile e riconoscibile in realtà lontane geograficamente e culturalmente, ha da tempo autorizzato un processo di internazionalizzazione che comporta, per gli artisti e il loro pubblico, coinvolgimenti estetici, economici, politici e identitari. L'allargamento della prospettiva artistica a lateralità geografiche extra-occidentali, inoltre, ha condotto ad una riflessione sul concetto di "estetica transnazionale", che permette di indagare i processi di trasformazione – resi espliciti soprattutto in ambito espositivo-museale – dello statuto delle arti non europee nel discorso estetico occidentale.

Gli esiti di una tale impostazione si situano, evidentemente, sul piano critico della democratizzazione culturale, oltre che su quello della ridefinizione dell'estetica: i diversi sistemi nei quali l'arte è inserita nel museo contemporaneo – sempre più spazio mobile e polifunzionale – contribuiscono a indurre giudizi di valore, a creare nuovi generi e fenomeni di mercato, a far emergere la serie delle azioni di tutela. Questo, d'altronde, è uno dei dati che le diverse teorie della patrimonializzazione consentono di acquisire e che, d'altra parte, sta alla base della museologia contemporanea.

Nell'ambito dell'arte, le strategie di auto-rappresentazione di alcuni artisti viventi, in rapporto ai contesti massificati e mediatici di posizionamento e negoziazione, permettono di avviare una riflessione essenzialmente antropologica su temi come l'identità e l'autorità che si configurano come mezzo di

ridefinizione di confini disciplinari, geografici ed epistemologici. Ciò vale, in particolare, per la cosiddetta "arte africana contemporanea", che negli ultimi venti anni ha visto crescere, in Occidente, il proprio spazio di visibilità e riconoscimento istituzionale.

Dal punto di vista storico-antropologico, è evidente che per parlare di "arte africana contemporanea" ed evitare banalizzazioni è necessario fare i conti con un problema di definizione che recenti studi di carattere generale¹ hanno indagato a partire da:

- analisi della categoria geografica (arte africana), che impone di considerare una serie complessa di generi artistici, di derivazione assai diversa (arte urbana, arte accademica, arte popolare, arte neo-tradizionale, arte della diaspora, arte di villaggio, *tourist art* ecc.), che si declinano in modo particolare in rapporto alle dimensioni e alla varietà del continente;

- analisi della categoria storica (arte contemporanea), che implica un'indagine sulle circostanze storico-politiche in seguito alle quali l'Africa ha tentato di acquisire il proprio "diritto alla contemporaneità" (ruolo della cultura coloniale e decolonizzazione, valorizzazione e/o creazione di un immaginario artistico come strumento di consolidamento di una "identità africana").

La problematizzazione delle categorie storico-geografiche è servita ad evidenziare la "presenza-assenza" dell'Africa, intesa qui come significativa privilegiato di rappresentazioni occidentali che, come recentemente spiegato da Jean-Loup Amselle², tendono a normalizzare e "vetrificare" l'immagine

del continente in uno spazio atemporale che, in termini coloniali, corrisponde allo spazio negativo del sottosviluppo, della decadenza, del tribalismo, della violenza urbana, della povertà, ma anche, per contro, allo spazio positivo della solidarietà sociale, della tradizione, della naturalità, della sacralità, del riciclaggio che si oppone alla modernità globalizzata e all'utilitarismo di mercato.

Dal punto di vista del sistema dell'arte, questi spazi di rappresentazione contribuiscono a fondare quella che Amselle chiama una "geopolitica del bello", per cui l'arte africana contemporanea, come strumento di definizione reciproca tra Africa e Occidente, si configura essenzialmente in quanto "riserva di alterità". Questa considerazione – che comporta la necessità di valutare la natura del rapporto territorio-identità anche in riferimento ai concetti di dispersione, esilio, tradizione e modernità – s'inserisce ovviamente in un discorso più generale sulla nozione di autenticità, che tenta di regolare l'attribuzione della categoria di "africani-tà" in ambito artistico.

Si prenda, tra tutte, questa dichiarazione dell'artista Hassan Musa³, che conia il termine "artafricanismo" per riferirsi ad una costruzione essenzialmente politica e squisitamente istituzionale della cosiddetta "arte africana", che in realtà è un'arte "della finzione" pensata in Europa dagli europei per gli africani:

«L'artafricanisme est avant tout une tribune politique. [...] l'art africain est un objet qui a été inventé par les gens qui s'en servent et qui le manipulent aujourd'hui. Mon travail est avant tout celui d'un artiste qui est affecté par sa situation d'homme dans le monde. C'est pour cette raison que je pense que la manipulation des images est un geste politique qui a des conséquences politiques⁴».

Per molti artisti si tratta, come è evidente, di formu-

lare risposte a partire dall'accettazione delle condizioni di visibilità imposte dalle grandi macchine culturali internazionali (e in special modo dal mercato dell'arte euro-americano). In effetti, come sottolineato in un noto studio di Alain Quemin, il sistema di quotazione del mercato dell'arte contemporanea e gli indirizzi culturali delle maggiori istituzioni occidentali operanti in questo campo manifestano una spiccata tendenza alla gerarchizzazione⁵. L'analisi di Quemin dimostra che la segmentazione del mercato è determinata dalla diversificazione degli investimenti in base alla nazionalità degli artisti, per cui l'integrazione alla scena artistica internazionale – che di fatto è ancora controllata da un centro istituzionale dominante costituito dalle due biennali europee (Kassel e Venezia), dal Centre Pompidou di Parigi, dalla Tate Modern di Londra, dal MOMA e dal PS1 di New York – è legata alla capacità degli artisti di collocarsi nell'ambito di un territorio che per nascita, formazione o residenza sia manifestamente differenziato e riconoscibile⁶.

Basti qui riportare un'affermazione dell'artista e critico d'arte Olu Oguibe⁷, che parlando del suo rapporto con il *milieu* artistico internazionale critica la tendenza dei curatori a costringere geograficamente le pratiche e le appartenenze:

«I discorsi prodotti dalla critica europea e americana postmoderna attorno al lavoro degli artisti africani contemporanei contengono ambivalenze che presentano in termini nuovi vecchi pregiudizi, riproponendo un'idea di "alterità" che colloca l'artista africano in un luogo eternamente confinato⁸».

Questo "luogo confinato", che in termini postcoloniali Oguibe definisce "terreno della difficoltà", non sarebbe che il prodotto del sistema egemonico dell'arte occidentale, che si può interpretare, in realtà, come "palcoscenico simulacrale" di costruzione di "alterità degustabili" in cui l'artista di ori-

gine africana, come oggetto di consumo e fascino esotico, è destinato a produrre un'etnografia di sé che conferma e ripete una "narrazione di esistenza selvaggia" che lo costringe ad esistere solo come "proiezione":

«Autonomia. Articolazione di se stessi. Autografia. Questi sono i territori contestati dove l'artista contemporaneo africano si trova rinchiuso in una lotta per la sopravvivenza, una battaglia contro la dislocazione causata dalle numerose strategie della regolamentazione e della sorveglianza che oggi caratterizzano le attitudini occidentali nei confronti dell'arte africana⁹».

A ben vedere, e quasi paradossalmente, la critica alla produzione di discorsi sull'identità intesa come un tutto stabile e coerente si è precisata, negli ultimi anni, proprio all'interno del sistema istituzionale dominante dell'arte internazionale, e in particolare nell'ambito di una delle più importanti biennali europee, quella di Venezia, che nel 2001 ha ospitato una mostra a latere intitolata *Authentic/Ex-centric. Africa in and out Africa*¹⁰. Attraverso un'analisi della domanda di differenza, resa esplicita in un titolo che giocava sulla contrapposizione tra due aggettivi che alludevano alla rappresentatività nel circuito internazionale degli artisti africani, i due curatori (Salah M. Hassan e lo stesso Olu Oguibe) cercarono di veicolare l'idea di una coscienza "eccentrica" e transculturale dell'arte concettuale africana (postcoloniale e frontaliera). L'obiettivo era quello di superare il determinismo culturale legato alle ambivalenti richieste di "autenticità" per costituire nuovi criteri di accettazione e riconoscimento. La mostra presentò l'opera di sette artisti africani e della diaspora, in un percorso incentrato sulle modalità di decifrazione e rielaborazione delle sensibilità estetiche e culturali dell'Africa coloniale e postcoloniale.

Fu presentato, tra gli altri, il lavoro della sudafricana Berni Searle¹¹, che con il video *Snow White* conduceva il fruitore a riflettere sulle tragiche conseguenze dell'apartheid tramite una chiara allusione alla celebre fiaba di Biancaneve. Nel video, Berni Searle era nuda, inginocchiata nel buio. Dall'alto cadevano farina e acqua, che la donna impastava sul pavimento riproducendo, con un esplicito riferimento alla miscelazione come metafora della convivenza delle razze, un rituale di panificazione che assumeva un valore trasformativo e sacramentale.

Altri spunti di riflessione venivano dalle *Lord Byron's Drawing Rooms* di Godfried Donkor¹², che tramite un collage d'illustrazioni presenti al British Museum e attingendo a documenti d'archivio ricostruì lo studio veneziano di Lord Byron, evidenziando le storie ignorate o trascurate delle persone di colore nei circuiti delle élites europee dell'età vittoriana. L'intenzione di Donkor, che era quella di evidenziare le strategie d'uso della complessità identitaria nella storia delle relazioni interculturali, caratterizzava anche il lavoro di Yinka Shonibare¹³, che con *Vacation* presentò una famiglia di astronauti, vestiti con tute fatte di tessuto a batik, alla conquista dello spazio. Il *nonsense* sostanziale dell'astronauta-colonizzatore alle prese con luoghi alieni che diventavano metafore dei territori delle conquiste coloniali evidenziava, in modo ironico, la complessità delle relazioni di potere tra gruppi.

Su questo tema, del resto, Yinka Shonibare stava lavorando già da diversi anni. Nella ricerca di un linguaggio personale, nei primi anni Novanta del secolo scorso, l'artista iniziò ad utilizzare la stoffa a batik, prodotta in Indonesia o in Olanda, brevettata e distribuita da una fabbrica di Manchester, ma storicamente identificata come africana perché viene usata in tutta l'Africa postcoloniale e soprattutto nelle ex-colonie britanniche dell'Africa occidentale, orientale e meridionale, dove fa parte dell'abbi-

gliamento quotidiano. Shonibare elaborò il proprio segno di differenza, la stoffa a batik, a Brixton, la zona meridionale di Londra conosciuta per la sua varietà demografica e, ancora di più, come capitale della Black Britain. La stoffa wax, che inizialmente i critici d'arte interpretarono come segno dell'africanità dell'artista, era dunque in realtà, e paradossalmente, del tutto inglese, perché commercializzata e consumata a Londra.

In *Victorian Philanthropist's Parlour* (1996-1997), la ricostruzione d'interni vittoriani venne utilizzata da Shonibare per sovvertire, in forma di parodia, ogni idea di tradizione e appartenenza. Il riconoscimento dell'interno del salotto, arredato con mobili e suppellettili d'epoca, era infatti alterato dall'uso del tessuto a batik, con il preciso intento di riabilitare la coesistenza e l'impurità dei livelli di gerarchizzazione che nasce dalla sovrapposizione di differenze. L'artista, che ancora oggi utilizza la stoffa a batik nei suoi lavori, conferma dunque la finzione della propria etnicità, ma con la scelta di un elemento falsamente africano. Utilizzando questa stoffa e lavorando sul desiderio di primitivismo dell'Occidente, Shonibare offre quindi soltanto una rappresentazione della propria diversità, impiegando un significante fittizio, un'evidenza fasulla concepita e prodotta fuori dall'Africa.

In modi diversi, e su piani differenti, ognuno di questi artisti elabora la propria vocazione estetica con una sensibilità globale nell'ambito di un progetto internazionalista che resta tuttavia ancorato ad una peculiarità essenzialmente africana. La particolarità risiede nel fatto che l'appartenenza si costruisce a partire dalla combinazione di significati instabili e contingenti che ancorano l'identità del soggetto a ciò che Stuart Hall chiama "proliferazione della differenza":

«Non possiamo più concepire l'"individuo" come un Ego coeso, centrato, stabile e completo o come

un "sé" autonomo e razionale. Il "sé" va concepito, invece, come più frammentato, incompleto, composto da "sé" molteplici o da identità contestuali, come qualcosa che ha una storia, qualcosa di "prodotto" e sempre in processo. Il "soggetto" appare differentemente situato o posizionato da pratiche e discorsi differenti¹⁴».

Questa considerazione, evidentemente, comporta la consapevolezza che il significato di un segno culturale non si può stabilire in assoluto, ma soltanto a partire dal contesto di posizionamento. Ciò significa, come ricorda ancora Hall, che:

«Ciò che conta non sono gli oggetti intrinseci o storicamente congelati della cultura, ma le dinamiche del gioco dei rapporti culturali: per dirla in modo brutale e piuttosto semplificadorio, ciò che conta è la lotta di classe nella cultura e sulla cultura¹⁵».

La "lotta culturale" di cui ci parla Hall – che ha molto a che vedere con il concetto di "campo" teorizzato da Pierre Bourdieu – assume diverse forme, che anche in arte si sostanziano in incorporazioni, distorsioni, resistenze, negoziazioni e recuperi. Si tratta di "fratture", "diaspore", "irregolarità" che decostruiscono equilibri stabiliti per immaginare, proporre e adottare ordini di senso – senza garanzie di validità – che si muovono nell'orizzonte del postcoloniale e del postmoderno politicamente impegnato.

Si spiega, in questa prospettiva, il *pastiche* di molta arte contemporanea, segno dell'esperienza della complessità e dell'interattività che prende corpo nella figura di un artista che, rifuggendo le pratiche del cinismo accondiscendente, gioca nelle congiunture e indaga le modalità di costruzione di saperi localizzati e conflittuali che delineano relazioni asimmetriche di potere¹⁶. Basti pensare agli enigmatici autoritratti di Samuel Fosso¹⁷, ai collage di Hassan Musa, all'installazione *Veteran* (1998) di Olu

Oguibe o alla performance *Pure and Clean* (2001) di Barthélémy Toguo¹⁸, che utilizzano i metodi della pratica neoconcettuale per denunciare i paradossi del nazionalismo e delle relazioni di subordinazione. Oguibe e Toguo, in particolare, lavorano a definire i limiti di ipotesi etnica, cercando di decostruire la tradizionale opposizione tra dominanti e dominati – in termini di genere, razza, generazione e nazionalità – per rappresentare una nuova coscienza dell'appartenenza identitaria capace di superare il *nonsense* coloniale della dicotomia noi-altri per definirsi all'interno di una continua negoziazione internazionale.

In *Requiem* (1993), ad esempio, Oguibe mette in scena un altare-memoriale di una bimba morta durante la guerra in Bosnia, utilizzando un cliché tradizionalmente applicato all'Africa, quello delle lotte tribali, per inaugurare una riflessione sull'impudenza con cui l'Occidente giustifica la violenza delle tragedie etniche consumate all'interno della stessa Europa. In *Ethnographia 2.1* (2000), l'artista riflette invece sulle modalità di costruzione della differenza razziale e sulla responsabilità dell'etnografia nella costruzione di tipologie etniche stabili ed essenziali. Attraverso una serie di schizzi accompagnati da appunti scritti a mano che ricordano i diari di campo, Oguibe ironizza sull'ansia documentaristica e classificatoria dell'etnologia degli anni Trenta, magistralmente descritta da James Clifford ne *I frutti puri impazziscono*, che si rivolgeva alla salvaguardia della diversità culturale minacciata da una progressiva occidentalizzazione:

«Vedere l'etnografia come forma di collezionismo culturale [...] getta luce sui modi in cui esperienze e fatti vengono scelti, raccolti e staccati dalle loro originarie circostanze di tempo e su come si conferisca loro valore durevole in una nuova sistemazione. Collezionare – almeno in Occidente, dove il tempo

è generalmente concepito come lineare e irreversibile – implica un salvataggio di fenomeni dalla inevitabile decadenza o perdita storica¹⁹».

Mediante immagini che assecondano le aspettative di una lettura agile e convenzionale, Oguibe confonde invenzioni, rappresentazioni e stereotipi di realtà, immaginando tipologie etniche inesistenti e dimostrando, in ultima analisi, l'impossibilità di creare soggetti "autentici" e geopoliticamente differenziati.

Torniamo dunque, per concludere, ad un concetto già in parte delineato. In effetti, dal punto di vista dell'antropologia, la riflessione sugli spazi di mobilità che caratterizzano le pratiche artistiche descritte fin qui conduce ad abbandonare la nozione di "mosaico culturale" per volgersi a quelle politiche della posizione identitaria che si costituiscono come esercizi critico-espressivi del potere culturale, vale a dire dentro e per mezzo di rappresentazioni che sfuggono in parte ad ogni tentativo di "museificazione". Così, è chiaro che concentrarsi sul lavoro di certi artisti significa, per un antropologo che tenti di analizzare la trama della storia delle migrazioni attraverso il prisma del sistema dell'arte internazionale²⁰, riflettere sugli "spazi di transizione" teorizzati da Homi K. Bhabha²¹ e da Okwui Enwezor²².

Sul piano della didattica museale, questa prospettiva permette di individuare strumenti di riflessione sui linguaggi espositivi e sui procedimenti di produzione, appropriazione e traduzione di oggetti e contenuti artistici, storici e sociali, precisando i criteri pedagogici di un'impostazione interdisciplinare e interculturale che intende l'arte come laboratorio concettuale, fatto di sovrapposizioni dalla lunga storia e contatti prolungati tra culture diverse. L'accento sulla cosiddetta "arte postcoloniale", in particolare, offre l'occasione di riflettere sui mute-

voli spazi di mediazione tra codificazioni del passato e del presente, tra strategie di costruzione del soggetto e politiche nazionalistiche, tra modernizzazione e tradizione che caratterizzano la ricerca di molti artisti viventi, che con sensibilità cosmopolita e spirito critico fondono diversi modelli di consumo culturale, spostando l'interesse dal piano estetico al piano delle pratiche sociali e politiche. Interrogare il

campo artistico come luogo di discriminazione ed elaborazione di "identità in movimento" significa, in questo senso, sollecitare la formazione di un interesse libero da un immaginario stereotipato e consapevole dello scarto tra sistemi discorsivi di rappresentazione e contesti vissuti della contemporaneità.

Approfondimento

Come già detto in altra sede (cfr. V. Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*, L'Harmattan Italia, Torino 2004), la necessità di adottare un punto di vista critico e riflessivo vale in particolar modo per i musei etnografici, ai quali compete la ricerca sul senso del proprio essere e del proprio divenire in relazione a una dinamica interculturale che, per la propria attualità e specificità, comporta la necessità di un continuo ripensamento dei sistemi di classificazione e rappresentazione in vista della creazione di spazi sempre più multiculturali, ibridi e interconnessi.

Per rimanere al caso dei musei etnografici europei, residui testimoni della politica imperialista, si può osservare che l'esigenza di ridefinire la patrimonializzazione come strumento di riconoscimento pubblico non solo di oggetti, ma anche di valori e gruppi ha condotto, già da qualche tempo, ad utilizzare il concetto allargato di "memoria-patrimonio" per accordare legittimità a quella molteplicità di culture in trasformazione che comprende anche le realtà urbane contemporanee e i sistemi delle culture regionali. Del resto, è proprio su questo concetto di "memoria plurale" – collegata da una parte ai diversi modi di esperire e percepire il mondo e dall'altra ad un principio invariante di "memoria condivisa" – che si fondano i progetti di ristrutturazione, anche radicale, dei maggiori musei etnografici europei.

La volontà di reinterpretare il valore delle collezioni accumulate in epoca coloniale secondo i nuovi orientamenti

della politica culturale internazionale, che impone di ridefinire in una prospettiva etica i concetti di "valore artistico", "cultura" e "patrimonio", ha coinvolto e sta coinvolgendo non solo il Musée du quai Branly di Parigi o il Musée des Confluences di Lione – fiori all'occhiello di un ampio progetto di valorizzazione nazionale che utilizza la memoria come strumento di integrazione che si esplicita a diversi livelli, da quello sociale a quello economico – ma anche il Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens di Marsiglia, il Museum of Mankind di Londra (ricongiunto al British Museum), l'Hamburgisches Museum für Völkerkunde di Amburgo, l'Ethnologisches Museum di Berlino-Dahlem, il Rijksmuseum di Leida, il Museum of Cultures di Helsinki, il National Museum of World Cultures di Göteborg, il Centro delle Culture del Mondo di Milano, il Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, il Museo delle Culture Extra-europee Dinz Rialto di Rimini e il Castello D'Albertis – Museo delle culture del mondo di Genova.

Si tratta di progetti molto diversi nelle intenzioni e nelle realizzazioni, che tuttavia hanno in comune un elemento fondamentale: l'impostazione incentrata sul concetto di "cultures du monde" (o "world cultures"), che comporta la messa in scena di una sorta di "viaggio planetario" all'interno del quale l'osservatore è invitato a cercare un orientamento attraverso l'interpretazione di quei processi macrostorici che sono presentati tramite i documenti e mediati dall'esposizione delle collezioni. In tutti questi progetti, l'esigenza di articolare il museo etnografico

come "zona di contatto" si fonda sull'individuazione di un concetto di universalità che non impedisce di parlare in termini di culture: la mediazione della esigenza di differenziazione, che scaturisce dalla concretizzazione del diritto alla differenza, si realizza cioè nel proporre una forma di dialogo interculturale fondata su un impianto di riferimento trasversale (che serve a riconoscere gli slittamenti e le contaminazioni all'interno di un sistema, per l'appunto, globale di riferimento) e, contemporaneamente, su un'analisi relativista (che viene impiegata per inquadrare problematicamente il concetto di alterità e per contestualizzare le informazioni).

Note

1. In particolare O. Oguibe – O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*, Mit Press Editions, Cambridge 1999 e E. Eulisse (a cura di), *Afriche, diaspora, ibridi. Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, Aiep Editore, Repubblica di San Marino 2003.
2. Cfr. J. L. Amselle, *L'arte africana contemporanea. L'arte dell'"incolto" tra Africa e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 [ed. orig. *L'Art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, 2005]. Sulle modalità discorsive di costruzione dell'alterità si vedano anche E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001 [ed. orig. *Orientalism*, 1978] e V. Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, Meltemi, Roma 2007 [ed. orig. *The Invention of Africa*, 1988].
3. Nato in Sudan nel 1951, Hassan Musa vive e lavora in Francia.
4. Cfr. Hassan Musa, in J. Oublié, *Du statut de l'artiste contemporain africain en France*, in "Africultures", 24/07/2007 (in rete sul sito www.africultures.com): «L'artaficanismo è prima di tutto una tribuna politica. [...] l'arte africana è un oggetto che è stato inventato da persone che oggi se ne servono e lo manipolano. Il mio lavoro è soprattutto quello di un artista che riflette sulla sua situazione di uomo nel mondo. Per questo credo che la manipolazione delle immagini sia un gesto politico che ha conseguenze politiche» [traduzione a cura del redattore].
5. Cfr. A. Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays «périphériques» à «l'ère de la globalisation et du métissage»*, in «Sociologie et Sociétés»: Les territoires de l'art, vol. XXXIV, n. 2, automne 2002, pp. 15-40.
6. Passando in rassegna i diversi comparti del mercato dell'arte, L. Torretta, 2006, *ottima annata*, in "Il Sole 24 Ore", domenica 14 gennaio 2007, prende atto di una svolta particolarmente significativa: «Sotheby's e Christie's, le due case d'asta che concentrano il 40% del giro d'affari internazionale, si volgono sempre più verso un mercato, quello orientale, che si sta rilevando praticamente inesauribile almeno da due punti di vista: come potere d'acquisto e come offerta d'arte. Si può dunque prevedere che saranno i collezionisti e gli artisti asiatici (e non più quelli euroamericani) a dare l'impronta al mercato internazionale dell'arte nei prossimi anni».
7. Olu Oguibe nasce nel 1964 ad Aba, in Nigeria. Vive e lavora a New York.
8. Cfr. O. Oguibe, *Un discorso di ambivalenza: il pensiero postmoderno e l'arte contemporanea africana*, in C. Christov-Bakargiev – L. Pratesi (a cura di), *Arte, identità, confini*, Carte Segrete, Roma 1995, p. 60.
9. Cfr. *ivi*, p. 62.
10. La mostra, patrocinata dalla Biennale di Venezia e organizzata dal Forum For African Arts di New York, presentò il lavoro di sette artisti dell'Africa e della diaspora africana: Willem Boshoff, Maria Magdalena Campos-Pons, Godfried Donkor, Rachid Koraïchi, Berni Searle, Zineb Sedira, Yinka Shonibare. Per maggiori informazioni si vedano, in particolare, S. M. Hassan – O. Oguibe, *Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra "Authentic/Ex-centric" alla Biennale di Venezia*, in E. Eulisse (a cura di), op. cit., pp. 141-158 e il catalogo S. M. Hassan – O. Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, Forum for African Arts, New York 2001.
11. Berni Searle nasce a Cape Town nel 1964. Vive e lavora tra Cape Town e New York.
12. Godfried Donkor nasce in Ghana nel 1964. Vive e

lavora in Inghilterra.

13. Nato nel 1962 a Londra, dove vive e lavora, Shonibare è figlio di un giudice e discendente di una famiglia reale africana. L'artista vive a Londra fino a 7 anni. Cresce poi in Nigeria, a Lagos, negli anni successivi alla decolonizzazione. Negli anni Settanta, come fa notare O. Oguibe, *Yinka Shonibare, l'outsider* (www.repubblica.it/repubblicarts/shonibare/testo_ita.html), Lagos era la capitale di una delle nazioni più ricche del Terzo Mondo; una nazione che, pur essendo appena emersa da una guerra civile durata quasi tre anni, godeva di un certo rispetto a livello internazionale grazie ai giacimenti di petrolio appena scoperti. Per le sue origini e in questo ambiente, accedendo liberamente alla cultura popolare di tutto il mondo, Shonibare coltiva una personalità globalizzata. Ciononostante a Londra, dove si stabilisce a 17 anni, Shonibare si trova ad affrontare le stesse difficoltà di integrazione dei suoi connazionali emigrati. Deve imparare le nuove regole dell'appartenenza e fare i conti con la diversità iscritta nel colore della pelle. Le sue inclinazioni postcoloniali e globalizzate ne fanno un outsider che si rifiuta di giocare la carta dell'autenticità. Per questo, il suo lavoro, agli esordi, non ebbe successo. Appariva poco chiaro proprio perché non enfatizzava la propria appartenenza geografica e culturale, né tematicamente né formalmente. Con la sensibilità ultrametropolitana acquisita a Lagos, Shonibare cercò per anni, nelle accademie d'arte britanniche (ha frequentato la Byam Shaw School of Art e il Goldsmiths College), di sconfiggere quella perenne richiesta di differenza, lottando per sfuggire alla domanda della sua presunta peculiarità africana.

14. Cfr. S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006, p. 126. Lo stesso concetto è espresso da A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001 [ed. orig. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 1996], da J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione*

alla fine del secolo XX, Bollati Boringhieri, Torino 1999 [ed. orig. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997] e da T. Macri, *Postculture*, Meltemi, Roma 2002, p. 13: «Le strategie di sopravvivenza contemporanee scivolano verso un ordine transnazionale in cui il sistema globale ha ripartito spazi di erranza, di caos e di fuga per una soggettività in costruzione».

15. Cfr. S. Hall, op. cit., p. 64.

16. Si veda in particolare T. McEvilley, *L'identità culturale en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et post-colonial*, Jacqueline Chambon, Nîmes 2002.

17. Samuel Fosso è nato nel 1962 a Kumba, un villaggio del Camerun. Vive e lavora a Bangui (Repubblica Centrafricana).

18. Barthélémy Toguo Tamakoné è nato nel 1967 a M'Balmayo, in Camerun. Vive e lavora a Parigi, Banjoun (Camerun) e Düsseldorf.

19. Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 266 [ed. orig. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, 1988].

20. Sulla critica al concetto di "internazionalismo" si veda J. Fisher, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press – Inilva, London 1994.

21. Cfr. H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001 [ed. orig. *The Location of Culture*, Routledge 1994].

22. Cfr. O. Enwezor, *Un problema di luogo: revisioni, diaspore, rivalutazioni*, in E. Eulisse (a cura di), op. cit., pp. 61-74.

Patrimonio culturale.

Identità e partecipazione. L'esperienza di Torino

Vincenzo Simone

L'esperienza dell'Ecomuseo Urbano di Torino è un'esperienza relativamente giovane.

Un primo stimolo all'avvio del progetto è stato dato dalla trasformazione che la città di Torino ha subito in questi anni, trasformazione che ha innanzitutto una fortissima componente urbanistica: la realizzazione del piano regolatore del '94, i lavori cosiddetti Olimpici, la costruzione del passante.

La città si è trasformata in maniera molto veloce, quotidianamente tutti noi non riconoscevamo più pezzi di città nella quale invece eravamo cresciuti e ci eravamo identificati. Sicuramente questo tipo di trasformazione dell'*Urbs* ha contribuito a porre il problema su come conservare la memoria della Torino del Novecento, della Torino Industriale, ma parallelamente c'è stata una grossa trasformazione altrettanto importante, se non più importante nel lungo periodo, che è la trasformazione sociale della nostra città. Quindi non soltanto la trasformazione urbanistica ma anche una trasformazione della *Civitas*.

Leggevo qualche settimana fa che sono più numerosi i torinesi che hanno almeno un genitore nato in Puglia o in Sicilia, rispetto a coloro che hanno almeno un genitore nato a Torino; questo vuol dire che anche per la nostra città vale un discorso di stratificazioni multiple e comunque resta il fatto che, anche grazie alla nuova emigrazione, i torinesi di oggi sono diversi dai torinesi del periodo prettamente industriale della nostra città. Proprio per questo è più importante creare degli strumenti per poter conservare la memoria, ma anche per poter

riconoscere il presente e lavorare sulle nuove possibili identità della città.

Un ulteriore elemento che sicuramente ha influito non poco nel varo del nostro progetto è quello che afferisce alla controversa questione della rappresentazione, cioè a come è possibile rappresentare la Torino del Novecento; la questione parte già dagli anni '30 quando Vittorio Viale, uno dei più longevi e importanti direttori dei musei civici torinesi, pose la questione al Consiglio comunale e ipotizzò una iniziale mostra temporanea, che poi sarebbe divenuta permanente presso Palazzo Madama. L'ipotesi, come noto, non è andata avanti e si è riproposta intorno agli anni '80, proprio nel periodo in cui la città cercava una nuova identità, non necessariamente industriale. Fu un periodo in cui si decise di investire molto su progetti di riqualificazione urbana, ma anche su investimenti in cui la cultura potesse fungere da traino rispetto all'identità cittadina.

Ma come rappresentare e come conservare questa memoria? C'erano due strade: una era quella di musealizzare una fase storica. Le diverse epoche storiche di Torino sono già rappresentate all'interno dei musei del distretto centrale, all'interno dei grandi musei. La Torino romana la ritroviamo – oltre che nelle Porte Palatine – nel Museo di Antichità; la Torino risorgimentale ha un museo dedicato specifico: la città dell'assedio, della battaglia contro i francesi è rappresentata dai cunicoli del Museo Pietro Micca. In qualche modo le diverse fasi storiche principali della città hanno un loro luogo

dedicato. Le strade potevano essere due, dicevamo: musealizzare oppure lavorare su una prospettiva radicalmente diversa.

Quest'ultima era una prospettiva molto più territoriale, era una prospettiva in cui l'Ecomuseo si pone come un museo diffuso, non confinato entro uno spazio delimitato, ma aperto invece a tutto il territorio urbano. E questo anche perché si tratta di dar valore a degli elementi del patrimonio che solitamente non vengono considerati degni di tutela e di conservazione. Si tratta di dar valore agli elementi del cosiddetto patrimonio periferico, patrimonio minore, ma anche a tutto quello che ha a che fare con la memoria e con l'immateriale.

Ma come conservare in un museo l'immateriale? Si è deciso di lavorare su un progetto che partisse da logiche nuove; da quei luoghi che le persone, gli abitanti, riconoscevano come luoghi suscinatori di appartenenze culturali, come luoghi che significavano qualcosa. Tutto questo è stato possibile perché stiamo lavorando in una cornice istituzionale molto favorevole: ci sono infatti più leggi regionali in Piemonte che consentono di lavorare su questi temi. Consentono anche di ricevere finanziamenti specifici. Ma, nello stesso tempo, la cornice istituzionale all'interno della Città di Torino era favorevole. Con la costituzione della Fondazione dei Musei Civici per la gestione delle collezioni avvenuta nel 2002, infatti, i progetti che la città poteva attuare erano progetti di logiche museali innovative, non necessariamente legate alla gestione delle collezioni civiche. Quindi si è provato a lavorare a due progetti a forte valenza territoriale: il Museo Diffuso della Resistenza, che è appunto un museo diffuso e, evidentemente, l'Ecomuseo Urbano.

Con l'Ecomuseo ci proponiamo di essere uno strumento a favore della tutela del patrimonio culturale, soprattutto del patrimonio culturale minore, periferico, a lungo considerato non degno di sufficiente

attenzione. La proposta però è quella di lavorare su quei concetti di fondo che sono i concetti della cittadinanza, e della tutela attiva. Se riconosciamo, all'interno del mondo museale, tre elementi – le collezioni, il pubblico, gli spazi – la nostra scelta è di mettere al centro il pubblico. Solo che quando parliamo di ecomuseo non parliamo più di pubblico, ma di abitanti. Tutto questo lavoro ovviamente non sarebbe stato possibile se non ci fossero state delle istanze, delle spinte che, oltre quelle citate prima che sono più di tipo storico e strutturale, partissero proprio dalle persone. In questi ultimi dieci anni di intensa trasformazione sono venuti da noi molti gruppi di ex operai, i quali ci dicevano: "come conserviamo la memoria della nostra fabbrica? Del nostro lavoro?". Oppure gruppi di cittadini che si chiedevano: "ma allora, che ne è, e come conservare la memoria della nostra città?".

Il primo input è stato dato dall'istanza di partecipazione; allo stesso tempo, però, il terreno era favorevole anche perché all'interno dei progetti che l'intero sistema città, non solo l'amministrazione, aveva realizzato negli anni '80-'90, sicuramente avevano avuto un ruolo essenziale alcuni progetti di nuovo a forte valenza territoriale, e che ponevano l'attenzione soprattutto alla partecipazione dei cittadini. Penso innanzitutto all'esperienza del progetto "Periferie" della Città, che ha lavorato proprio sulla progettazione partecipata degli spazi.

Questo ha indubbiamente favorito progetti di tipo ecomuseale, perché si partiva già da una base, da un rapporto avviato, dalle metodologie di rapporto stabilite con i cittadini, con gli abitanti, perlomeno sperimentate. Ma non solo. Penso ad altri progetti, quali "La scuola adotta un monumento", e a tutto quello che ha significato dal '99 in poi il lavoro fatto all'interno delle scuole di ogni ordine e grado, soprattutto le Elementari, per la valorizzazione e l'adozione di monumenti anche di minor pregio

– gli edifici scolastici stessi o quanto intorno alla scuola esiste – che è patrimonio di cui solitamente non ci si era occupati. O ancora alle esperienze legate all'utilizzo del teatro, dei nuovi linguaggi, del teatro comunità, tutto quello che in qualche modo ha voluto dire "documentiamo la storia dei nostri quartieri, dei nostri borghi".

Forse è meglio parlare di più idee di città. Documentiamola, conserviamola, valorizziamola all'interno di uno spazio, che è uno spazio permanente, è il centro di interpretazione dell'Ecomuseo, che può essere un luogo dove si conserva questo tipo di memoria, in riferimento a tutto quello che esiste nell'ambiente esterno. Non credo che esistano, che possano esistere modelli di riferimento per gli ecomusei, nel senso che questa breve esperienza ci dice che ogni situazione ha una sua specificità e, dato che progetti di ecomuseo si basano sulla progettazione fatta dagli abitanti, è chiaro che, partendo da esperienze così diversificate, è ben difficile che esistano modelli esportabili.

Esistono semmai modelli esportabili sul piano metodologico: in questo credo che rispetto ai nostri più vicini ecomusei di scuola francese – o anche di altri ecomusei della regione Piemonte – vi sia una sostanziale differenza. È evidente che in un contesto urbano l'aspetto ambientale è un aspetto, come dire, molto più antropizzato. È una banalità; ma, rispetto all'ecomuseo, è ben differente lavorare insieme a una comunità chiusa, definita e probabilmente molto più comunità in senso tradizionale, rispetto a quello che vuol dire lavorare con i gruppi, le persone, gli abitanti in una grande città oggi. Non credo che esistano dei veri e propri modelli di riferimento. Dicevo che i principi di fondo sono quelli di promuovere la cittadinanza attiva, e una tutela partecipata: tutti noi sappiamo dell'immenso patrimonio di cui disponiamo, tutti sappiamo quanto è difficile conservarlo, gestirlo, difficile non solo da un

punto di vista gestionale, ma anche da un punto di vista di sostenibilità economica.

Allora, quale può essere la soluzione? Ovviamente non lo so. Un tentativo è quello di creare una relazione più diretta tra le persone e il patrimonio culturale. Cioè, non passare dalla mediazione museale, dal medium museo, che forse poco si adatta alle esigenze della società contemporanea, ma provare a lavorare su nuove interpretazioni. Com'è noto, il museo tradizionalmente è stato un luogo in cui si sono trasmessi dei saperi, delle conoscenze, ma sempre attraverso un'interpretazione chiusa, un'interpretazione che consentiva al visitatore di muoversi in uno spazio delimitato, seguendo un percorso già definito, vedendo quello che i curatori, gli allestitori sceglievano di mettere in mostra. Spesso anche con i tempi già definiti. L'idea invece è quella di lavorare su nuove interpretazioni, in cui ciascuno può riconoscere una parte di sé, di quello che lo fa sentire parte di una comunità. Questo discorso vale in generale con tutti i cittadini, vale in particolare con coloro che non hanno potuto intessere una relazione diretta con il patrimonio culturale, proprio perché, come sappiamo, la maggior parte dei cittadini italiani non mette mai piede, durante la propria vita, dentro un museo.

"L'esperto è l'abitante", afferma Hugues De Varine, uno dei maestri della museologia, nonché, potremmo dire, uno dei nostri numi tutelari. "L'esperto è l'abitante" vuol dire che non esiste più un solo esperto, ma esistono più esperti, più persone che hanno delle cose da dire e delle interpretazioni da dare.

Come funziona l'Ecomuseo Urbano? Esiste una rete cittadina coordinata dei Servizi Museali della Città di Torino accanto a diversi Centri di Interpretazione all'interno del territorio. Una delibera della Giunta Comunale ha proposto alle Circoscrizioni di aderire al progetto. Inizialmente, nel 2004, hanno aderito

tre Circoscrizioni – come entità amministrative, in realtà diversi quartieri della città – e ciascuna Circoscrizione, ciascun gruppo di lavoro, ha elaborato un programma di attività. Oggi siamo ad otto Circoscrizioni e sette Centri di Interpretazione, che sono luoghi fisici, aperti nel territorio, in cui c'è documentazione sulla storia, dove si realizzano delle attività, dove i gruppi si riuniscono, dove si sceglie su cosa lavorare.

I risultati sono, come dicevo, otto diversi programmi all'interno della città: se hanno valore i numeri, io non credo abbiano valore in questo caso, lo scorso anno alle attività dell'Ecomuseo Urbano hanno partecipato circa quindicimila persone, quindi più cittadini torinesi di quanti abbiano visitato il Museo di Antichità. Ma, al di là di questo, devo dire che il risultato vero è che chi ha partecipato alle attività, alle iniziative del Centro di Interpretazione dell'Ecomuseo non l'ha fatto da semplice spettatore, da visitatore, ma ha costruito un rapporto diverso con il patrimonio culturale, studiandolo, facendo ricerca e scegliendo insieme quali sono gli elementi connotanti il proprio territorio, e la propria identità territoriale.

Il panorama di progetti e di attività è molto ampio: si va dal lavoro sullo stadio Filadelfia – e sulla storia

del grande Torino – all'immigrazione a Barriera di Milano; a tutto quello che riguarda le cascine inurbate nel territorio di Mirafiori Nord o alla Dora – e come essa abbia favorito l'insediamento industriale della città – e poi quello che oggi vogliono dire, dal punto di vista sociale, le sue sponde.

Credo che quello che ci aspetta nei prossimi mesi sia sostanzialmente di fermarci un po', dopo tre anni di sperimentazione, dopo che questo progetto in realtà, nei numeri e nell'ampiezza territoriale, ci è esploso in mano. Quindi, fermarsi un attimo e provare a darsi delle regole comuni, regole che devono essere rispettate da più soggetti: i cittadini innanzitutto, le istituzioni, gli enti di ricerca, l'associazionismo. E quindi il nostro lavoro a partire dall'autunno del 2007 sarà dedicato alla costruzione di una Carta per il patrimonio culturale urbano, che sarà naturalmente costruita in maniera partecipata con tutti i gruppi che stanno lavorando nei Centri di Interpretazione, e che in qualche modo proverà, da un lato, a capire quale può essere dopo tre anni la missione e le finalità dell'Ecomuseo, e dall'altro a valutare quello che stiamo facendo, e a riconoscere quantomeno dei diritti, sia delle persone, sia del patrimonio culturale.

L'Ecomuseo della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo. Un esempio di bioregionalità ed ecomusealità

Maria Rosa Bagnari

Introduzione

L'attività di ricerca, svolta dall'Associazione Civiltà delle Erbe Palustri e dalla scrivente da ormai 25 anni, si è sempre distinta per alcuni principi fondamentali: si è basata sul volontariato; si è ispirata a filosofie bioregionaliste e si è posta come obiettivi quelli dello studio, salvaguardia e divulgazione dell'economia di un paese, "Villanova delle Capanne" oggi conosciuto come Villanova di Bagnacavallo, che per secoli si è basata sul commercio di manufatti realizzati con l'erba di valle, tanto da potersi considerare a tutti gli effetti la capitale dell'utilizzo della vegetazione spontanea. Sulla base di questa pluriennale attività, intendiamo in questa sede tentare di presentare sinteticamente la nostra esperienza locale inserendola nel più ampio e intricato panorama dell'ecomusealità italiana.

Bioregionalismo e Ecomusealità. Concetti e normativa

Ci preme innanzitutto definire che cosa si intende per bioregione ed ecomuseo, per comprendere a fondo i requisiti che dovrebbero possedere realtà come la nostra. Con il termine di bioregione si conviene in genere riconoscere "il luogo in cui si vive" nella sua accezione più vasta. Non si include semplicemente la casa, il quartiere, la città e gli spazi, naturali o meno, che ci circondano, ma anche le abitudini, i linguaggi, le relazioni tra gli uomini e gli oggetti usati nella quotidianità. La bioregione è, insomma, non solo uno spazio fisico ma anche e soprattutto un luogo mentale e della coscienza. Il

bioregionalismo è, dunque, un modo di intendere il nostro vivere; è una filosofia di vita nei rapporti con gli altri e con l'ambiente in cui viviamo. Nel concetto di bioregione si possono riconoscere fondamentalmente alcune importanti componenti: la componente etnica, la bioregione è il luogo in cui vivono persone che si esprimono attraverso le tradizioni, i riti, l'arte, i modi di abitare, le produzioni culturali e i costumi; la componente ecologica, intesa come l'ambiente composto da animali, vegetali e minerali; la componente geografica, ovvero le caratteristiche di un territorio e, infine, la componente socio-linguistica, ovvero la parlata. Ognuno di noi fa parte di una bioregione; lo sforzo è quello di riconoscerla e conoscerne tutte le potenzialità e le risorse naturali, sociali e culturali, alla ricerca di un modo di vivere sostenibile, locale in un quadro di armonia sociale e naturale. Per quanto riguarda il concetto di ecomusealità, la letteratura¹ ci informa della sua comparsa, per primo su suolo francese, intorno agli anni '70 del secolo scorso. Malgrado la sua "nascita" non possa considerarsi di breve data, la sua introduzione in Italia non ha portato fino ad ora all'elaborazione di una legislatura nazionale chiara né di un coordinamento centrale efficace; ricordiamo che il concetto di ecomusealità non è neanche contemplato nel D.Lgs. n. 42/2004 né dal Codice dei beni culturali e paesaggistici. Sono le Regioni, gli enti territoriali più dinamici in questo settore. Il Piemonte è la Regione che per prima ha introdotto una legge che norma il settore, ovvero la L.R. n. 31/1995 ("Istituzione di Ecomusei del Piemonte"),

in cui, come anche in altre leggi regionali, non si trova una vera e propria definizione di ecomuseo ma un elenco delle sue finalità. Significativo è anche ricordare che proprio il Piemonte ha ospitato nel 2003 il I Convegno Nazionale Ecomusei, nel corso del quale si è giunti alla redazione della "Carta degli ecomusei" e all'impegno di mantenere i contatti tra le realtà ecomusei italiane. Per la Provincia autonoma di Trento ricordiamo la legge n. 13/2000 ("Istituzione degli ecomusei per la valorizzazione della cultura e delle tradizioni locali"), ma soprattutto la delibera di Giunta provinciale n. 1120/2002 che qualifica l'ecomuseo come una nuova forma di museo avente il territorio come punto di riferimento. Seppur in modo non organico, di ecomusei si occupa anche la L.R n. 12/2005 ("Norme in materia di musei e di raccolte di enti locali e di interesse locale") della Regione Campania in cui si includono nelle finalità della legge l'attenzione anche alle "raccolte di interesse [...] demoetnoantropologico [...] nonché gli ecomusei [...] per la conservazione e la valorizzazione di ambienti di vita tradizionali delle aree prescelte". Il riferimento più importante all'ecomusealità si trova comunque nella legge della Regione Friuli Venezia Giulia n.10/2006 ("Istituzione degli ecomusei del Friuli Venezia Giulia") che introduce un'importante novità, ovvero un sostanziale tentativo definitorio: "l'ecomuseo è una forma museale mirante a conservare, comunicare e rinnovare l'identità culturale e di comunità. Consiste in un progetto integrato di tutela e valorizzazione di un territorio geograficamente, socialmente ed economicamente omogeneo che produce e contiene paesaggi, risorse naturali ed elementi patrimoniali, materiali e immateriali". L'ecomuseo sarebbe dunque tanto un museo quanto un progetto integrato a tutela di una parte di territorio.

L'ultima arrivata del settore è la L.R. n. 14/2006 ("Norme in materia di beni culturali e luoghi della

cultura") della Regione Sardegna, che si dedica agli ecomusei nell'art. 11: "l'ecomuseo è un'istituzione culturale volta a rappresentare, valorizzare e comunicare al pubblico i caratteri, il paesaggio, la memoria e l'identità di un territorio e della popolazione che vi è storicamente insediata, anche al fine di orientare lo sviluppo futuro in una logica di sostenibilità, responsabilità e partecipazione dei soggetti pubblici e privati e della comunità locale in senso lato". Da quanto sopra citato, potremmo, dunque, definire gli ecomusei come musei speciali, "post-moderni", che nascono da impulsi popolari e che esprimono il disagio della perdita di identità dei territori; trasformano il concetto di "bene culturale" in "patrimonio culturale comune ed ereditario", tentando di essere veri e non verosimili, ovvero frutto delle scelte del territorio. La vera e grande difficoltà odierna degli ecomusei risiede, infatti, nel riportare in vita i cicli produttivi a fronte di una vera e propria morte ambientale causata dalla mancanza di protezione e regolamentazione (es. la crescita e la stessa esistenza della vegetazione palustre è ormai da tempo minacciata dalle alghe che coprono stratificazioni di sedimenti inquinati e dalla nuova fauna, tra cui i gamberi rossi della Luisiana, i pesci siluro e le nutrie). Gli ecomusei non possono essere identificabili fra le raccolte, le collezioni, i parchi o le aree protette, come la legislatura nazionale ha cercato di catalogare. Si tratta piuttosto di una realtà complessa che coinvolge diversi temi: la valorizzazione delle attività culturali in senso lato, dal bene in sé agli aspetti più immateriali della cultura, come tradizioni, attività economiche, abilità manuali; la partecipazione dei cittadini, intesa come conoscenza e ricognizione del patrimonio della comunità e coinvolgimento nelle scelte collettive di salvaguardia dell'identità collettiva del territorio; l'integrazione fra il progetto ecomuseale e le politiche di valorizzazione del territorio; lo sviluppo

sostenibile, ovvero l'utilizzo equilibrato delle risorse naturali, umane ed economiche con la prospettiva di fare leva sui doveri ambientali di ognuno di noi. Un ecomuseo è in sostanza un progetto integrato finalizzato alla condivisione del patrimonio della comunità locale di cui è espressione. Le osservazioni derivanti dalla nostra esperienza quotidiana, che possiamo aggiungere alle problematiche sopra esposte, sono principalmente la mancanza di chiarezza e di informazione relativamente al concetto di ecomuseo. Esistono, infatti, strutture che si definiscono ecomusei che inglobano realtà che spesso non hanno nulla a che vedere con le tradizioni delle comunità locali e il territorio. Sentiamo, poi, la mancanza di riconoscimento di sistemi ecomuseali che non farebbero altro che racchiudere realtà storicamente esistenti. Nel nostro territorio esisteva nei fatti un ecomuseo del mondo delle acque che collegava l'economia di vari paesi quali Argenta, Sant'Alberto, Villanova di Bagnacavallo e Cervia. I villanovesi erano potenziali acquirenti dell'erba proveniente dalle valli ferraresi, bolognesi e ravennate, che una volta manipolata veniva venduta principalmente a Cervia che copriva con orgoglio le sue cataste di sale con le stuoie migliori della produzione villanovese. Questo insieme di attività, che nella sua continuità instaurava rapporti inscindibili fra le famiglie e marchiava la cultura del territorio, oggi purtroppo si è quasi totalmente dimenticato e perduto.

L'esperienza dell'Ecomuseo

La nostra esperienza, che cercheremo di descrivere di seguito in modo esaustivo, può considerarsi un buon esempio dei concetti sopra esposti, includendo in sé sia il concetto di bioregione, filosofia alla quale cerchiamo di ispirarci in ogni nostra attività, sia di ecomusealità, essendo il museo nato dalla ricerca etnografica nell'ambito della comunità locale.

Tutto ha avuto inizio in modo casuale, forse come molte altre piccole realtà, venticinque anni fa quando, per un vero e proprio capriccio, contattai una famiglia di artigiani villanovesi. Il capofamiglia aveva svolto sacralmente fino allora il proprio mestiere di produttore-commerciante di oggetti di esclusiva manifattura locale. A lui commissionai delle tendine in giunco pungente che ormai non si potevano più realizzare ma che io, sposa novella, volevo a tutti i costi. Per queste tradizionali stuoiette da finestra iniziò una vera e propria ricerca sul territorio che, con il passare del tempo, si allargò ad altri manufatti e che tutt'ora non può considerarsi completamente conclusa. Oggi l'Ecomuseo della Civiltà palustre lavora in diverse sedi comunali e private, da sempre in una fase transitoria e in attesa di un'adeguata sede definitiva. Una delle nostre preoccupazioni primarie è la razionalizzazione dell'archivio e delle ricche raccolte. Queste ultime vennero costituite con lo scopo di riportare alla luce la produzione classica villanovese nel periodo di suo massimo splendore e diffusione, sia nazionale che internazionale, che va dal 1850 al 1950. La collaborazione dei cittadini villanovesi, che detenevano ancora inalterato il bagaglio tecnico delle arti dell'intreccio delle vegetazioni spontanee di valle e del legno nostrano, è stata sicuramente fondamentale e impagabile. È tuttora grazie ad alcuni di loro che sopravvive il *Cantiere Aperto*, un vero e proprio laboratorio di esperti artigiani che mostrano dal vivo la lavorazione delle erbe di valle.

Un importante passo avanti è stato compiuto con la realizzazione dell'Etnoparco "Villanova delle Capanne", ovvero una sezione del museo all'aperto con varie tipologie di costruzioni rurali e vallive in canna palustre che fino a pochi decenni fa erano tipiche e diffusissime nel territorio ravennate. Il fine ultimo dell'etnoparco è quello di salvare l'arte dei maestri capannai ravennati e a tale scopo abbiamo

organizzato due corsi di costruzione di capanni, abbiamo seguito diverse tesi sull'argomento e, attraverso il nostro intervento e la nostra consulenza, sono stati costruiti e restaurati moltissimi capanni di proprietà privata alcuni dei quali ospiteranno in un prossimo futuro collezioni etnografiche. Sempre relativamente ai capanni, stiamo tentando un censimento con relative schede elaborate appositamente, al fine di documentare anche recuperi importanti come il capanno della chiesa di San Marco di proprietà demaniale, il capanno Garibaldi (curato da noi in collaborazione con la Società di Conservazione del Capanno di Garibaldi) e dei bellissimi casini di campagna.

Altro capitolo importante delle nostre attività riguarda il rapporto con le scuole che si è instaurato immediatamente, ancora prima della costituzione delle prime raccolte. Ad oggi possiamo proporre 10 progetti didattici, volti a conoscere l'Ecomuseo nelle sue varie componenti, e 6 laboratori pratici, volti ad offrire ai ragazzi un'esperienza manuale e stimolare il riconoscimento della bioregione in cui vivono. L'attività didattica viene svolta sia in sede che presso le scuole nell'ambito del progetto "Il museo viene da te". Fondamentale è in tal senso il rapporto con gli insegnanti che consiste in un dialogo continuo che va oltre alla ricerca di un progetto annuale da costruire, tentando piuttosto di scavare nelle carenze dei ragazzi e spronando gli adulti a prendere coscienza di ciò che rischiamo di non offrire all'infanzia. È in questo quadro che a noi piace parlare di continuità didattica, offrendo autenticità,

possibilità di sorprendere ed entusiasmare fino a giungere alle famiglie. I messaggi che cerchiamo di trasmettere consistono in valori che molti considerano del passato ma che in realtà sono sempre validi ed attuali.

Tra le altre attività ricordiamo, infine, la partecipazione ad importanti eventi fieristici in veste di Centro di Educazione Ambientale e di vetrina della sostenibilità (es. Ecomondo a Rimini, Sana e Mondo creativo a Bologna, Sapeur a Forlì, Natural Expo, etc.) e l'organizzazione di mostre itineranti nell'ambito di feste, sagre e mercatini in Italia e all'estero (es. Inghilterra, Pinolere a Tenerife, Danimarca).

Conclusion

La realtà museale che gestiamo è un piccolo esempio di ciò che intendiamo, e che gli studiosi più affermati nel settore intendono, per ecomusealità e filosofie bioregionaliste. Essendoci da sempre ispirati a questi due concetti, pensiamo di averli applicati fedelmente e con grande rispetto. La necessità e la volontà di partire dal nostro passato, dalle nostre tradizioni locali, sopravvissute oggi soltanto nelle persone anziane della comunità villanovese, ha avuto come scopo, non soltanto quello di conservarne la memoria e salvaguardarne la cultura materiale, ma anche e soprattutto quello di offrire l'opportunità alle giovani generazioni di riconoscersi nel "il luogo in cui si vive", di sentirsi parte di una realtà caratterizzata da peculiarità ben specifiche che sanno che possono trovare, secondo un nostro motto, "qui e solo qui".

Note

1. M. Maggi (a cura di), *Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione*

e *la formazione civica*, Ires Piemonte, Quaderni di ricerca, n. 108

Il direttore di MUSA intervista un salinaro

Dialogo tra Cesare Melandri e Africo Ridolfi

Cesare Melandri: Parto con una domanda esemplare, come ci si sente ad essere salinaro?

Africo Ridolfi: Sono nato e cresciuto in salina, forse sono anche stato concepito in salina, perchè i miei erano salinai, mio nonno era salinaio; dunque fare il salinaio per me ha significato continuare la tradizione di famiglia e l'ho fatto volentieri. L'ho imparato da bambino e vado avanti con il sistema artigianale che ci hanno insegnato i nostri genitori. E ce la caviamo bene perchè tutti gli anni produciamo un certo quantitativo di sale artigianale, nella salina Camillona, che è molto apprezzato: abbiamo il presidio *slow food* ed ogni due anni andiamo a Torino al Salone del gusto col nostro sale.

C.M.: Vorrei fare una precisazione. Il Museo del sale di Cervia si compone di due parti e questo è un punto di eccellenza: la parte museale allestita all'interno dei Magazzini del sale, ne occupa due ante, fatta di narrazione come diceva stamattina Mario Turci, e una parte all'aperto, che funziona da aprile a settembre, ovvero la salina Camillona, una porzione delle vecchie saline dove viene riproposto al pubblico il confezionamento del sale alla vecchia maniera, alla maniera tradizionale, quello cui si riferiva appunto Africo. Noi siamo arrivati a costruire un museo con i salinari, non con l'idea di ciò che facevano i salinari, e credo che le esperienze dei salinari non siano solo aneddotiche, ma fondamentali per la costituzione del museo stesso. Africo perchè non ci racconti qualche tua esperienza da bambino?

A.R.: Durante la guerra, io ho settant'anni, c'è stato un periodo che le saline vennero chiuse perchè i tedeschi le avevano allagate. Finita la guerra nel '46 di sale non ce n'era e tutti lo cercavano; allora non esistevano i frigoriferi, per conservare il maiale ci voleva il sale! Mio padre aveva le saline vicino alla strada che veniva da Castiglione e quando la domenica vedeva una comitiva in gita, mi mandava incontro con la bicicletta: io avevo due belle sporte di sale di qua e di là, sopra c'era un tovagliolo con delle pesche, passavo inosservato davanti al finanziere e andavo a vendere il mio sale...

C.M.: A quei tempi, in salina qual'era il ruolo delle donne?

A.R.: Le nostre mamme, le nostre sorelle più grandi, quando era il momento di levare il sale, venivano a farlo dalle 5 alle 7 del mattino, poi dopo erano libere tutto il giorno. A Natale lo Stato ci pagava il sale e noi pagavamo i cavatori: così una parte di quei soldi rimaneva a casa grazie al lavoro delle donne, ed erano soldi benvenuti che servivano per comperarsi un cappotto o delle scarpe.

C.M.: Africo, ma è vero che quando si trasportava il sale dalle saline fino ai magazzini del sale tramite le burchielle (le burchielle sono quelle barche che non possono navigare autonomamente), queste erano talmente cariche che molto spesso le tiravano anche le donne?

A.R.: Sì è vero. C'erano cento quintali di sale più trenta quintali della burchiella che è di ferro, dunque si trascinarono centotrenta quintali dalle saline fino ai magazzini del sale a Cervia, ed era una gran fatica. Però ammettiamolo: d'inverno il salinaio non faceva niente, da settembre fino ad aprile era in ferie. Non a caso Cervia era la città dove c'erano più osterie e bar, perchè i salinai avevano i soldi, prendevano duecento giorni di paga all'anno dallo Stato e in più prendevano il cottimo del sale. Una volta a Cervia c'erano solamente i salinai e i marinai; quando una figlia di un marinaio si sposava con un salinaio era fortunata, come nel caso di mia madre, che però alle cinque del mattino doveva venire in salina e io le dicevo "hai avuto una bella fortuna!", poveretta anche lei.

C.M.: Vedete, con i nostri racconti abbiamo ribaltato i termini degli argomenti trattati oggi. Siamo partiti dagli uomini e arriviamo alla città. Com'era la città? E com'è adesso?

A.R.: A me Cervia piaceva più prima. Sono nato nel '38, abitavo lì nel centro, nelle case dei salinai, ci conoscevamo tutti ed eravamo praticamente tutti la stessa famiglia. La città allora era più genuina, più vera. Adesso mi sembra un pò falsa, troppi villeggianti, troppi alberghi.

C.M.: Devo dire per inciso che Cervia è una città che ha vissuto una storia molto particolare: da sempre legata all'economia del sale, dagli anni '60 del secolo scorso è esploso il boom del turismo, che ha causato una serie di problemi. Se l'economia è completamente cambiata, e ha anche arricchito le persone, ha però creato una città con due identità distinte, cosa su cui ad esempio il Museo del sale lavora molto. C'è l'identità estiva con mezzo milione di abitanti, mentre in realtà noi siamo venticin-

quemila, e c'è l'identità invernale in cui in qualche modo cerchiamo di ricostruire i percorsi di relazione e di affetto che d'estate si perdono completamente. Per quel che riguarda MUSA, Mario Turci stamattina ha detto una cosa molto importante: l'ecomuseo di Cervia è nato per una volontà molto chiara da parte del Gruppo Culturale della Civiltà Salinara, e si è strutturato in un rapporto molto stretto con i salinari. Africo ci puoi dire quale è stato questo rapporto? In che modo si è lavorato?

A.R.: il Museo in particolare l'ha voluto un vecchio salinaro, Agostino Finchi. Allora di salinari ce ne erano ancora, poi pian piano sono morti o sono andati in pensione e oggi siamo rimasti solo in due a saper fare tradizionalmente il sale. D'estate, di domenica e giovedì pomeriggio, mentre facciamo il sale ci sono sempre circa duecentocinquanta persone in visita, perchè la salina è un vero e proprio museo a cielo aperto. Invece d'inverno la gente viene nel Museo, nei magazzini del sale, che sono rimasti così com'erano, e al museo ci si rende conto cosa significa fare il sale. Che è una cosa bellissima.

C.M.: Quando sei nel museo da solo, a volte capita, raramente capita anche a me, guardi gli oggetti, ne senti le voci. Quali sono le emozioni che vivi?

A.R.: Mi viene in mente la mia gioventù, quando a 17-18 diciotto anni ho cominciato a lavorare per lo Stato, e lì nel magazzino del sale caricavamo i camion e i vagoni del sale. D'inverno si lavorava alla spedizione e d'estate nelle saline. E ricordo benissimo che nei magazzini c'era un freddo terribile con tutte le porte aperte. Invece adesso nel museo con un bel caldino e circondato da oggetti che ho praticamente adoperati tutti, mi viene nostalgia del tempo che fu.

C.M.: Un piccolo inciso, dopo aver introdotto il concetto di voce, di narrazione. Una delle esperienze migliori che io ho fatto in questi pochi anni di direzione del Museo, è stato quando mi è capitato di poter fare da guida a gruppi di bambini. Accolgo i ragazzi, più piccoli sono meglio è, chiedo loro che si concedano dieci minuti di silenzio in giro per il Museo: guardando situazioni, toccando anche (faccio finta di non vedere), ascoltando le voci. Non c'è niente di acceso, spegniamo ogni video perchè voglio che facciano questa esperienza nel silenzio. Poi ci ritroviamo e i bambini raccontano che tipo di voci hanno sentito, non solo cosa hanno visto. E di qui saltano fuori domande come ad esempio "ma quella vanga di chi è?". Ecco che il bambino contestualizza immediatamente, ha bisogno di riferimenti fisici. Dopo di chè parte la visita guidata, che come diceva Turci che è stato l'allestitore del museo, è fatta di narrazione. Alla fine ci si ritrova di nuovo insieme e si fa una specie di comparazione

tra quello che non si sapeva e quello che ora si sa. A volte io ho vissuto coi bambini delle esperienze così profonde che mi hanno fatto capire che la missione di un museo deve essere necessariamente plastica e modificabile a seconda delle emergenze, delle istanze che chi frequenta quel museo è in grado di stimolare. Allora io sono preoccupato, perchè i salinari sono una generazione a perdere... ma la struttura, la sua funzione resta. Il museo, e questo lo può confermare anche Africo, è un punto di aggregazione delle persone, quindi della città, che ruotano ancora attorno al concetto di cultura materiale legata al sale. Vi invito a venire al Museo a vedere in che modo abbiamo tradotto l'esperienza diretta che ci ha raccontanto il salinaro. E vi saluto con una citazione di un grande poeta per bambini, che mi piace tantissimo: "Facciamo sempre che il sale, il sale della fantasia impedisca alla ragione di marcire".

Note biografiche

Maria Rosa Bagnari

È Responsabile dell'Ecomuseo della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo.

Laura Carlini

È Responsabile del Servizio Musei dell'IBACN dell'Emilia-Romagna.

Pietro Clemente

Allievo di Alberto Mario Cirese, ha insegnato Storia delle Tradizioni Popolari nell'Università di Siena e Antropologia Culturale nell'Università di Roma 'La Sapienza' e in quella di Firenze dove attualmente è in servizio. È Presidente di SIMBDEA (Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici), Direttore di *LARES Rivista di Studi demo-antropologici*, membro dei consigli scientifici di varie istituzioni e musei italiani ed europei. Tra i suoi lavori di museografia: *Graffiti di museografia antropologica italiana* (1996), *Il terzo principio della museografia* (1999).

Daniele Jalla

Dirigente e coordinatore dei Servizi Museali della Città di Torino; è al suo secondo mandato come Presidente di ICOM Italia (International Council of Museums). È inoltre docente a contratto presso varie Università, quali il Politecnico di Torino e l'Università del Piemonte Orientale 'A. Avogadro'. Ha collaborato con il Dipartimento di Storia e Didattica dell'Università di Torino. È autore di numerose pubblicazioni sulla legislazione museale, sulla museologia e museografia, sulle tendenze attuali dei musei in Italia, tra cui si segnala *Il museo contemporaneo* (Utet Libreria, 2003).

Pier Domenico Laghi

È Dirigente del Settore Cultura della Provincia di Ravenna.

Vito Lattanzi

Demoetnoantropologo, lavora dal 1987 presso la Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, dove è Direttore del Settore 'Culture del Mediterraneo' e della Biblioteca Speciale. È docente di Antropologia delle differenze interculturali presso l'Università "La Sapienza" di Roma, membro del Direttivo di SIMBDEA (Società italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici) e redattore della rivista quadrimestrale *AM Antropologia Museale*.

Valentina Lusini

Ha conseguito il dottorato in metodologia della ricerca Etnoantropologica presso l'Università di Siena dove è attualmente assegnista di ricerca e docente per gli insegnamenti di Antropologia dell'Arte e Antropologia cognitiva. Tra le sue pubblicazioni, *Per uno studio cognitivo della figurazione* (Protagon, 2001), *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi* (L'Harmattan Italia, 2004) ed un contributo nel volume *LaborArte. Esperienze di didattica per bambini* (Meltemi, 2004).

Cesare Melandri

È Direttore di MUSA. Museo del Sale di Cervia.

Vincenzo Simone

Dirigente del Settore Educazione al patrimonio culturale della Città di Torino, si occupa prevalentemente di servizi al pubblico e attività educative. È curatore della collana "I Quaderni dei Musei Civici". Ha coordinato il gruppo di lavoro interistituzionale del Protocollo d'Intesa Scuola-Musei ed è ideatore e responsabile della gestione del sito internet *museiscuol@* dedicato alla funzione educativa dei musei e del patrimonio culturale. Si occupa di indagini e studi sui visitatori dei musei. È stato direttore del Centro Interculturale della Città di Torino.

Alberto Sobrero

È docente di Etno-antropologia all'Università "La Sapienza" di Roma. È autore di numerosi articoli e saggi; tra le sue ultime opere: *Antropologia della città* (1994) e *Hora de Bai* (1997). Per Meltemi ha scritto la *Nota introduttiva alla parte quinta* del volume *L'antropologia culturale oggi* a cura di Robert Borofsky (2000) e *L'antropologia dopo l'antropologia* (2002).

Mario Turci

Antropologo e museologo, è Vicepresidente di SIMBDEA (Società Italiana per la Museografia e i beni Demoetnoantropologici). Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna (Santarcangelo di Romagna) e del Museo Ettore Guatelli (Ozzano Taro - Parma). Docente di Storia della Cultura materiale e di Antropologia Museale presso le Università di Parma e di Firenze. È stato membro del Consiglio direttivo di ICOM Italia (International Council of Museums).

Programma del XIV Corso "Scuola e Museo"

(30 ottobre 2007, Ravenna)

Sessione mattutina • I principi

Daniele Jalla

Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente

Pietro Clemente

Museo delle culture. Patrimonio, società civile, consumi e antropologia del mondo globale

Vincenzo Padiglione

Tra richiami all'ordine e sperimentazioni. La svolta riflessiva nella museologia

Mario Turci

Raccontare gli altri. Politiche dello sguardo e poetiche dell'orma nel museo

Coordina Laura Carlini

Sessione pomeridiana • Le applicazioni

Alberto Sobrero

Esposizioni africane. Riflessioni sull'ultimo libro di Jean Loup Amselle

Vito Lattanzi

Musei etnologici e didattica delle differenze. Lo statuto degli oggetti etnologici e la valorizzazione delle differenze

Valentina Lusini

Antropologia culturale e arte contemporanea. Territori, documenti e metodi condivisi

Vincenzo Simone

L'Ecomuseo Urbano di Torino. Uno strumento per l'accessibilità al patrimonio culturale e alla memoria storica

Presentazione e testimonianze dall'Ecomuseo della Civiltà palustre di Villanova di Bagnacavallo e da MUSA. Museo del Sale di Cervia

Coordina Alba Trombini

