

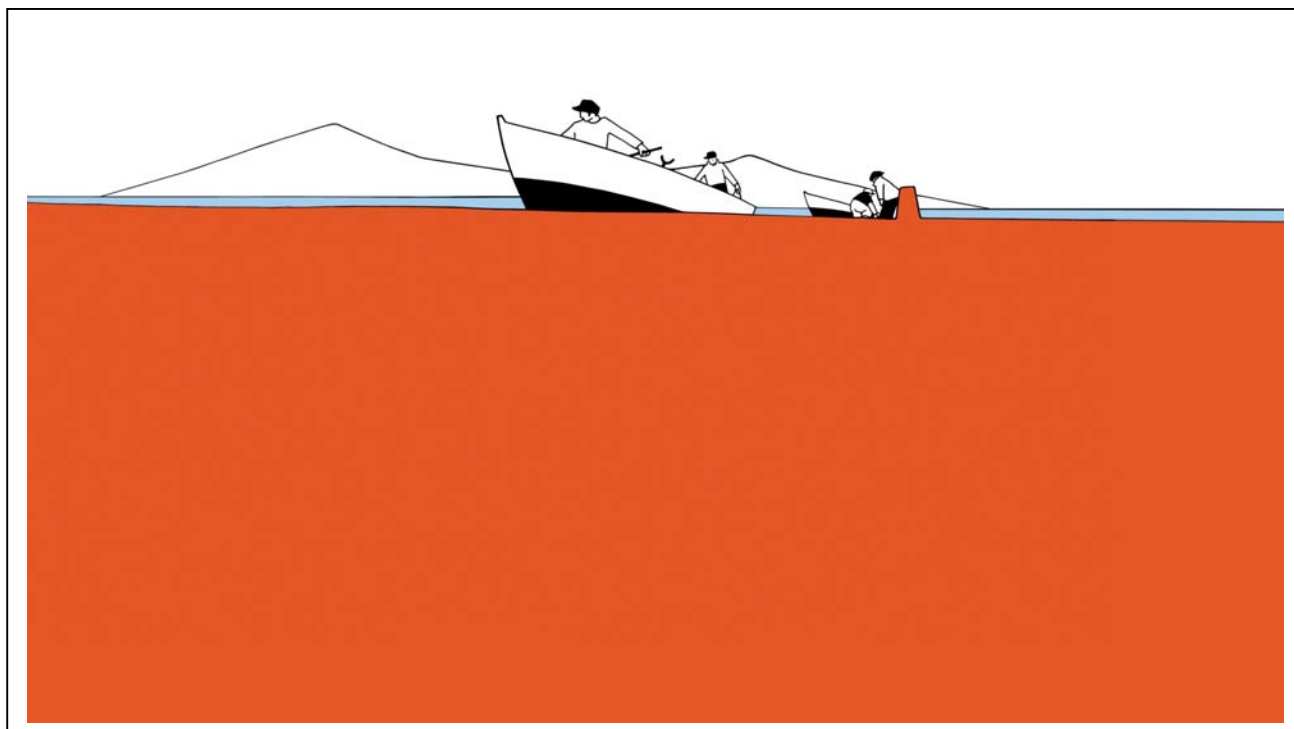
WORKSHOP 2004
Presente e futuro dell'ecomuseo

Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici

21 - 22 Maggio 2004

Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone

Atti del Seminario



Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici

Atti del Seminario

A cura di
Ilaria Testa, Laboratorio Ecomusei

Disegno di Raffaella Cardia
Foto gentilmente concesse dall'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone

Stampa a cura del Centro Stampa della Regione Piemonte
Gennaio 2006

Gli Atti sono disponibili on-line sul sito www.ecomusei.net



Laboratorio Ecomusei
Regione Piemonte
Settore Pianificazione Aree Protette
Via Nizza, 18
10125 Torino
tel. +39 011 432 38 45
fax +39 011 432 47 59
www.ecomusei.net
ecomusei.piemonte@regione.piemonte.it

Presentazione

Nell'esperienza del Workshop 2004 si è riconfermato il ruolo degli ecomusei, già emerso nei precedenti e ormai numerosi incontri e confronti.

La conservazione del patrimonio culturale, inteso sia come manifestazione artistica, sia come documentazione della complessità delle relazioni umane è l'ambito di lavoro in cui oggi si colloca la progettualità museale.

Il Museo moderno attraverso la differenziazione e la variegata articolazione delle tipologie cerca di rispondere all'esigenza di documentare e interpretare vari aspetti materiali e talora anche immateriali del patrimonio culturale.

“Luogo”, quindi, dove la complessità della realtà può essere presentata, raccontata, interpretata, valorizzata e in cui il rapporto con il territorio e con la popolazione locale costituisce elemento di autenticità sul quale progettare un futuro sviluppo sociale ed ambientale sostenibile e condiviso: non autoreferenziale ma aperto al territorio, occasione di incontro e sinergia non di sovrapposizione.

La Regione Piemonte sostiene la valorizzazione e la tutela del proprio patrimonio nel rispetto di questi principi e condividendone le finalità.

Gianni Oliva

***Assessore alla Cultura, Patrimonio
linguistico e minoranze linguistiche,
Politiche giovanili, Museo Regionale di
Scienze Naturali***

Introduzione

Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* del 2004 introduce l'attenzione e l'esigenza di considerare il Patrimonio culturale come un sistema complesso ed integrato di beni materiali ed immateriali portatori di valori rappresentativi dell'ingegno umano e più in generale della storia dell'uomo, delle sue vicende, delle modalità di interazione con se stesso e con la natura.

Tali beni/valori sono sia testimonianza di queste vicende, di quest'ingegno, ma anche espressione di saperi, manifestazione delle tradizioni e di specifici modi di vita, di capacità di adattamento all'ambiente; in questo senso la conservazione della loro memoria, la loro interpretazione e valorizzazione può essere occasione di identità per le popolazioni locali e strumento per orientare forme di sviluppo locale fondate su criteri di sostenibilità.

In questo processo stanno assumendo un ruolo significativo ed innovativo i musei, luoghi tradizionalmente deputati alla raccolta ed alla conservazione, che ora sono sempre più sollecitati ad essere centro di sistemi territoriali di tutela, di interpretazione e di valorizzazione.

Nel vasto panorama del museo moderno una risposta a tale richiesta ed esigenza è rappresentata dai musei diffusi (sistemi territoriali di luoghi e di beni culturali organizzati intorno ad un centro di interpretazione che ha lo scopo di fornire chiavi di lettura di accesso al contesto) e dalle varie tipologie dei musei che hanno come riferimento il "territorio" e lo rappresentano nella sue specifiche dimensioni storiche, culturali, etniche, sociali ed economiche.

Lo stesso Ministero per i Beni e le Attività culturali ha delineato, nell'ottavo ambito degli standard museali sviluppato da un apposito gruppo di lavoro, un percorso per cui un museo possa assumere un ruolo di ricerca, documentazione, informazione, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale del territorio di riferimento.

Questa attenzione che si rivolge non solo al patrimonio materiale, ma anche a quello immateriale (relazioni, memorie, testimonianze, saperi locali, ecc.) è un prodotto ed una risposta all'esigenza di una data popolazione locale di conservare, rappresentare e valorizzare il proprio e specifico patrimonio.

In questa prospettiva il museo incrocia la "progettualità ecomuseale", strategia che nella popolazione locale individua l'interprete univoco della propria storia, del proprio patrimonio, l'unico capace di rappresentarli con autenticità e di valorizzarli per progettare un futuro fondato su criteri di sostenibilità sociale ed ambientale, su processi di sviluppo non artificiosi e calati dall'alto, ma accessibili, equi e duraturi.

L'ecomuseo non è pertanto un nuovo "soggetto culturale", ma piuttosto identifica un metodo e uno strumento a disposizione di una popolazione locale per ritornare ad essere comunità, a riconoscersi nella propria storia, nelle tradizioni, nella memoria di coloro che la compongono, nei segni lasciati sul territorio nelle sue varie componenti e dimensioni antropiche e naturali e comunque delimitato da condizioni di riconoscimento identitarie.

L'acquisizione e la condivisione di questo ruolo degli ecomusei, emerso nell'esperienza del Workshop 2004 e negli ormai numerosi incontri e confronti in cui sono stati analizzati e discussi, definisce con certezza l'incontro di questa progettualità con la realtà dei musei, in particolare con quelli riconducibili alla tipologia dei demotnoantropologici.

Incontro e sinergia e non sovrapposizione in quanto l'ecomuseo, e quindi una data popolazione, può servirsi del museo per conservare e raccontare aspetti del proprio patrimonio, così come il museo può opportunamente impiegare la strategia ecomuseale per evitare l'autoreferenzialità e aprirsi al territorio.

Ermanno De Biaggi

***Responsabile del Settore
Pianificazione Aree protette***

Programma delle sessioni

I sessione

Venerdì 21 - Museo Arti ed Industria “Forum” di Omegna

COORDINA

Daniele JALLA, Presidente ICOM Italia

INTERVENGONO

Alberto BUZIO, Sindaco di Omegna

Roberto ZOLLA, Presidente Ecomuseo del Lago d’Orta e Mottarone

Vito LATTANZI, Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”

Vincenzo PADIGLIONE, Università degli Studi La Sapienza di Roma - Dipartimento di Psicologia, Discipline demoetnoantropologiche

Luca BALDIN, Chorus - Associazione chiese di Venezia

Walter GIULIANO, Assessore alla Cultura, Parchi e Aree Protette della Provincia di Torino

Francesco RONZON, Università di Verona - Dipartimento di Antropologia

Luciana MARIOTTI, Ministero per i beni e le Attività Culturali

Pasquale Bruno MALARA, Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali del Piemonte

II sessione

Sabato 22 - Museo etnografico e dello strumento musicale a fiato di Quarna Sotto

COORDINANO

Mario TURCI, Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna

Manuela GERI, Ecomuseo della Montagna Pistoiese

INTERVENGONO

Giorgio CECCHETTI, Associazione Museo di Storia Quarnese

Romano COPPI, Sindaco di Quarna Sotto

Roberto ZOLLA, Presidente Ecomuseo del Lago d’Orta e Mottarone

Andrea DEL DUCA, Ecomuseo del Lago d’Orta e Mottarone

Roberta TUCCI, Regione Lazio - Centro Regionale di Documentazione

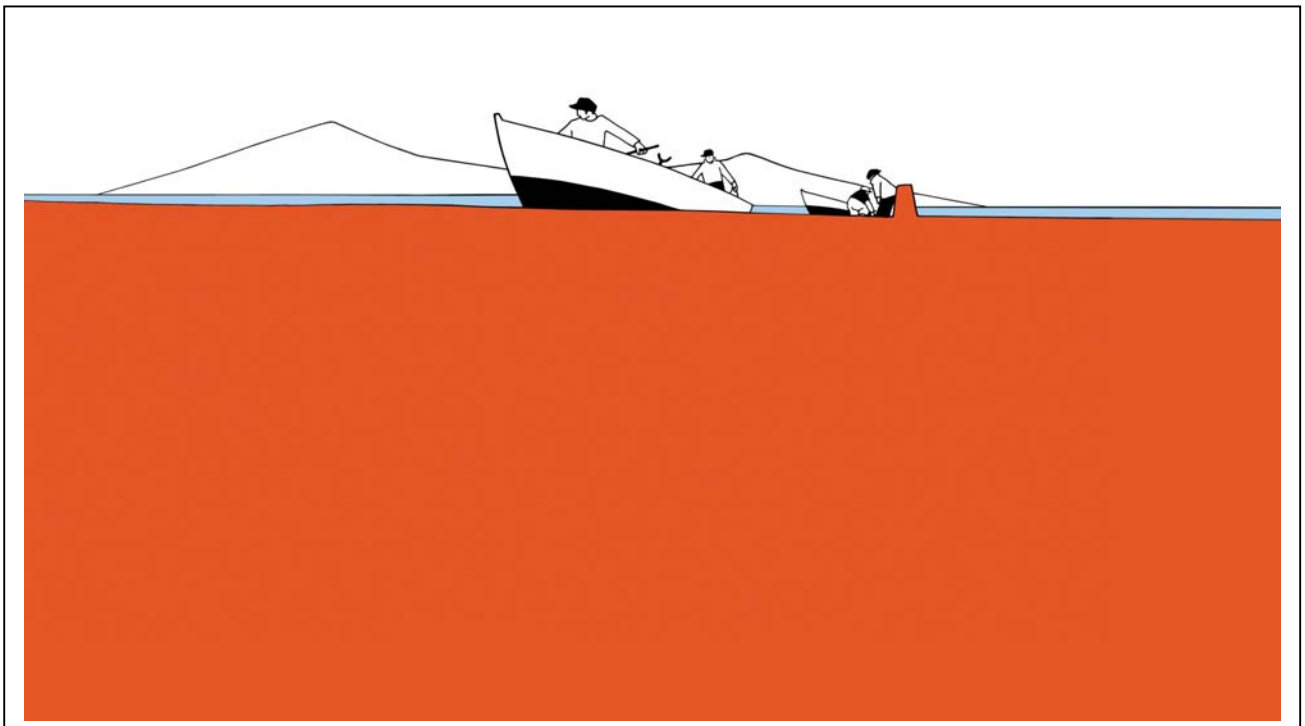
Piercarlo GRIMALDI - Davide PORPORATO, Università degli Studi del Piemonte Orientale A. Avogadro – Facoltà di Lettere e Filosofia

WORKSHOP 2004
Presente e futuro dell'ecomuseo

**Strumenti per la comunità:
ecomusei e musei etnografici**

Venerdì 21

Museo Arti ed Industria "Forum" di Omega



Alberto Buzio - Sindaco di Omegna

Molto rapidamente vorrei portare il benvenuto della città ai partecipanti a questo importante incontro degli ecomusei piemontesi e italiani. Sono presenti anche rappresentanti del Ministero, della Soprintendenza, delle università italiane, quindi direi che si tratta di un incontro al massimo livello su una problematica che ho seguito da vicino quando ero consigliere regionale e si varò la legge sugli ecomusei. Fa piacere constatare che da allora ad oggi di passi avanti se ne siano fatti parecchi.

Questo incontro rappresenta sicuramente un evento molto importante e interessante, in cui abbiamo creduto molto. Credo che l'Ecomuseo del Lago d'Orta costituisca una realtà particolarmente significativa e importante. In questi giorni avrete occasione di vedere, attraverso le visite guidate e mirate che sono nel programma, un lago particolarmente interessante che giustamente credo debba essere fatto conoscere. Molti di voi anzi lo conosceranno già senz'altro, perché rappresenta sicuramente una perla per due province, il Verbano Cusio Ossola e Novara. Chi non lo conosce ancora avrà certamente occasione, attraverso le visite che farete, di vedere di persona le bellezze di questi luoghi. Io vi auguro buon lavoro, per un proficuo dibattito e una permanenza serena.

Roberto Zolla – Presidente dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone e Vicepresidente del Museo etnografico e dello strumento musicale a fiato

Ringrazio il Sindaco di Omegna, che ci ospita al Forum, e il Forum stesso, che è uno dei siti dell'ecomuseo, e porgo il benvenuto a tutti. Porto il saluto mio e dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone, di cui mi onoro di essere il presidente.

Desidero manifestare anche la mia soddisfazione per questa opportunità che ci è data, di ospitare il workshop ecomusei 2004 e ringrazio la Regione Piemonte, in particolar modo il dottor Ermanno De Biaggi e il gruppo di lavoro del Laboratorio Ecomusei.

Il nostro ecomuseo, detto anche Ecomuseo Cusius, dal nome antico del lago, è nato sette anni fa per volontà di alcune realtà museali già esistenti che si sono associate tra loro, con le due province di Novara e del Verbano Cusio Ossola, con le Comunità Montane Cusio Mottarone e Valle Strona e con alcuni comuni importanti. Gli undici soci fondatori oggi sono diventati ventiquattro.

Questo modo di operare, attraverso l'associazione, ha dato la possibilità di un maggior inserimento nel territorio e di un maggior coinvolgimento della popolazione. Portiamo avanti con molta soddisfazione questa formula associativa che riteniamo sia una delle formule vincenti per la gestione degli ecomusei.

In questi tre giorni approfitteremo del workshop per farvi conoscere e visitare alcuni dei siti dell'ecomuseo. Non riusciremo a mostrarvi tutto perché il nostro territorio è abbastanza vasto e giustamente dobbiamo dare spazio ai lavori del workshop, che si svolgeranno oggi al Museo arti ed Industria "Forum" di Omegna e domani a Quarna Sotto nel Museo etnografico e dello strumento musicale a fiato.

Auguro pertanto a tutti un buon ascolto e un buon lavoro.

Daniele Jalla – Presidente di ICOM Italia (Coordinatore)

Premessa

Nell'aprire questa sessione di lavoro, desidero in primo luogo rivolgere – a nome di ICOM Italia e di SIMBDEA – un sincero ringraziamento alla Regione Piemonte, e in modo particolare al dottor Ermanno De Biaggi, per l'occasione che ci è stata data di dare avvio in questa sede a un percorso di ricerca finalizzato a costruire un lessico dei musei italiani.

Si tratta di un progetto condiviso da ICOM Italia e dalle altre Associazioni museali italiane: in particolare da SIMBDEA, la Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoantropologici, dall'AMNLI, l'Associazione Nazionale dei Musei degli Enti Locali e Istituzionali, e dall'ANMS, l'Associazione Nazionale dei Musei Scientifici Italiani. E speriamo di poter presto coinvolgere anche l'AMACI, l'Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea e l'AMEI, l'Associazione dei Musei Ecclesiastici, affinché quest'opera diventi espressione di tutte le varietà di voci che rappresentano i musei presenti nel nostro paese, nessuna esclusa.

Perché costruire un lessico dei musei italiani? E che significato ha proporsi di realizzarlo? Con esso ci prefiggiamo di individuare e di cercare di capire il senso e il valore attribuito alle molte e diverse parole con cui nel tempo sono stati denominati i musei, le professioni e le funzioni museali per contribuire, attraverso questo processo di analisi, a ricostruire una storia dei musei italiani, e anche – e forse soprattutto – per concorrere a dare vita a una comunità professionale che, nel condividere un comune linguaggio, si riconosca anche nelle cose (e nelle idee) che corrispondono alle parole che utilizza nel suo fare e riflettere sulla propria pratica.

Uscire dalla Babele

Nella piccola, ma non irrilevante famiglia degli addetti ai lavori dei beni culturali, per ragioni storicamente definite, e in primo luogo per la sua sostanziale suddivisione in gruppi di provenienza (disciplinare), di appartenenza (professionale), o per il diverso ruolo (politico, tecnico, scientifico, amministrativo) che i singoli occupano al suo interno, sembra regnare una vera e propria babele delle lingue.

A parole come tutela, valorizzazione, gestione, pubblico, privato, patrimonio culturale, repubblica, stato, enti locali ecc. vengono fatti corrispondere significati e valori così diversi, a seconda di chi le pronuncia, del contesto in cui vengono usate, dell'uso che se ne fa, che diventa sempre più difficile anche solo capirsi, se non tra simili, tra le diverse famiglie della stessa comunità degli operatori del patrimonio culturale italiano, oggi divisa da un antagonismo soprattutto nominalistico, pronto però a tradursi nell'incomprensione reciproca, se non nel conflitto aperto.

Tanto più se a tutti tocca di trovarsi a rincorrere un continuo mutare di senso delle parole stesse, per stare al passo con le sempre nuove definizioni che ne vengono date in sede giuridica, più che altro con l'obiettivo di redistribuire funzioni a favore di una parte o dell'altra della pubblica amministrazione, nel perdurante conflitto tra centralismo e decentramento, tra stato, regioni ed enti locali.

La tutela di oggi – ad esempio – apparentemente non è più quella di ieri o dell'altro ieri, avendo avuto una diversa definizione nel Codice dei beni culturali rispetto al Testo unico del 1999 o al D.lgs 112/98, e trovando il suo ambito delimitato da una valorizzazione che anch'essa, sul piano giuridico, non è più definita allo stesso modo di un anno o di sei o di anche solo di dieci anni fa.

E se anche a parole nuove corrispondono pratiche vecchie, tanto basta perché si discuta

aspramente su cosa è questo o quello, per arrivare a capire di chi è questo e di è quello, in un dibattito, amplificato dai media, che coinvolge pochi e lascia interdetti e smarriti i più.

Non si tratta tuttavia di un fenomeno recente, a ben vedere, perché in Italia il dibattito sui beni culturali è stato da sempre un confronto che si è sviluppato prevalentemente in ambito giuridico, poco sostenuto sul piano politico e poco condiviso dagli operatori culturali, come ci ha insegnato Andrea Emiliani trent'anni fa (Emiliani 1974).

Costruire un lessico comune, dotarsi di un vocabolario unificato può essere un modo per uscire da uno stato di conflitto – prevalentemente verbale, talvolta aperto, talvolta latente – da cui sembra difficile uscire altrimenti. Per iniziare, faticosamente, a costruire una comunità che si riconosca, al di là delle norme e delle leggi vigenti, in un comune linguaggio, capace di rispecchiare pratiche e comportamenti progressivamente più simili, coesi, coerenti tra loro.

Costruire una comunità

Per dimostrare che questo non solo era possibile, ma anche utile a capire da dove veniamo e dove andiamo, oltre che chi siamo, è nata l'idea di iniziare a costruire un lessico museale, chiamando a produrlo tutti coloro che si daranno disponibili a partecipare alla sua costruzione.

Si tratta di un progetto ampio e complesso, la cui realizzazione comporta sicuramente tempi lunghi, se alla definizione dei termini oggi in uso si cerca di premetterne la storia, seguendone l'evoluzione nel tempo, analizzando la loro corrispondenza a oggetti in parte diversi, per concludere propositivamente sul destino o prospettiva non tanto delle "parole" quanto delle "cose".

E soprattutto se si intende realizzare quest'opera nella forma di un cantiere "aperto", e in progresso, che coinvolga, seppure a gradi diversi, la comunità degli addetti ai lavori nel suo insieme, in un lavoro redazionale sottoposto a più verifiche e confronti, prima della sua, per quanto provvisoria, conclusione.

Nel cercare di dare operatività al progetto si è pensato di suddividere idealmente il *Lexicon museorum italicorum* (è questo il nome del tutto provvisorio che avremmo assegnato al progetto) in tre parti, corrispondenti a tre fasi di lavoro concreto.

I musei

La prima fase sarà dedicata ai musei, alle molte denominazioni in uso (in modo tale da recuperare soltanto nel corpo del testo la terminologia che precede il museo moderno e contemporaneo, sufficientemente indagata ed eventualmente oggetto di una possibile appendice), passando in rassegna la molteplicità delle tipologie di museo sorte negli ultimi due secoli, ma soprattutto tra Otto e Novecento. In Italia, per circoscrivere sul piano territoriale (e linguistico), oltre che cronologico, l'indagine.

Quante e quali qualificazioni si accompagnano al termine museo, per indicarne la specificità a partire dalle collezioni che lo caratterizzano, dalla disciplina cui fa riferimento, dalla dimensione del suo raggio d'influenza o di riferimento territoriale, dal carattere della sua vocazione ecc.? Quante e quali altre definizioni sono state create per definire luoghi o istituti assimilabili o comunque prossimi al museo o di cui si è stati e si è costretti a far uso per circoscriverne l'identità? Quante di esse sono nate in laboratorio e quante si sono imposte spontaneamente?

Le risposte a queste domande potranno aiutare a costruire un'immagine qualitativa e non solo qualitativa dei musei italiani, in grado di rendere conto della complessità e della variegata composizione del panorama museale del nostro paese; a delineare una mappa della loro realtà attuale che ne ricostruisca la storia: quella delle parole e quella delle cose. E a costruire un vocabolario per l'oggi e per il domani, che sia anche un dizionario storico e

filologico.

Le professioni

La seconda fase, il cui avvio non deve necessariamente seguire nel tempo, ma può corrispondere a un cantiere parallelo (considerata anche la sua urgenza), va dedicata alle professioni, ai mestieri *dei* e *nei* musei, anche in questo caso coinvolgendo gli storici della fase proto e pre-museale, che si sono dedicati troppo poco alle figure presenti nel museo, alla evoluzione dei loro ruoli e alle parole con cui esse sono state denominate e qualificate nel tempo.

Obiettivo del lavoro è arrivare a individuare le professioni del museo, quelle essenziali e quelle accessorie, descriverne i profili, definirne i requisiti di accesso e quelli di progressione “verticale”, senza escludere un confronto con altre realtà, che – più avanti di noi – hanno già provveduto a elaborare uno strumento di questo genere.

Per la comunità degli addetti dei musei significa dotarsi di “standard” minimi, individuati dalla comunità stessa, in cui essa possa riconoscersi e che possano essere presentati alle amministrazioni pubbliche nel loro complesso per un riconoscimento formale e ufficiale delle professioni museali.

Le funzioni e le finalità

La terza fase concernerà le funzioni, e si sovrapporrà in parte alla seconda, cosicché si dovrà faticare non poco a tenerle distinte e contemporaneamente conciliare questo confronto con quello più generale sulle funzioni inerenti il patrimonio culturale nel suo complesso.

Partendo dalla nota definizione di museo dell'ICOM, si tratterà di elaborare una formulazione univoca e condivisa alle funzioni tipiche del museo: ricercare, acquisire, conservare, comunicare, esporre, ma anche qualificare attività come: inventariare, documentare, catalogare, ordinare, interpretare, mantenere, tutelare, proteggere, preservare, restaurare, valorizzare, presentare, ostendere, allestire, rendere accessibili, fruire ecc.

E, non da ultimo, ridare piena dignità alle finalità del museo: lo studio, l'educazione e il diletto, restituendo a queste parole il senso che hanno e che vorremmo avessero per tutti.

Da questa messa a punto delle funzioni e delle finalità del museo può derivare una precisazione della sua identità, del suo ruolo e della sua missione nella società contemporanea e, al tempo stesso, un contributo alla rielaborazione e all'aggiornamento degli standard, minimi e di eccellenza, esplicitamente a partire dal punto di vista dei professionisti dei musei

Apparati

A un lavoro che potremmo definire di costruzione di apparati è riservata la funzione di raccogliere una bibliografia sistematica dei riferimenti bibliografici utilizzati nelle tre fasi di ricerca, un regesto delle fonti, gli indici generali e per soggetto, una cartografia tematica, un repertorio delle immagini e, perché no, una raccolta selezionata di saggi di sintesi.

Il progetto di lavoro

Il sistema attuale di classificazione dei musei trae origine da un documento dell'UNESCO, poco noto anche agli addetti ai lavori che risale al 1984 – in codice l'UNESCO/STC/Q/853 – finalizzato a normalizzare le statistiche dei musei a livello internazionale attraverso uno schema che li suddivide in alcune grandi classi: dai musei d'arte, ai musei di storia e

archeologia, ai musei di storia, a quelli di scienze naturali, della scienza e della tecnica, di etnografia e antropologia, ai musei specializzati, territoriali, generali ecc. in funzione di una loro univoca classificazione sul piano statistico, che non consente però di individuare le specificità di musei all'interno di ognuna di queste tipologie. In particolare all'interno di categorie "residuali" come quella dei musei specializzati o di quella eccessivamente generica dei musei territoriali, anche se analoghe considerazioni possono essere fatte un po' per tutti i musei.

Applicato alla situazione italiana lo schema UNESCO è stato un po' modificato da Daniela Primicerio per adattarlo alla realtà italiana in occasione dell'indagine condotta nel 1990 (Primicerio 1991): ad esempio i musei di storia e quelli di archeologia sono stati suddivisi in due categorie diverse, a dimostrazione di quanto esse, anche a fini puramente statistici, possano dimostrarsi inadeguate a cogliere la specificità di un fenomeno che ha una storia diversa da paese a paese.

L'analisi anche superficiale di quella ricerca o di un qualunque censimento dei musei svolto su base regionale offre materia di ulteriore riflessione, evidenziando attraverso i nomi dei musei non soltanto una realtà molto più articolata, e in parte diversa da regione a regione, ma anche una sorta di palinsesto di culture e tradizioni museali che si sono espresse in forme molto differenziate nel tempo, a seconda dell'ambito tipologico o disciplinare di riferimento, che hanno trovato espressione – parziale, ma significativa – nelle denominazioni stesse dei musei, nelle parole scelte e usate per unire o distinguere, per apparentare o per attribuire una distinta, nuova identità a ciascun museo nella grande famiglia dei musei e nella sotto famiglia di riferimento.

Ed è per questo che abbiamo pensato che potesse essere utile prendere spunto proprio dai nomi propri e/o comuni per cercare di capire non solo la specificità dei musei italiani, rispetto a quella di altri paesi, ma anche la pluralità di espressioni che ha assunto la "musealizzazione" del patrimonio culturale nel nostro paese, nelle diverse epoche e fasi, a seconda delle tipologie di beni che hanno dato luogo alla costituzione di raccolte e musei, delle discipline a cui si è fatto riferimento, delle stesse tradizioni regionali.

Si è molto parlato della specificità dell'Italia rispetto al resto del mondo, individuandola fondamentalmente nel nesso indissolubile e determinante tra musei e territorio, in quella particolare natura dei musei e del patrimonio culturale italiano che fa del nostro paese un "museo a cielo aperto", un grande "museo diffuso", già identificato – com'è noto – a fine Settecento da Quatrèmere de Quincy, quando osservava che «mille cause riunite hanno concorso a fare dell'Italia una specie di museo generale» (Quatrèmere 1796). In tempi più recenti André Chastel ha mirabilmente descritto l'Italia come un sistema unitario in cui un museo si trova per lo più collocato all'interno di un edificio che è a sua volta un bene culturale, inserito in un contesto urbano e di un paesaggio che a loro volta fanno parte del patrimonio culturale (Chastel 1980). La sua voce si è unita – per citare i protagonisti di spicco che negli anni Settanta e Ottanta hanno lavorato su questa osmosi – a quella di Andrea Emiliani, di Bruno Toscano, di Gianni Romano (Romano 1980), di Antonio Paolucci (Paolucci 1996), tutti storici dell'arte, anche se nella stessa prospettiva hanno lavorato anche storici e antropologi, operatori delle Soprintendenze e delle Regioni, dando luogo a sistemi locali e regionali, di cui lo stesso fenomeno degli ecomusei è in fondo frutto, oltre che molti "sistemi museali", di cui quello umbro, promosso da Massimo Montella è stato forse il primo e il più organico (Montella 1995 e 2003).

Se tutto questo è certamente vero, le forme attraverso cui questo rapporto fra museo e territorio si è instaurato, sviluppato ed è cresciuto sono in realtà molteplici, stratificate nel tempo, differenziate sul piano regionale. Cercare di cogliere le specificità, la varietà, la multiformità dei musei italiani costituisce dunque una condizione per giungere a una nuova sintesi che non si accontenti delle generalizzazioni consolidate, ma le verifichi, le discuta e le confermi su nuove basi, attraverso un'analisi della storia minuta di ciascun fenomeno e della forma linguistica, oltre che scientifica, culturale e museografica che le

diverse tipologie di museo hanno assunto.

Al tempo stesso sarà necessario confrontarci con la terminologia estera, in un'opera di carattere comparativo che aiuti a capire la "differenza" italiana e riprendere e capire una serie di denominazioni storiche (da "studiolo" a "galleria" a "gabinetto delle curiosità") che sono in parte uscite dall'uso, ma che costituiscono in molti casi un retroterra essenziale per capire taluni aspetti dei musei italiani tuttora presenti.

Si tratta in tutta evidenza di un lavoro lungo e complesso, ma che da qualche parte era pur necessario iniziare se si voleva iniziare a confrontarsi con le sue difficoltà, a misurarsi con i nodi pratici e teorici che esso pone.

Questa giornata non è dunque solo l'avvio di un percorso di ricerca, ma anche un banco di prova che si è scelto di delimitare ad alcune parole chiave, quelle più vicine alla realtà degli ecomusei, invitando alcuni studiosi ad analizzare poche denominazioni – quelle di ecomuseo, di museo diffuso, di museo etnografico ed etnologico, di museo nazionale e locale – per identificare le realtà cui sono state riferite, il quadro di riferimento scientifico e culturale cui rimandano, la loro evoluzione nel tempo.

Riferimenti bibliografici

André Chastel, *L'Italia, museo dei musei*, in A. Emiliani (a cura di), *I musei*, Touring Club Italiano, 1980, Milano.

Andrea Emiliani, *Una politica per i beni culturali*, Einaudi, 1974, Torino.

Massimo Montella, *Il Sistema Museale Regionale dell'Umbria*, Electa/Editori Umbri Associati, 1995, Milano.

Massimo Montella, *Musei e beni culturali: verso un modello di governance*, Electa, 2003, Milano.

Antonio Paolucci, *Italia, paese del "museo diffuso"*, in C. Morigi Govi, A. Mottola Molfino, *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato*, Allemandi, 1996, Torino.

Daniela Primicerio, *L'Italia dei musei*, Electa, 1991, Milano.

A. Quatremère de Quincy, *Lettres sur les prejudices qu'occasionoient aux Arts et aux Sciences le déplacement de munuments de l'art de l'Italie...*, 1796.

Giovanni Romano, *Per un inventario dei musei italiani: proposte di lettura*, in *I musei: schede*, Touring Club Italiano, 1980, Milano.

Dopo l'intervento di Vito Lattanzi

L'intervento di Vito Lattanzi mi sembra solleciti tre ordini di considerazioni:

Tutte le parole sono più "dense", di valore e significato, di quanto non ci si renda normalmente conto. È una considerazione banale, che deve però spingerci a non dimenticare che le parole hanno una storia, che nascono e si sviluppano all'interno di contesti culturali e disciplinari, in rapporto a correnti di pensiero di cui sono prodotto ed espressione. La loro diffusione e trasmissione porta certamente ad attenuare questi legami con le loro origini, al punto che le parole sembrano liberarsi dai legami con significati originari, vivendo di vita sempre più autonoma. Con il rischio però di banalizzarsi e di perdere identità. Quanto possiamo permetterci di usarle senza riflettere su quando e perché sono nate, e in relazione a quale realtà o proposito, senza rischiare di esserne, sia pure inconsapevolmente condizionati?

In secondo luogo è un dato di fatto che il museo moderno si è differenziato in tipologie diverse ciascuna delle quali ha preso a riferimento un ambito disciplinare determinato – l'arte, la storia, l'archeologia, le scienze naturali, le scienze e la tecnica – strutturando il proprio ordinamento e allestimento sulla base dei paradigmi scientifici di una disciplina, entro quadri teorici espressi in forma di lessici specialistici che si sono riflessi sulla "forma" dei musei, sulla loro evoluzione. E nei loro nomi. Non sempre questo rapporto è stato organico nel tempo: ad esempio, ci troviamo oggi di fronte a un insieme di realtà che si autodefiniscono museo etnografico o etnologico, pur non essendo molto diversi fra loro, a dimostrazione forse di una progressiva divaricazione fra musei e ricerca scientifica. E del fatto che molti di essi sono nati al di fuori di ogni controllo da parte degli addetti ai lavori, assumendone in parte il lessico, ma attribuendo alle parole significati diversi da quelli codificati sul piano accademico. È il caso anche dei musei di storia che gli storici sovente non riconoscono come tali, ma al massimo come musei di memoria: e a ragione perché in questo caso la parola è stata utilizzata tanto per indicare il passato quanto la sua ricostruzione e conoscenza. L'impetuosa crescita dei musei tematici, oltre a ragioni di altro tipo, non risponde del resto allo sforzo per liberarsi da un condizionamento disciplinare troppo opprimente a forte di un approccio multi e interdisciplinare?

Infine un'osservazione di carattere tecnico: museo etnografico e museo etnologico non sono solo una denominazione specifica, ma caratterizzano anche due classi di musei i cui nomi sono caratterizzati da altri termini come "folklore", "arti e tradizioni popolari", "genti", "civiltà", "cultura materiale" ecc., sollecitando a considerare ognuna di queste denominazioni come un fenomeno specifico da analizzare in sé, in rapporto al tempo in cui sono emersi, alle realtà cui sono stati applicati, alle ragioni della loro maggiore o minore diffusione, aprendo così più linee di ricerca all'interno della museografia demoetnoantropologica.

Dopo l'intervento di Vincenzo Padiglione

Nell'evidenziare il distacco esistente tra cultura universitaria e museo locale ed etnografico, Vincenzo Padiglione ha rilevato che in questi musei sono per lo più assenti gli operatori professionali, stante il fatto che essi sono in gran parte creati e gestiti da volontari e dilettanti (anche di qualità, ma pur sempre privi di una formazione specifica) e che al loro interno nella maggior parte dei casi non si fa ricerca, delle cose e sulle cose.

Si tratta di due osservazioni che aiutano a individuare la principale differenza che esiste tra una "raccolta museale" e un "museo", tra una "collezione esposta al pubblico" e un "istituto" museale, invitandoci ad accrescere il nostro lessico e a usare le due parole con maggior attenzione.

Perché un museo possa dirsi tale sono infatti necessarie almeno due condizioni: che esso sia diretto e gestito da persone qualificate e di esperienza e che esse svolgano un'attività di studio e ricerca in grado di riflettersi in modo evidente sulla presentazione delle collezioni e di tradursi in attività di comunicazione legate all'attività espositiva.

Il nome museo, in Italia, come nella maggior parte dei paesi, non è protetto da copyright e chiunque può dunque chiamare museo qualsiasi cosa. Il che non significa però che non sia necessario invece distinguere e chiamare "museo" soltanto quanto risponde ad alcuni requisiti minimi, quali quelli che ho appena indicato, e definire invece "raccolta" altre tipologie di luoghi e collezioni, senza che questo ne sminuisca il valore.

Nel processo di accreditamento dei musei da parte delle Regioni la presenza o meno di un'attività di ricerca deve portare a differenziare le raccolte dai musei, indipendentemente dalla qualità intrinseca delle collezioni o dalle loro dimensioni e notorietà. Vi sono musei piccolissimi che svolgono un'esemplare attività di ricerca e altri musei, anche noti e importanti, cui forse si addice assai di più la definizione di raccolta proprio per l'assenza di qualsiasi attività di studio o di suo riflesso sui modi attraverso cui sono esposte e comunicate le collezioni.

Una seconda sollecitazione viene dalla parola "civiltà": va ricordato che, alla metà degli anni Sessanta, la commissione Franceschini aveva utilizzato questo termine per connotare i beni culturali definendoli come "beni aventi valore di testimonianza di civiltà". Il termine ricorreva dunque in diversi ambienti, ed è giunto sino a noi, sino a essere accolto dalla normativa, in cui è presente oramai da alcuni anni. La domanda che dovremmo tutti porci è in che modo utilizziamo questa parola, cosa intendiamo esattamente per civiltà; quanto consapevoli siamo dell'esatto significato e valore del termine; in che modo lo possiamo utilizzare nel riferirci a beni tra loro molto diversi.

Si tratta, in altre parole, di un altro termine da aggiungere al lessico e su cui avviare una ricerca che consenta di utilizzarlo in modo univoco e condiviso.

Dopo l'intervento di Luca Baldin

In situ/in museo: è un'alternativa che si è posta e si pone molto spesso e che contrappone, e non da oggi, due scuole di pensiero. Quella che vede nel museo una sorta di cimitero dei beni culturali, prelevati dal loro contesto, privati del senso che deriva loro dal rapporto con esso, inclusi in una collezione che attribuisce loro un nuovo e diverso significato, ma che impone anche di ricostruire artificiosamente i legami con il tempo, lo spazio, il luogo di provenienza da cui essi sono stati prelevati e separati.

E quella che, pur non negando l'inevitabile deprivazione insita nell'atto stesso di "musealizzare" un bene, ne rileva anche in certi casi l'inevitabilità, per la conservazione e integrità dei beni, in altri la giustifica in nome di una storica lontananza dal contesto d'origine, quando non la motiva per il fatto che vi sono opere appositamente create per far parte di una collezione o di un museo, mettendo in rilievo infine il valore aggiunto che a un bene deriva dall'essere museale.

Da molti anni il termine "museo diffuso" è entrato nel nostro lessico, ricorre nei discorsi e nei dibattiti, in un forma che tuttavia è soprattutto metaforica, indicando di fatto l'Italia e non una particolare forma di esistenza e organizzazione del museo.

In questa seconda versione Luca Baldin ci ha proposto un'ipotesi di "museo diffuso" che è un sistema territoriale di luoghi e beni culturali, organizzato attorno a un centro di un'interpretazione, un museo senza oggetti, un luogo che ha la funzione di fornire le chiavi di accesso al contesto, sull'esempio dei centri per visitatori dei parchi. A ben vedere questo modello mette in discussione quella particolare forma che è costituita dal museo territoriale se esso, oltre a conservare ed esporre beni provenienti dal territorio di riferimento, non fornisce strumenti per interpretarlo e non è strutturato in funzione di

rinvia costantemente a esso, sino a considerarlo parte di sé e ad assumere responsabilità dirette in ordine alla sua conservazione, interpretazione, valorizzazione.

ICOM Italia da tempo propone un nuovo modello di tutela al cui centro è il museo, centro di un sistema di tutela e di valorizzazione e cui viene attribuita una chiara responsabilità territoriale. Se si legge con attenzione l'ottavo Ambito degli standard museali, questa ipotesi è chiaramente delineata laddove si afferma che non si tratta di un obbligo, ma di una scelta responsabile che, solo se assunta, impone al museo di essere responsabile del territorio svolgendo una funzione *intra moenia* di conservazione e comunicazione dei propri oggetti, *extra moenia* di tutela, di individuazione, di conservazione preventiva, di manutenzione permanente, di valorizzazione del patrimonio culturale locale. Ed è ora possibile immaginare, poiché il nuovo Codice lo consente, un sistema pattizio tra stato e regioni che individui quei (forse non numerosi) musei in grado di svolgere, oltre alla funzione loro propria, un ruolo attivo rispetto al territorio.

Oggi non si parla più, com'è noto, di patrimonio storico e artistico, ma di "patrimonio culturale", costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici. Il nostro patrimonio culturale è dunque, alla luce delle definizioni del Codice dei beni culturali, inscindibilmente composto di due parti connesse che sono il paesaggio e i beni culturali. Con la conseguenza di sollecitare i musei a riconsiderare il loro rapporto con il territorio o di assumere una forma tale da ricomprenderlo tra gli oggetti di cui esso è composto e strutturato, nella forma del museo diffuso o dell'ecomuseo, oggetto della relazione di Walter Giuliano.

Dopo l'intervento di Walter Giuliano

Una prima osservazione che mi sembra sia da fare è che la formula dell'ecomuseo ha avuto uno straordinario successo, pari alla fortuna della parola stessa. Nel corso del lavoro sul lessico dei musei sarà anzi necessario fare una storia delle denominazioni museali che hanno avuto successo, come di quelle che invece hanno avuto breve o poca fortuna. Pensiamo ad esempio a quanto affermava Alberto Cirese a proposito di «civiltà» e di «condizione» contadina e al fatto che oltre a parole «esatte», e cioè maggiormente pertinenti e perspicue, ve ne sono alcune «chiare» e che forse per questo vengono accolte dal linguaggio comune, in parte indipendentemente dall'oggetto cui si riferiscono.

Pensiamo ad esempio alla parola «parco». «Parco a tema» sembra essere una parola odiata dai museologi italiani perché la identificano con Disneyland, senza considerare, anche perché non corrisponde alla loro esperienza, che un parco «tematico» può essere altro, non avere una connotazione esclusivamente ludica e una finalità primariamente commerciale, ma costituire una particolare formula di comunicazione di un tema.

«Museo diffuso» non è una parola che abbia avuto lo stesso successo di «ecomuseo» e questo ha fatto sì che siano stati definiti ecomusei quelli che in realtà corrispondono più precisamente a dei musei diffusi, o dalle reti o dei sistemi museali territoriali, mentre raramente è avvenuto il contrario.

Oggi si parla sovente indifferentemente di «territorio» e di «comunità», senza considerare che si tratta di nozioni radicalmente diverse tra loro e che un «museo del territorio», ad esempio, non è necessariamente un «museo di comunità», espressione di una collettività che si riconosce come tale e che ha nel museo uno degli strumenti per affermare la propria identità. Non si tratta di sfumature, perché si tratta di musei potenzialmente molto diversi fra loro, anche se un territorio senza comunità è raro che possa costituire l'oggetto di un museo e il più delle volte, ma non sempre, a una comunità corrisponde un territorio. Non è questione di fare i puristi, ma di usare le parole per quello che valgono e di cercare di usare le parole più esatte, oltre che più chiare, per definire l'oggetto a cui si riferiscono.

Il riferimento al territorio e alla comunità consente anche di introdurre nel nostro dibattito

due antecedenti fondamentali dell'ecomuseo: il museo di comunità (una realtà francese di tardo ottocento che ha avuto poca influenza in Italia), e il museo di identità (l'*Heimat Museum* anch'esso di fine ottocento, ma diffusosi soprattutto negli anni venti del Novecento) che in Italia si è realizzato, in altro senso e forma, assai più tardi. Se questi nomi non hanno avuto successo nel nostro paese, non dipende solo dal valore delle parole, ma del loro rapporto con la realtà e con la cultura del paese, come dimostra infine lo scarso successo che la parola – e la formula – dell'ecomuseo ha avuto nei paesi anglosassoni e del nord, in cui invece è diffusa l'esperienza dei musei all'aria aperta, degli Open Air Museum, che sono a loro volta un'altra realtà rispetto all'ecomuseo.

Riflettere sulle parole è l'occasione per riflettere sul loro senso, sulla realtà cui esse corrispondono, e per cercare le migliori «parole per dirla», sapendo al tempo stesso che se queste parole non hanno o non entrano in rapporto con le persone cui si rivolgono, la loro efficacia è ridotta a scapito del successo stesso dell'oggetto che vorrebbero designare.

Dopo l'intervento di Francesco Ronzon

Uno storico francese della scuola delle Annales ha affermato che la storia locale o è “differenziale” o non è storia, ma cronaca locale, intendendo dire che la ricerca locale prende senso solo nella misura in cui è in grado di stabilire un costante confronto con il contesto generale, analizzando la dimensione locale attraverso un metodo comparativo – che è del resto proprio della storiografia – sia sul piano diacronico sia su quello sincronico. La stessa osservazione si può fare rispetto ai musei “locali” che si definiscono tali nella misura in cui si propongono di dare rappresentazione museale a un luogo, a uno spazio più o meno vasto assunto come territorio di riferimento, attraverso un approccio storico, etnografico, storico-artistico o complessivo, a seconda della natura delle sue collezioni, dell'impostazione data alla loro interpretazione e della missione stessa che è stata assegnata al museo.

Molto spesso tuttavia i musei locali soffrono di localismo, di un'inconsapevole chiusura nella dimensione locale, assunta come universo chiuso, separato, la cui illustrazione, più o meno ampia e completa, non si fonda sul confronto con altre realtà, non evidenzia i legami con un contesto più ampio, non si sforza di mettere in luce gli scambi e le relazioni tra la realtà che si vuole rappresentare e altre realtà, vicine e lontane, nel tempo e nello spazio.

Musei d'identità, molti dei piccoli e piccolissimi musei locali, sorti soprattutto nell'ultimo quarto di secolo, sono sovente musei della nostalgia che ripropongono monotonamente gli stessi oggetti, le stesse storie, ognuno pensando di presentare una vicenda “unica” senza rendersi conto di produrre un risultato opposto, di involontaria monotonia, finendo per non evidenziare – in assenza di contestualizzazione e comparazione – la specificità della dimensione locale.

Al tempo stesso va osservato che, dalla seconda metà dell'Ottocento sino agli anni Sessanta del Novecento, nel museo locale italiano la dimensione locale era, più o meno consapevolmente assunta come un'articolazione della realtà nazionale, sia che la sua missione fosse quella di introdurre nella realtà locale elementi propri della dimensione nazionale, sia che essa consistesse, al contrario, nel mostrare il rapporto fra locale e nazionale, in un'ottica che potremmo definire civica e patriottica.

A partire dagli anni Settanta il rapporto è mutato e tra locale e nazionale si è instaurato piuttosto un rapporto di opposizione: la reazione ai processi di omologazione e globalizzazione hanno portato a privilegiare le differenze, le peculiarità, le specificità locali, ignorando il quadro più generale, ottenendo involontariamente risultati opposti.

È anche successo che la nostalgia per un mondo, che proprio nell'ultimo secolo aveva iniziato a mutare con un'intensità e a ritmi crescenti, sino a quasi scomparire, abbia fatto sì che molti musei non si siano solo chiusi nella dimensione locale, ma anche nel passato,

trascurando o rifiutando il presente, i processi di trasformazione in atto, finendo per isolarsi sempre più e di allontanarsi anche dalla sensibilità della gente.

Andrebbe infine tenuto conto che sempre più la dimensione locale si rivela leggibile entro un quadro non solo nazionale, ma europeo e che questa prospettiva amplia le possibilità di lettura e comprensione dei fenomeni, interpretandoli alla luce di una circolarità che di rado si è limitata entro le frontiere nazionali.

Dopo l'intervento di Luciana Mariotti

Molte volte la qualificazione di “statale” e “nazionale” è utilizzata a torto come se si trattasse di termini sinonimi, mentre sappiamo bene che non tutti i musei statali sono dei musei “nazionali”, allo stesso modo come i musei “nazionali” non sono per questo necessariamente statali.

Non solo stato e nazione non sono – com'è noto – concetti intercambiabili, ma soprattutto è bene non confondere l'identità che deriva a un museo dal fatto di appartenere a questo o a quell'ente, con l'ampiezza – la rilevanza, l'interesse, il valore – della sua missione, delle sue collezioni. Del resto basta ricordare il fatto che alcuni musei hanno acquisito la denominazione di nazionale al momento del loro passaggio di proprietà dal Comune allo Stato – come quelli di Ancona e Perugia, per fare due esempi noti – e che vi sono musei “privati” di proprietà di enti di diritto privato: enti morali, fondazioni, associazioni – che, come il Museo del Risorgimento o quello della Montagna di Torino, si qualificano come nazionali, in virtù di una missione estesa all'insieme del Paese e non solo del luogo o della regione in cui sono collocati.

La questione assume un rilievo ancora più significativo in un momento in cui si discute se e quali musei “statali” non sia bene che passino in gestione agli enti locali, in base al principio di sussidiarietà, senza per questo nulla perdere quanto a valore e rilevanza, salvo la qualificazione – in molti casi poco o per nulla corrispondente alla loro natura – di “nazionale”.

In altri termini a quali condizioni possiamo definire un museo “nazionale”? In alcune realtà, come la Gran Bretagna, sono stati fissati criteri per considerare “nazionale” un museo: la sua dipendenza da un ente governativo certamente, ma anche la natura delle sue collezioni e della sua missione. Se applicassimo gli stessi criteri alla realtà italiana, il numero dei musei “nazionali” diminuirebbe drasticamente e forse risulterebbe più semplice stabilire a quale ente affidarne la responsabilità, considerando da un lato la sua effettiva adeguatezza ad assumerla e, dall'altro, la natura del museo e la sua missione.

In Germania i musei nazionali sono quattro, in Francia una quarantina, in Italia più di dieci volte tanto. Per quanto il processo di unificazione sia recente e questo abbia comportato la transizione dei musei degli Stati preunitari allo Stato italiano, moltiplicandone il numero, un numero così elevato di musei statali costituisce un'anomalia nel contesto europeo.

Un'anomalia da correggere applicando seriamente e scrupolosamente una logica sussidiaria per individuare quale sia l'ente di riferimento più adeguato per assicurare una buona gestione dei musei.

La questione è rilevante, ma esorbita dalle tematiche che vengono affrontate in questa sede, le quali tuttavia possono offrire strumenti per utilizzare più appropriatamente i termini “statale” e “nazionale”.

Dopo l'intervento di Pasquale Bruno Malara

Il modo migliore per tirare le somme da questa densa serie di interventi è forse quello di

evitare di trarre conclusioni. Come spesso accade, nel dare risposta a una serie limitata, ma non irrilevante di questioni, i relatori hanno in realtà proposto nuovi quesiti, aperto altre piste di ricerca, sollecitato approfondimenti, esteso l'ambito del confronto.

Il diverso approccio delle relazioni sollecita una riflessione sul metodo e sui modi per sviluppare il progetto di lessico, di cui va precisata la dimensione e la stessa struttura. Era anche questo il senso di questo primo confronto, volutamente aperto e sperimentale, come tutti gli inizi promettenti.

Ci sono stati forniti molti termini e concetti su cui riflettere, in sede nazionale e locale. E il miglior augurio che possiamo farci è che il dibattito e il confronto si allarghino e sviluppino, con la partecipazione del maggior numero di operatori ed esperti, il cui coinvolgimento non costituisce soltanto la garanzia di un buon prodotto finale, ma è in sé un primo risultato importante.

Vito Lattanzi – Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”

Per una definizione (e un possibile rilancio) del museo etnologico

Ho accolto l’invito di Daniele Jalla a partecipare a questa interessante prova di riflessione sul lessico dei musei italiani ma devo confessare che la complessità del problema ha reso piuttosto arduo il mio compito. AM-SIMBDEA (l’acronimo sta per Società Italiana per i Musei e i Beni Demoetnoantropologici) lavora da oltre un decennio sui temi riguardanti la museografia etnografica e sinora ha dovuto affrontare la giungla terminologica che contraddistingue il suo ambito di azione soprattutto per difendere, di fronte alle incomprensioni del mondo ministeriale, la ricchezza dei contenuti espressi dall’universo “demo-etno-antropologico” di quella stessa museografia. La questione di cui qui devo ora occuparmi è sicuramente più complessa, poiché chiarire i confini entro cui in Italia è possibile pensare il museo etnologico è impresa che costringe a fare i conti – come vedremo – con la storia stessa del nostro settore disciplinare.

Ho fatto un breve sondaggio sul sito *www.museionline.it* e, tra i musei classificati sotto la tipologia “demo-etno-antropologico”, ho trovato il termine “etnologico” utilizzato solo nei seguenti casi: il Pontificio Museo Missionario Etnologico dei Musei Vaticani, il Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco in provincia di Asti, il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze, il Museo Etnologico delle Apuane, la sezione etnologica del Museo dell’Alta Val Serivia. Per il resto, nella grande maggioranza dei casi, l’attributo più ricorrente è “etnografico”.

Quest’ultima espressione è anche la più diffusa a livello internazionale ed è stata adottata dalla sezione ICOM dedicata a tale tipologia di musei: l’*International Commity for Museums of Ethnography* (ICME). Rientrano nella categoria “demo-etno-antropologico” anche un discreto numero di musei della civiltà contadina e una quantità rilevante di musei tematici, che rendono la galassia di tale universo museografico veramente eterogenea e interessante. Ma su tale eterogeneità non dirò nulla poiché vi dedicherà un’attenzione particolare Vincenzo Padiglione.

Partendo dalla rilevata sporadica presenza di musei dedicati all’etnologia, vorrei provare a spiegare sul piano storico e culturale lo scarsissimo impiego di questa espressione. L’obbiettivo è di verificare se essa ha un senso nel panorama più generale dei musei demo-etno-antropologici, e di provare eventualmente a indicarne la pertinenza.

Per sottolineare la confusione che in genere la “nostra” museografia provoca nel senso comune, vorrei cominciare con un aneddoto. Giorni fa un amico medico recatosi al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma per una mostra sulla ceramica pugliese, stimolato dalla visita, che aveva ampiamente soddisfatto il suo gusto estetico per quel tipo di manufatti, si è avventurato nelle sale espositive permanenti con l’aspettativa di trovarvi altro materiale “etnografico”, riguardante cioè (al pari delle ceramiche popolari pugliesi) la cultura materiale di un dato contesto geografico. Con sua meraviglia, invece, nel museo permanente aveva scoperto che i materiali erano trattati secondo un taglio “etnologico”, la qual cosa lo spiazzava poiché tradiva la stessa intitolazione del museo.

Per spiegarsi meglio il mio amico ha tirato in ballo il Museo Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”. L’impressione che aveva ricavato dal contenuto extraeuropeo delle collezioni e dall’impostazione delle sue esposizioni era che, a dispetto del termine “etnografico” indicato nel titolo istituzionale – più propriamente riservabile, a suo parere, al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari - il Museo Pigorini ben rappresentava l’etnologia, secondo le sue conoscenze definibile come “la scienza che studia i costumi e le tradizioni di una certa etnia”.

Ho spiegato al mio amico che la sua percezione dei fatti aveva un qualche fondamento e

indicava un problema. Il Museo Pigorini, nelle intenzioni del fondatore, era nato come museo storico-culturale di archeologia preistorica e di “etnologia”, anche se era stato intitolato all’etnografia. Mentre il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, che era nato come Museo di Etnografia Italiana, più tardi aveva cambiato nome. Ciò non aveva comportato l’allontanamento dai principi che avevano ispirato i suoi creatori, i quali quando dicevano “etnografia” pensavano a qualcosa di simile o molto vicino a “etnologia” e la dicevano “italiana” proprio per distinguerla da quella extraeuropea. Se questo orientamento lessicale era spiegabile – osservavo – con la storia dell’antropologia italiana, tuttavia l’attuale ricezione dei titoli istituzionali era effettivamente un po’ confusa e lasciava spazio a qualche incomprensione sul senso dei termini impiegati o sottintesi; inoltre, soprattutto nel caso del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, sicuramente essa nascondeva una scarto significativo tra le parole e le cose.

La varietà terminologica del panorama museale etnografico – propongo di fare qui nostra, almeno in generale, l’espressione adottata all’origine per i due grandi musei nazionali, del resto la più diffusa a livello internazionale e adottata dalla guida più completa e accreditata del settore (la *Guida ai musei etnografici italiani* di Togni, Forni e Pisani pubblicata nel 1997) -, riflette in definitiva le difficoltà terminologiche proprie delle stesse discipline demo-etno-antropologiche, che hanno una storia veramente intricata. L’antropologa Sandra Puccini ci si è a lungo dedicata con l’obiettivo di “sbrogliare la matassa” (Puccini 1985 e 1991). I tentativi definitivi però non hanno mai avuto un esito veramente chiarificatore. Salvo – è noto – l’esser giunti a raggruppare i diversi campi di interesse sotto un’etichetta accademica, “discipline demo-etno-antropologiche”, che in fondo è proprio il segno della difficoltà di designare in modo univoco ciò di cui quelle discipline si occupano.

Alberto Mario Cirese, che alla costruzione dell’espressione “demo-etno-antropologico” ha contribuito in prima persona, in un intervento a un convegno spagnolo sul patrimonio culturale lì definito “etnologico”, nel 1996 tornava a illustrare, questa volta a un pubblico straniero, il senso della soluzione accolta in Italia: l’etnologia – ribadiva – nella tradizione scientifica e accademica del nostro Paese è lo studio dei “dislivelli di cultura *esterni*” (quindi delle culture extraeuropee), mentre lo studio dei “dislivelli di cultura *interni*”, che un tempo si chiamava folklore o storia delle tradizioni popolari, nel dopoguerra è stato largamente detto demologia. Benché il termine etnologia – spiegava ancora Cirese - venga oggi esteso anche agli ambiti culturali europei, “le precedenti distinzioni mantengono il loro peso”, come pure resta intatta l’antica distinzione di compiti tra i due grandi musei nazionali. “Pertanto – concludeva -, nel quadro generale dei beni culturali, in Italia chiamiamo *beni demologici* ciò che qui viene detto *patrimoni etnologici*” (Cirese 1997).

Ora, poiché il problema - come osserva altrove sempre Cirese (1972: 13) - sono le cose designate e i nomi vengono dopo, conviene anzitutto verificare se l’ambito di riferimento dei musei etnologici ha un suo “specifico” rispetto al quadro generale della realtà museale demo-etno-antropologica. Per Cirese è proprio così: l’ambito di riferimento dei musei etnologici sono i materiali extraeuropei, sebbene l’espressione etnologia abbia di recente assunto un senso anche per le “culture subalterne” europee (il “patrimonio etnologico” degli spagnoli, ma anche dei francesi).

Sino a tutto il XIX secolo, la storia dei musei etnografici (non solo italiani) parla di uno “specifico” che è rappresentato proprio da ciò che siamo correntemente portati a designare con l’espressione etnologia, poiché i musei nascono a partire da collezioni di interesse extraeuropeo. Ma perché – dobbiamo chiederci - nonostante questa storia, quasi tutti i musei che conservano oggetti extraeuropei sono stati intitolati all’etnografia piuttosto che all’etnologia? Come mai sotto l’etichetta di etnografico finiscono per essere ospitate tutte le raccolte, anche quelle relative alle culture tradizionali? Etnologico ed etnografico indicano la stessa prospettiva dal punto di vista dell’antropologia museale? Oltre che per lo “specifico” materiale conservato nei musei, c’è qualcosa che ci induce a usare

indifferentemente e non a distinguere le due espressioni? Qual è il vantaggio che possiamo ricavare dall'analisi delle eventuali differenze di prospettiva? Tutta questa riflessione nominalistica può orientarci nella comunicazione professionale? E, soprattutto, aiuta a orientare il pubblico dei musei nella selezione delle offerte culturali?

A livello disciplinare l'etnografia è una pratica di ricerca del tutto specifica dell'etnoantropologia (cioè sia dell'etnologia che dell'antropologia culturale). L'uso dell'aggettivo "etnografico" designa però anche la descrizione e l'interpretazione di un determinato contesto culturale. Nel campo museale le dizioni etnografico ed etnologico si prestano tuttavia a interpretazioni che discendono direttamente dallo specifico patrimoniale (i "dislivelli" esterni e interni indicati da Cirese) e proprio quello specifico, forse, legittima la definizione di una differente missione culturale. Se ripercorriamo la storia dell'antropologia e delle istituzioni museali a essa legate scopriamo che l'espressione etnologico, pur presente nella qualificazione delle istituzioni museografiche europee dal '700 in poi, viene abbandonata per le contaminazioni, le implicazioni e le collusioni che l'etnologia aveva con l'ambiente degli antropologi fisici, un ambiente prevalentemente composto da medici e da studiosi di scienze naturali. In Italia ciò avviene nonostante ci si fosse battuti, sul fronte generalmente umanistico, per cercare di distinguere l'etnologia dall'antropologia fisica.

Uno degli ultimi tentativi, in questo senso, è quello operato da Aldobrandino Mochi al primo Congresso di Etnografia Italiana del 1911, quando lo studioso entrò in polemica con l'antropologo fisico Enrico Morselli per sottolineare la differenza fra i due mondi. Morselli in quell'occasione aveva ribadito un'interpretazione dell'etnologia in termini di studio somatologico delle specie umane, riconducendo dunque la disciplina nell'alveo delle scienze naturali dell'uomo; mentre all'etnografia riservava il compito di studiare i raggruppamenti umani dal punto di vista sociale, storico-geografico e psicologico, con un particolare riguardo per la cultura materiale. Il dissenso di Mochi mirava a puntualizzare una distinzione ormai piuttosto condivisa dagli etnoantropologi italiani e si esprimeva con queste parole: "quanto si riferisce allo studio somatico dell'uomo preso come individuo, lo chiamiamo antropologia; e col nome etnologia, usato come sinonimo di etnografia, indichiamo quanto ha rapporto alla cultura umana" (SEI 1912: 38).

Tale differenza, così come Mochi la riproponeva, stava tutta scritta nella storia settecentesca dell'etnoantropologia. Infatti, nonostante la parola "antropologia" avesse attraversato la cultura occidentale sin dal periodo classico, nel secolo dei Lumi si era sentita la necessità di distinguere fra un'antropologia somatologica e un'antropologia filosofica e culturale. L'opera che in questa direzione può costituire anche oggi un punto di riferimento è *Anthropologie, ou science générale de l'homme*, scritta nel 1788 da un professore di teologia di Losanna, Alexandre César Chavannes, proprio per sottrarre tutta l'antropologia al vocabolario dominante dell'anatomia e delle scienze naturali e riconsegnarla al dominio delle scienze filosofiche e morali (Duchet 1976: XIV). Chavannes fu forse il primo a utilizzare il neologismo "Etnologia" e ad assegnare a questa "nuova scienza" un suo programma, da lui descritto in termini di "scienza dell'uomo considerato come appartenente a una specie sparsa nel globo e divisa nei diversi corpi di società, o nazioni, occupate a provvedere ai loro bisogni e ai loro gusti, e più o meno civilizzate" (cit. in Moravia 1978: 200).

Sul solco della riflessione francese anche in Italia apparve una prima distinzione tra antropologia, etnologia ed etnografia. Se ne fece interprete Giovanale Vegezzi Ruscalla, autore nel 1859 di un saggio intitolato *Della convenienza di un corso di Etnologia*. Il filologo piemontese intendeva per etnologia la scienza delle nazioni e dei caratteri fisico-morali dei popoli; mentre l'antropologia era per lui "un ramo della zoologia", cioè lo studio dell'uomo dal punto di vista anatomico. L'etnografia, distinta dall'etnologia in un successivo scritto del 1864, avrebbe dovuto invece dare un contributo descrittivo alla conoscenza dei popoli di un paese (Puccini 1991). Le distinzioni di Vegezzi Ruscalla

indicarono anche alla cultura italiana la possibilità di costituire un'etnologia disancorata dagli studi anatomici e razziali proprio mentre all'estero venivano fondate le grandi Società di Etnologia (nel 1839 a Parigi, nel 1842 a New York, nel 1843 a Londra). Esse tuttavia si scontravano con la preminente affermazione delle teorie evoluzioniste e positiviste, che in Italia trovarono nel medico e antropologo Paolo Mantegazza uno tra i più eminenti rappresentanti. Nel 1869 era divenuto titolare della cattedra di Antropologia a Firenze e gli aveva affiancato un *Museo di Antropologia e di Etnologia* con l'obiettivo di rappresentare l'evoluzione delle varietà razziali e psichiche dell'umanità. Egli stesso, inoltre, nel 1870 aveva dato vita alla Società Italiana di Antropologia ed Etnologia (SIAE) e nel 1871 aveva avviato le pubblicazioni dell'Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia. L'antropologia per Mantegazza era una scienza naturale, la disciplina generale entro la quale si dispiegavano sia l'etnologia, in quanto studio delle razze umane, sia l'etnografia, intesa come studio dei popoli e delle loro culture. Fu esattamente in questa accezione che egli promosse la prima inchiesta ufficiale per documentare i caratteri fisici degli italiani (la *Raccolta dei Materiali per l'Etnologia italiana*, 1871).

Benché le oscillazioni tra i due termini all'epoca non mancassero, tuttavia, la maggioranza degli studiosi era dell'idea che etnologia ed etnografia contribuissero a definire in modo più ampio lo statuto dell'antropologia intesa come storia naturale dell'uomo. Un'eccezione significativa era rappresentata dalle posizioni di Bartolomeo Malfatti, che nel 1878, pubblicando il primo manuale italiano di *Etnografia*, separò gli studi etnografici da quelli antropologici: riferì questi ultimi alle scienze naturali, i primi alle scienze storico-sociali (tale posizione venne poi ripresa da Aldobrandino Mochi al già citato Congresso di Etnografia Italiana del 1911). Come ha ben rilevato Sandra Puccini, nelle opere di Malfatti “troviamo ormai invalso il termine etnografia per definire l'arco dei comportamenti sociali e culturali di tutti i popoli. La parola etnologia, da questo momento, resta a indicare solo lo studio etnico-razziale dei gruppi umani (anche qui, senza distinzioni tra popoli civili, barbari o selvaggi)” (Puccini 1985: 143).

Su questa linea si colloca anche Luigi Pigorini, che nel 1875 costituì il suo Museo Nazionale con l'idea di documentare, oltre alle antichità preistoriche, anche “quello che producono i selvaggi e i barbari viventi”. Pigorini aveva in mente un modello comparativista centrato sul dialogo tra archeologia ed etnologia, ma significativamente avrebbe intitolato il suo museo alla Preistoria e all' Etnografia. Introdotto probabilmente dal geografo Adriano Balbi e già diffuso nel lessico degli intellettuali risorgimentali, quest'ultimo termine non ebbe alcuna difficoltà a essere adoperato per indicare lo studio dei fatti e dei prodotti relativi al mondo sia extraeuropeo che tradizionale europeo (Puccini 1991).

La separazione tra antropologia (scienza naturale) ed etnografia (scienza storico-sociale) si consumò definitivamente al Congresso romano del 1911 lasciando nell'indeterminatezza – come pure ebbe a lamentare Loria - i confini dell'etnologia. Tali confini rimasero indeterminati ancora per un trentennio, nel corso del quale gli studi etnoantropologici si sarebbero detti studi etnografici e l'etnologia avrebbe accompagnato in modo implicito le esperienze di studiosi appartenenti all'ambito storico-geografico o giuridico. Si collocano su questa linea sia l'opera di Renato Biasutti, autore di *Razze e popoli della terra* e coordinatore delle voci geografiche ed etnologiche dell'*Enciclopedia Italiana* Treccani, sia gli studi giuridico-politici di Carlo Conti Rossini sulle popolazioni dell'Etiopia e di Enrico Cerulli sull'Etiopia e la Somalia (Bernardi 1974).

La bandiera dell'etnologia tornò a essere sostenuta con determinazione da Raffaele Pettazzoni e da Ernesto de Martino, i quali contribuirono a rilanciare gli studi etnologici italiani definendo “etnologiche” alcune loro prospettive di ricerca. Raffaele Pettazzoni fu del resto il primo a ricevere un incarico di etnologia nell'Università italiana (a Roma nel 1937) e a fondare, sempre a Roma, l'Istituto per le Civiltà Primitive poi rinominato Istituto di Etnologia Italiana. Lo storico delle religioni era presente al congresso del 1911 e, memore degli esiti che allora aveva avuto il dibattito sui termini disciplinari, in qualche

modo sentiva la necessità di assicurare anche in Italia uno spazio all'etnologia. Il suo progetto fu di rifonderla su basi storiche e comparative. In tal senso, egli può essere considerato il ponte che in una certa misura collegava Vegezzi Ruscalla a Ernesto de Martino (isolato propugnatore di un'etnologia, scienza storica dell'*ethnos*) e alle generazioni di studiosi che iniziarono a operare nelle istituzioni costituite in quegli anni grazie al suo impegno: si pensi al primo Tullio Tentori americanista; a Vittorio Lanternari, erede diretto della tradizione etnologica storicista; o a Vinigi Grottanelli, proficuo direttore dell'Istituto di Etnologia di Roma e del Museo "Luigi Pigorini", nonché curatore di un'impresa editoriale di respiro collegiale quale fu *Etnologica: l'uomo e la civiltà* (1965).

La prospettiva storico-comparativa che spingeva Pettazzoni a dare una veste disciplinare e un ruolo istituzionale all'etnologia, molto fu stimolata dall'antagonismo dichiarato per la scuola di Padre Wilhelm Schmidt, il quale negli anni Venti aveva introdotto anche in Italia un'etnologia storico-culturale di stampo confessionale: nel 1925 aveva aperto una sezione etnologica nel Pontificio Museo Lateranense e nel 1931 aveva istituzionalizzato ufficialmente l'etnologia negli atenei ecclesiastici (Leone 1985).

Negli anni che videro impegnato Pettazzoni nella promozione dell'etnologia fuori dagli ambienti ecclesiastici, il problema terminologico-disciplinare era stato intanto rilanciato dalla Società Romana di Antropologia di Sergio Sergi, con un'inchiesta internazionale che aveva l'ambizione di uniformare il lessico disciplinare etnoantropologico. I risultati dell'indagine vennero pubblicati nel 1947 sulla Rivista della Società. Pettazzoni, nella sua risposta al questionario, introdusse alcuni elementi di distinzione importanti. Non solo sosteneva che l'antropologia andasse distinta dall'etnologia, essendo la prima una scienza naturale mentre la seconda era una disciplina storica. Ma egli distingueva anche tra etnografia ed etnologia, definendo quest'ultima come lo studio dei popoli, delle culture umane, da un punto di vista comparativo, quindi con un distanziamento tale da consentire confronti e svolgere percorsi riflessivi; e intendeva invece per etnografia lo studio di una cultura nei dettagli, e in tal senso anticipava il compito assegnato allo studio etnografico dalla più moderna ricerca antropologica, che nell'etnografia vede una descrizione e interpretazione di fatti locali (Sergi 1947: 47).

La storia velocemente passata in rassegna credo spieghi abbastanza chiaramente le ragioni della marginalità assunta nel nostro Paese dall'etnologia anche sul piano più propriamente lessicale. Nonostante una certa tradizione di studi abbia provato a fondare in Italia un'etnologia intesa come scienza storico-comparativa dell'*ethnos*, la disciplina è rimasta fino ad anni recenti (comunque quanto basta per non lasciare un segno significativo a livello museale), una scienza fortemente compromessa con scuole e orientamenti naturalistici, evolucionisti, missionologici. La specificità della prospettiva etnologica, pur adottata negli ultimi decenni persino nello studio delle culture europee e non solo extraeuropee, è pertanto rimasta non chiara e per ciò che riguarda l'ambito museale, si è preferito ripiegare su un'espressione (etnografia) che non rappresenta pienamente il valore comparativo della riflessione "noi-altri" del tutto tipica della cultura occidentale a partire dal XVIII secolo.

Dal punto di osservazione da cui personalmente mi colloco (vale a dire un museo delle culture extraeuropee, dunque un museo delle differenze culturali) il museo etnografico a me sembra configurarsi soprattutto come museo dell'identità, ancorché costruita tramite politiche e poetiche espositive più o meno mediate dalla prospettiva antropologica contemporanea. Viceversa mi sembra di poter affermare che il museo etnologico può essere non soltanto il museo che conserva ed espone documenti relativi alle culture extraeuropee, ma, proprio in ragione di questa sua specifica ricchezza pluriculturale, può costruire rappresentazioni centrate su quel confronto "noi-altri" di origine settecentesca e piegare la comparazione tra contesti a un'interpretazione critica e riflessiva di quanto quel confronto produce sul piano delle realtà multiculturali del mondo contemporaneo. Tendenzialmente il museo etnografico parla di una cultura e trasfiguri il locale in

prospettiva antropologica; mentre il museo etnologico ha per sua natura una dimensione traslocale e transculturale, e quindi finisce per fare i conti con le implicazioni antropologiche e storiche del confronto interculturale. Credo, in ultima analisi, che il museo etnologico sia più portato a superare la retorica dell'identità tipica di altre discipline. Le diverse culture in esso rappresentate rinviano all'ampio scenario delle ideologie e dei processi di civilizzazione mondiale. Pertanto il pubblico può riconoscerle le differenze esistenti nei sistemi culturali umani e può riflettere in modo critico sul loro valore specifico e relazionale. Questa scoperta, essendo mediata da una rappresentazione comparativa delle culture (altre), finisce per essere sempre in rapporto con lo sguardo riflesso del "noi". Sicché la prospettiva comparativa, che non ha niente in comune con il comparativismo ottocentesco pure all'origine dei musei etnografici, enfatizzando le differenze piuttosto che le analogie permette di avvicinare sistemi complessi e di assegnare un valore storico agli specifici oggetti culturali.

Bibliografia

AISS, *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, 1985, Roma-Bari.

Bernardi B., *Uomo, cultura, società*, Angeli, 1974, Milano.

Cirese A. M., *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*, Palombo, 1972, Palermo.

Cinese A.M. , *I beni demologici in Italia e la loro museografia*, in Clemente 1997: 250 - 261.

Clemente P., *Graffiti di museografia antropologia italiana*, Protagon , 1997, Siena.

Duchét M., *Le origini dell'antropologia*, vol. I, *Viaggiatori ed esploratori del Settecento*, Laterza, 1997, Bari.

Grottanelli V., *Etnologica. L'uomo e la civiltà*, Labor , 1965, Milano.

Moravia S., *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Laterza, 1978, Bari.

Puccini S., *Evoluzionismo e positivismo nell'antropologia italiana (1869-1911)*, in AISS 1985: 97-148.

Puccini S., a cura di, *L'uomo e gli uomini. Scritti antropologici italiani dell'Ottocento*, CISU, 1991, Roma.

Leone A. R., *La Chiesa, i cattolici e le scienze dell'uomo: 1860-1960*, in AISS 1985: 51-96.

Sergi S., *Terminologia e divisione delle scienze dell'uomo. I risultati di un'inchiesta internazionale*, "Rivista di Antropologia", vol. 35: 5-83, 1947.

Società di Etnografia Italiana, *Atti del primo congresso di etnografia italiana*, 1912, Perugia.

Togni R. – G. Forni – F. Pisani, *Guida ai musei etnografici italiani*, Olschki, 1996, Firenze.

L'occasione

Il neopresidente dell'Icom ci invita a una riflessione sul lessico museale di base. Sulle parole che sono a fondamento del nostro operare e che, incorporate in prospettive, ci uniscono e ci dividono. Sull'origine e ancor più sull'uso di questi termini.

Per fortuna l'intento non sembra affatto quello di fare ordine e pulizia. La contemporaneità postmoderna ha arricchito il nostro settore museale - è bene sottolinearlo - di varianti e di anomalie che sarebbe grave ridurre o sottovalutare. Ci ha regalato uno sguardo meno preoccupato e più relativistico verso le molteplici realizzazioni museali, che sarebbe solo regressivo censurare (Padiglione 1995). Piuttosto l'obiettivo del riflettere sul lessico è esplicitamente quello di costruire una slargata comunità di pratiche offrendo argomenti di discussione e di possibile condivisione. Così che si possa, una volta conosciute, valorizzare le differenze. Come anche accordarci su alcune nozioni di base, su specifici servizi pubblici da predisporre: un museo è sempre qualcosa di diverso da una collezione e da un archivio? Un museo etnografico è altra cosa da un museo storico? Un ecomuseo di quali saperi disciplinari si dovrebbe alimentare? E via dicendo.

A noi antropologi museali stanno a cuore le varietà interne al nostro settore. Ne siamo orgogliosi, in quanto le consideriamo un elemento caratterizzante e rappresentativo di un patrimonio che nella mediazione rivela la tracce a un tempo della cultura osservata e di quella osservante, di contatti e incontri di culture. Possiamo auspicare che si elevi sempre più la domanda di aggiornamento negli allestimenti e nelle forme della documentazione. Non certo che cresca uniformità e standardizzazione. I nostri musei sono concrezioni di storie e contesti diversi (Clemente 1997). Veicolano approcci e interpretazioni al patrimonio non sempre battezzate dall'accademia. E anche quando si rappresentano con forme anguste e povere, meritano attenzione in quanto testimoni a loro modo di territori, epoche, genti e soggettività particolari. Noi che per definizione siamo impegnati nel rilevare, tradurre e valorizzare le differenze culturali radicate in persone, località e istituzioni, ci interessa inscrivere questa sensibilità nei modi in cui ci accostiamo alla differenza museale partecipando alla costruzione di un linguaggio denso tra di noi e tra noi e la gente di museo (storici, archeologi, naturalistici, ma anche funzionari pubblici, programmatori turistici).

Una premessa

I musei sono istituzioni nate per durare, fatalmente lacerandosi tra stabilità e rinnovamento. Quando vi riescono, non conservano solo artefatti. Negli allestimenti e ancor più nelle denominazioni permangono tracce di un passato più o meno recente. Vi si leggono i segni lasciati dalle culture e dalle soggettività che hanno raccolto, custodito e valorizzato questi oggetti. Trova rappresentazione per frammenti la storia della museografia e del collezionismo, l'accademia con le sue scuole e i suoi conflitti, le vocazioni e le velleità, le resistenze e le invenzioni a livello locale. "Usi e costumi", ad esempio, rinvia alle indagini illuministe; "arti e tradizioni" evoca il periodo romantico dei nostri studi; l'enfasi su "Genti" segnala una connotazione identitaria ed etnica da tempo presente nell'antropologia e di recente rivitalizzata. I nomi dei musei sono anch'essi artefatti, parlano spesso più della cultura osservante, dei saperi e delle ideologie dei conservatori, che della cultura in mostra.

Forse per affezione o solo per acuita sensibilità storica, tra gli addetti ai lavori si dice che

porti sfortuna cambiare nome al museo. Come se nel tempo la parola e la cosa si fondessero in un tutt'uno e non fosse neppure pensabile domandarsi il significato di quel nome. Come se nel tempo il museo venisse a conquistare lo statuto di soggetto, così che alterando la denominazione ne risultasse menomata (violata) l'integrità. Cosa ne resta del "Il museo del folklore e dei poeti romaneschi", ora che l'Amministrazione comunale di Roma lo ha ribattezzato (ahimé senza neppure uno straccio di rituale, senza neppure un previo dibattito) come "Museo di Roma in Trastevere". Quale destino sarà riservato alla sua collezione storica di "Scene romane"? Forse si è trattato di cancellare solo un termine: quello di *folklore*, ormai da tempo ambiguo e indigesto ai più. Ma in tal modo si sono rimosse memorie e si può dare avvio a radicali trasformazioni.

I nomi dei musei sono dichiarazioni sintetiche ed esplicite di missione che nel tempo possono diventare oscure, perdere il carattere ostensorio di seduzione concettuale, o di esplicita autoevidenza, apprezzato di sovente agli esordi. Nella loro moltiplicazione ed eterogeneità – come è il caso del settore demotnoantropologico - possono creare non pochi problemi: segnalare l'esistenza di una pluralità di riferimenti culturali, di un'instabile condivisione prospettica e disciplinare, di una non pacificata idea di museo. Ovvero i tanti e diversi nomi del museo dea possono denunciare a un tempo incuria accademica, limiti dell'egemonia scientifica, vischioso provincialismo, effervescenza e ricchezza locale.

Scrivevo tra testo e note nel primo numero di «Antropologia museale» 2002 che:

"I nomi dei musei oscillano tra prospettive (es. etnografico) e patrimoni locali considerati aventi valore in sé; patrimoni da intendere come totalità (civiltà contadina, villaggio, gente, territorio, montagna, valle), combinazioni di forme espressive (usi e costumi) o specifici beni (vino, carro agricolo, lino, calzature, ecc.)" [...] "Dalle schede di censimento dei musei etnografici e dell'agricoltura compilate da Roberto Togni, Gaetano Forni e Francesca Pisani (1997) si può notare che "Civiltà contadina", "Arti e Tradizioni", "Arti e mestieri", "Usi e costumi" ed "Etnografico" restano le denominazioni più diffuse. Stentano a diffondersi terminologie di Oltralpe, quale "Ecomuseo". Si notano in evidenza anche preferenze locali che segnalano politiche regionali, influenze accademiche, contagi d'autore: es. "Museo Etno- antropologico" in Sicilia, "Museo Etnografico" in Sardegna, "Museo storico etnografico" in Lombardia, "Museo del villaggio" in Trentino, e termini in lingua locale nelle regioni di confine. Ancor più vario e in forte crescita è il panorama dei musei dedicati già nel titolo a una focalizzazione tematica: frammenti di forme di vita, cicli agricoli (olivo, vino, canapa, pane), alimenti di base (sale, pane, castagna, pasta), oggetti di lavoro e d'artigianato (carro, chiodo, ombrello, zampogna), habitat (montagna, vale, palude, bosco, mare, miniere), demarcazioni storico-culturali (emigrazione, malaria, bonifica)." (Padiglione 2002a)

Rinvio al prosieguo del testo ora citato per un primo esame degli elementi di disomogeneità e di debolezza istituzionale che caratterizzano i piccoli musei etnografici. Ma anche per il riconoscimento dell'originale ampiezza del loro "complesso espositivo".

Vorrei in questa sede soffermarmi sulle due principali denominazioni (museo etnografico e museo della civiltà contadina) che si trovano diffuse nella scena museale italiana, in tema di rappresentazione di culture locali.

Museo Etnografico

Etnografico corrisponde al modo più diffuso in cui sono aggettivati e conosciuti i nostri musei in varie parti del mondo. A questo termine fa riferimento la sezione ICME (Comitato Internazionale dei Musei di Etnografia) costituitasi già del 1946 presso l'ICOM e luogo privilegiato di dibattito a livello internazionale. Vi si incontrano ricercatori e curatori di collezioni esotiche e occidentali, di testimonianze materiali e immateriali. Sono

accomunati nel riconoscimento della rilevanza della prospettiva antropologica, dal privilegiare allestimenti contestuali, e dalla propensione a rimettere in discussione i fondamentali (arte, museo, patrimonio, ma anche categorie come matrimonio, economia...) in collaborazione con i portatori delle culture locali.

Secondo Raffaele Corso (1942:5) la nozione di etnografia si sarebbe diffusa nel periodo delle classificazioni geografiche e linguistiche, e sarebbe stata coniata dal geografo italiano Adriano Balbi nella sua opera *Atlante Etnografico del Globo* (1826). La compresenza e la variabilità di elementi all'interno di un territorio costituiva una modalità privilegiata già dal Settecento di coniugare in modo più o meno causale clima, ambiente, tratti somatici e carattere morale.

Nei decenni successivi si avviò comunque un'opera di sistematizzazione del campo disciplinare. A più riprese vi contribuì in modo significativo - per l'Italia ma con evidente influenza franco-tedesca - Giovenale Vegezzi Ruscalla. Per questo studioso piemontese "l'Etnologia è una scienza delle nazioni" (Vegezzi Ruscalla 1859, in Puccini 1991:77), che per generalizzare paragona società etniche, aggregazioni di carattere fisico-morale, e - come preciserà pochi anni più tardi - "ne ricerca e discute l'origine, il carattere, le vicende" (Vegezzi Ruscalla 1864, in Puccini 1991:81). All'etnografia assegna un ruolo preliminare e di complemento, precisa Sandra Pucini: "più modesto - rispetto alle ambizioni conoscitive dell'epoca - di disciplina descrittiva e ideografica" (Puccini 1998:194). La distinzione non si stabilizzerà però nei decenni immediatamente successivi in quanto etnografia ed etnologia ad esempio per Bartolomeo Malfatti (1878) avranno compiti invertiti e in generale anche presso altri studiosi italiani e stranieri saranno spesso impiegati in modo indifferenziato¹.

Pur tra notevoli incertezze - che resteranno tali sino ai primi decenni del secolo successivo e che soprattutto lasceranno a lungo ambigua la separazione tra approcci culturali e approcci bio-somatologici - la storia degli studi registra una crescente associazione dell'etnografia dapprima con la raccolta diretta della cultura materiale di un gruppo etnico, e poi per estensione con la fase stessa della ricerca sul campo, con la descrizione di un'area particolare all'interno di uno scenario esplicitamente o implicitamente comparativo, nel tentativo di sintetizzarne le rilevanze oggettivando la cultura in reperti. Lo sfondo privilegiato, la cornice contestuale all'interno del quale si danno in maggioranza questi esercizi conoscitivi e di prelievo è comunque rappresentato dalle società primitive. Società che l'antropologia evoluzionista andava configurando come fossili viventi, ottima traccia per ricostruire la storia dell'umanità, per segnare la distanza dall'esperienza del progresso vissuta dai popoli civili.

Ma fu proprio la focalizzazione sulle origini, connessa alla rilevanza della comparazione, a dilatare sempre più il campo di applicazione dell'etnografia, ad accrescerne verso la fine dell'Ottocento la potenza euristica e gli sconfinamenti (Lattanzi 2000). Luigi Pigorini nel 1876 fonda a Roma il Regio Museo Preistorico Etnografico facendovi confluire oggetti provenienti da società primitive ed esotiche insieme a reperti dell'età della pietra. Ma già nel 1881 intenderebbe estendere la missione e in una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione precisa l'opportunità di creare una sezione di costumanze e reperti di casa nostra: contadini, pastori, montanari, anche essi nell'ottica del tempo da considerarsi

1) Il caso più tardo di Marcell Mauss e del suo Manuale di etnografia è esemplare a riguardo. Ma ancora quando Corso scrive nel 1942 la confusione terminologica regna imperante. "Nonostante i progressi della scienza, non possiamo dire che sia bene regolato l'uso dei termini che servono a denominarla. In genere i nomi Etnografia ed Etnologia sono indifferentemente adoperati, senza tener conto dello loro speciale significato; e, talvolta, le due branche, che rispondono ai suddetti nomi, sono confuse con l'antropologia o sono chiamate addirittura scienze antropologiche". In nota precisa: "Nei vecchi trattati si nota una grande confusione nell'uso dei termini etnologia ed etnografia. Alla prima si attribuisce lo studio delle razze o degli aggruppamenti naturali umani; alla seconda lo studio dei popoli (Broca). Ovvero si dà al termine etnologia un significato poco diverso da quello di sociologia; e al termine etnografia un significato essenzialmente somatologico (Hovelacque, Martin, Papillaut, ecc.)". (1942:11)

fossili viventi come i primitivi.

Quando agli inizi del Novecento (1902) Aldobrandino Mochi iniziò in Italia una raccolta di “oggetti, manufatti, di qualsiasi genere e categoria, spontaneamente usati e fabbricati del popolo nostro meno civile” intese definire questa collezione di *Etnografia italiana*, in diretta analogia con l’etnografia extraeuropea.

“Giustamente gli etnologi procurano di raccogliere nei loro musei e nei loro scritti la maggior copia possibile di notizie e manufatti dei popoli più distanti da noi per posizione geografica e per civiltà ... innanzi che questi stadi di civiltà così differenti dal nostro, vadano scomparendo o trasformandosi. Ma per trovare documenti e tracce non scarse di civiltà ben diverse in cui viviamo noi europei civili, non occorre davvero andare molto lungi. Anche vicino a noi, nello stesso ambito geografico ... sopravvive pur oggi un popolo che in alcune delle sue manifestazioni si dimostra ancora molto simile ai barbari e ai selvaggi. E’ questo il popolo della nostra campagna, dei monti nostri, di tutti quegli angoli dove non è ancor giunta la civiltà irradiante dei centri cittadini. Lo studio di questo popolo e di queste sopravvivenze dovrebbe, a parer mio, interessare l’antropologo almeno quanto quello degli indigeni del Centro dell’Africa e dell’Australia. Anzi veramente dovrebbe interessarci di più come argomento a noi più vicino...Talvolta un oggetto può raccontarci la storia dell’anima popolare meglio di molte pagine scritte. Se non ci affrettiamo a raccogliere questi caratteristici prodotti della storia e del gusto artistico popolare, ben presto noi ne troveremo più nessuno”. (Mochi 1902b:642-646 cit. in Puccini 1998)

Sono queste le motivazioni che spinsero Mochi e Lamberto Loria ad avviare la ricerca e la realizzazione del *Museo di Etnografia Italiana* (1906). Per l’Italia è in questo modo che prende avvio il più importante progetto museografico a livello di patrimonio nazionale.. Si organizza *La Mostra Nazionale di Etnografia italiana*, con l’intento di istituire la collezione del *Museo* e di festeggiare i 50 anni dell’Unità di Italia, fornendo la prima “legittimazione istituzionale” di differenze culturali interne significative e importanti per la nazione². Ma il progetto precocemente fallisce e mai si riprende. La raccolta dopo il 1911 rimarrà a lungo nei magazzini e diventerà Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari solo negli anni ‘50, ormai molto in ritardo, e con un retaggio di carattere estetico che segnerà l’ambiguità di questa istituzione per tutto il corso della sua vita, compresa l’attuale stagione.

L’intento di documentare le differenze culturali territoriali venne progressivamente meno e nei decenni successivi al 1911 il fascismo tentò di dare rilievo alle culture locali in una forma che assomigliava ai *quadri viventi* delle esposizioni universali ma che doveva molto di più al *format teatrale*, alla resa coreografica di rappresentazioni e feste, attivate soprattutto per organizzare e mostrare il consenso di massa verso il regime.

Rinviamo all’ampia letteratura di storia degli studi che si è occupata della Mostra nazionale del 1911 e del contesto più generale che la sollecitò, qui ci preme sottolineare che nella concezione di Mochi e Loria la nozione di etnografia, caricata di urgenze conoscitive e sociali, progressivamente veniva a perdere l’identificazione restrittiva con le società extraeuropee e con la sola cultura materiale per farsi concetto chiave di un approccio totalizzante di *survey* alla cultura locale. “I due studiosi (Loria e Mochi 1906) assegnano al campo dell’Etnografia italiana anche il compito di raccogliere e documentare le tradizioni orali, fino a questo momento di pertinenza del Folklore e delle Tradizioni popolari” (Puccini 1998:195).

2) “Un tentativo che connette la valorizzazione romantica delle diverse anime popolari e quella positivista dei documenti dei “volghi dei popoli civili” e che si dispiega nella costruzione di oggetti marcati dalla particolarità estetica, dalla differenzialità o tipicità regionale, o dall’essere coinvolti in processi di disuso. Arti locali, testimonianze di varietà culturale, attestati di archeologia del passato prossimo. Al tempo stesso segni di radici profonde e diverse, e di una civilizzazione comune che le superava. Testimonianze oggettuali della varietà di origini di un popolo che ormai si riconosceva in un disegno comune” (Clemente e Candeloro 2000:198).

In Italia il Secondo Dopoguerra si avvia proprio con la presa di distanza della concordia interclassista del folklore da operetta. Sarà proprio la relevantissima iscrizione spettacolare del patrimonio, che si venne a praticare durante il fascismo, a rendere per lungo tempo difficile il rapporto tra ricercatori professionali e gruppi di rivitalizzazione espressiva. In sostanza negli anni '50 i ricercatori voltarono pagina radicalmente dall'immagine cartolinesca del folklore e si orientarono a mostrare altro: a documentare la dura vita quotidiana, a denunciare la miseria, la stessa capacità di sopravvivere contando sulla protezione di simbologie e riti magico-religiosi, retaggio di una storia antica, mai definitivamente tramontata anche a causa delle arretrate condizioni di vita nel popolo.

Per gli antropologi italiani, come per i loro colleghi stranieri, l'etnografia viene in quegli anni a identificare una nozione meno compromessa di altre (folklore, tradizione), un concetto *passpartout* della professionalità raggiunta. Lo si usa per qualificare l'ampio e variegato lavoro di ricerca e documentazione: la specificità del lavoro di campo, al di là che si raccolgano artefatti per musei o informazioni per monografie. Dalla sua connotazione sono nel frattempo scomparse le implicazione evoluzionistiche che in modo esplicito erano presenti nella visione di quanti all'inizio del secolo scorso, come Mochi e Loria, ma anche come Pigorini prima, vi intesero lo studio dei primitivi o dei contadini alla ricerca di sopravvivenze, fossili viventi. Della matrice originaria è rimasta l'idea che un'indagine etnografica si interessi di tratti culturali a lungo permanenti ovvero che un museo etnografico esponga artefatti "tradizionali" che, sebbene prelevati nella contemporaneità, hanno vissuto una temporalità di lunga durata, ovvero rappresentano esemplari di modelli dalla vischiosa permanenza che solo la modernità ha collocato in disuso e disgregato. E che dunque un'antropologia devoluta al salvataggio spirituale deve salvare.

Così, quando negli anni '70 incomincia a farsi pressante e diffusa la domanda di musei locali, la nozione di etnografia, da latente, si rende attiva, e risulta preferita nettamente dalla comunità accademica rispetto ad altre espressioni. La sua presenza, per la verità limitata, vale come marca disciplinare: volta cioè a segnalare una specifica metodologia di prelievo e un tipo contestuale di allestimento. Ma sovente si tratta solo di una dichiarazione formale a cui non corrisponde un effettivo lavoro di ricerca e di documentazione (Padiglione 1995). A impedire un esito compiutamente etnografico va segnalato l'assai limitato coinvolgimento di antropologi professionali nella realizzazione dei musei etnografici, divenuti spesso un'etichetta per designare una raccolta di testimonianze spesso eterogenea della cultura materiale relativa ad un'unità territoriale. Il debole legame tra ricercatori professionali e museografi locali ha reso per oltre due decenni poco permeabili la gran parte dei piccoli musei etnografici alle innovazioni e dibattiti che la comunità antropologica andava dispiegando. Ad esempio difficilmente si potrà trovare compiuta realizzazione nei musei delle teorie razionaliste proposte con successo da Alberto Mario Cirese ormai dal 1967. Come anche a lungo i musei etnografici sono stati refrattari a mettere in scena quel patrimonio culturale che sempre Alberto M. Cirese chiama "volatile", "inoggettuale" e che in quanto costituito di saperi, performance, rituali, racconti corrisponderebbe alla tipologia di beni più specifica e originale del nostro settore.

E sempre per lungo tempo non si è avuta traccia nei musei della svolta interpretativa che dagli anni '70 ha radicalmente alterato lo scenario epistemologico e teorico delle scienze antropologiche focalizzando l'attenzione proprio sulla pratica di etnografia, quale approccio dialogico e riflessivo, vettore principe della nuova ermeneutica culturale. Solo negli anni '90 anche in Italia sono sorte sperimentazioni museali che in sintonia con l'esemplarità di alcuni casi ormai famosi (Il museo etnografico di Neuchâtel, ma anche quello di Grenoble) problematizzavano attraverso la pratica espositiva categorie perentorie (arte, cultura), temporalità ibride (il presente storico ovvero l'invenzione della tradizione), attribuivano enfasi al punto di vista locale, e proponevano un approccio alle differenze culturali radicalmente riflessivo.

Il panorama attuale sembra lentamente assorbire queste innovazioni e segnala significativi

mutamenti: tra i quali non solo un maggior dialogo tra museografi locali e professionisti della ricerca, tra antropologi dei musei e nei musei, ma anche l'assunzione più diretta di compiti progettuali e gestionali da parte di docenti universitari e di ricercatori etnografi che hanno scelto la carriera museale. Il costituirsi di Am dapprima come sezione dell'Aisea, poi come Associazione autonoma, ne sarebbe un convincente indizio.

Museo Civiltà contadina

“Nel giugno del 1976, in occasione della annuale festa estiva della Stadura, inaugurammo la prima esposizione permanente e denominammo questa esposizione, per primi in Italia, Museo della Civiltà Contadina” (1985:60). Così, con orgoglio, scrive Ivano Trigari, tra i principali animatori di quel gruppo di ex mezzadri (Gruppo della Stadura) a cui si deve l'avvio di una inedita esperienza di museografia rurale culminata con la fondazione del Museo della Civiltà contadina di S.Marino di Bentivoglio. Il ponderoso e del tutto volontaristico lavoro di raccolta di oggetti della cultura materiale focalizzati sul lavoro e l'ambiente domestico, l'avvio di ricerche e la costituzione di archivi grazie a un rapporto mai subalterno con il mondo accademico e per lo più fondato su una comune militanza culturale, impressionarono molto l'opinione pubblica. L'iniziativa ebbe ben presto vasta risonanza e divenne modello esemplare di un riconoscimento – politicamente allora significativo - al ruolo fondamentale svolto dai lavoratori della terra nella storia dell'umanità. Riconoscimento della creatività della cultura popolare, della centralità del mondo del lavoro nelle biografie e dei rapporti di produzione, quale chiave interpretativa per leggere il paesaggio e la storia nel suo complesso. Di lì a poco tempo cominciarono a moltiplicarsi in tutta Italia piccoli musei. Nacquero sulla base di collezioni di oggetti poveri, senza spese di allestimento e per volontà di gruppi di base o di ex-contadini che più di altri avevano avvertito gli effetti talora devastanti della modernizzazione.

Contribui in modo significativo al successo di questa tipologia proprio l'invenzione del nome: Museo della Civiltà contadina. Nome in viso da subito anche a molti storici e antropologi simpatetici verso l'iniziativa di S. Marino di Bentivoglio, come lo fu Alberto M. Cirese, che scrisse di temerne “la carica mitica” e più in generale la fallacia di assumere il mondo contadino come “totalmente autonomo e chiuso in sé” come se fosse stato fuori dai più ampi processi di circolazione culturale. I contadini, più che esserne esterni, hanno mostrato un loro modo di essere dentro la storia e dunque per Cirese la denominazione da preferire sarebbe stata di museo della condizione contadina (Cirese 1977: 20): ove avesse centralità la tecnica, i rapporti e i modi di produzione e anche al nostalgia intesa in senso marxiano dei “prezzi pagati al progresso” per la “rottura della continuità tra vita domestica, vita lavorativa e vita associativa che, pur nella miseria, caratterizzava la condizione contadina scomparsa” (Cirese 1977: 23 e segg).

Il problema allora ancora molto evidente, ma oggi quasi del tutto incomprensibile, era che dietro quel nome “Civiltà contadina” era ravvisabile l'opera di Carlo Levi. Un'opera letteraria e non scientifica (allora faceva di più la differenza), fondamentale ma assai discussa dalla cultura di sinistra. Gli si rimproverava di calcare la mano sull'autonomia della cultura popolare contadina, di smembrare – come certe forze padronali della conservazione - l'unità del proletariato dividendo i contadini dagli operai, di fissare i primi in immagini mitiche, di ancorarli ad una forma di vita immobile nel tempo, refrattaria alla storia.

Il discorso di Levi viene così trattato con estraneità e diffidenza da buona parte degli antropologi³. Lo stesso sguardo, a un tempo simpatetico e di denuncia verso l'arretratezza,

3) Ne risulta che negli anni '50 e '60 gli studi etnografici nel sud Italia, anche se ispirati sovente da Levi (cfr. Padiglione 1997), si misureranno più esplicitamente con le letture di Gramsci per articolare il discorso classe e cultura (si veda autori come de Martino e

rivolto alle classi subalterne rurali viene dispiegato da Levi con una sensibilità antropologica del tutto inedita in Italia e che gli deriva da letture specifiche. “Carlo Levi leggeva di antropologia e sembrerebbe che si debba proprio all’incontro con le pagine di Lévi-Bruhl le sue osservazioni attente a ricostruire livelli di alterità nella mentalità dei contadini del sud” (Padiglione 1997: 72).

Ora quando alla fine degli anni ‘60 da parte dei promotori del Museo di Bentivoglio si ricorrerà alla nozione leviana di Civiltà contadina sarà necessario connotarla in senso marxista, di formazione economico sociale, sovrapponendo l’immagine di un popolo che lotta per la liberazione alla denuncia leviana di un mondo che era rimasto escluso dal messaggio di emancipazione. In un testo di presentazione del museo lo storico Carlo Poni si sente infatti di dichiarare che questo “concetto va verificato, ripensato e approfondito ma coinvolge la considerazione delle formazioni economico sociali, dei modi di produzione, delle lotte del lavoro per una propria liberazione, per una vita più degna” (1985:120).

In pochi decenni i musei della civiltà contadina si sono moltiplicati, sorretti da un collezionismo povero e una museografia essenziale che si è avvalsa in modo intermittente di fonti etnografiche e di storia agraria (Padiglione 1996). Ne sono emersi musei spesso improbabili come servizio culturale e centro di documentazione e interpretazione del territorio, che però si sono imposti come istituzioni di affezione comunitaria, presidi della memoria rurale nei paesi, costruendo poco a poco un’idea di patrimonio: un patrimonio culturale, frutto di condizioni sociali condivise, di processi culturali elaborati nella distanza, nell’esclusione, nella resistenza.

Mi sembra allora di condividere Pietro Clemente (1997) che in una recente riabilitazione della nozione di Civiltà contadina ne ha sottolineato il pregio di essere una reinvenzione locale in grado di convocare museograficamente grani di alterità culturale altrimenti negata.

Postilla

Il recente varo del Codice dei Beni Culturali ha introdotto una novità assai rilevante: il nostro settore si è visto cambiare nome da “demoetnoantropologico” (che resta in uso come raggruppamento disciplinare nell’università) a “etnoantropologico” (possibile influenza della Associazione italiana di scienze etnoantropologiche e/o dell’area siciliana?). È saltato il riferimento allo studio nelle società dette “superiori” dei “dislivelli interni di cultura”, della “diversità culturale che si accompagna o corrisponde alla diversità sociale” (Cirese 1973:13), ovvero alla demologia (in origine Demopsicologia, termine introdotto nel 1911 da Giuseppe Pitré ma coniato da Vittorio Imbriani sul calco tedesco della Psicologia dei popoli). All’aggettivo demo-etno-antropologico, coniato da Cirese 1973, era stata affidata ormai da tre decenni una missione quasi impossibile. “Doveva rendere visibile – pur nelle innovazioni – tracce di identità, la nostra specifica storia degli studi. Mettere insieme, almeno con il trattino, prospettive gelose della loro autonomia, partecipi di ordini per lungo tempo distinti di differenze culturali (demologia, etnologia, antropologia del noi). Un campo complesso e articolato di cui percepiamo meglio i contorni in virtù dei nessi istituiti da questo brutto termine” (Padiglione 2003). Si spera che la censura caduta sulla demologia (un termine in verità non proprio diffuso altrove) non comporti il venir meno di un programma di ricerca tra i più originali dispiegati dall’antropologia italiana sulla scia delle stimolazioni offerte dalle pagine di Gramsci. E che la nuova etichetta etnoantropologia porti enfasi alla tensione del tutto interna al nostro campo di studi tra

Cirese) e per mostrare che nei processi di circolazione oltre all’egemonia si consuma anche la resistenza (“le isole di arretratezza sono talora anche luoghi di resistenza”, scriveva Bosio); e che quindi le classi subalterne intervenivano in modo significativo nei processi culturali producendo per posizionamento differenza.

pratica di ricerca (etnografia) e impegno di generalizzazione (antropologia). Dopo tutto ci ha ricordato una collega, Silvana Miceli, durante una conferenza a Roma che “gli antropologi non conoscono l’indirizzo di *Anthropos*. Se ne fanno un’idea viaggiando attraverso gli *Ethne*”

Bibliografia

Cirese A.M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palombo, 1973, Palermo.

Cirese A.M., *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, 1977, Torino.

Clemente P., *Graffiti di museografia antropologia italiana*, Protagon, 1997, Siena.

Clemente P. - Candeloro I., *I beni culturali demo-etno-antropologici*, in N.Assini e P.Francalacci, *Manuale dei Beni culturale*, Cedam, 2000, Milano.

Corso R., *Etnografia. Prolegomeni*, Pironti, 1942.

Gruppo della Stadura, *Dalla Stadura al Museo. Un'esperienza alla base della nuova museografia rurale*, Unigraphis, 1985, Bologna – S.Marino di Bentivoglio.

Lattanzi V., *Beni demo-etno-antropologici*, s.v. in “Appendice 2000”, *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol I, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, 2000, pp. 171-174.

Loria L. - Mochi A., *Sulla raccolta di materiali per la etnografia italiana*, 1906, Firenze.

Mauss M. (1° ed. 1947, ed. it 1969) *Manuale di etnografia*, trad. G.Bertolini, Jaca Book, Milano:.

Mochi, A., *Per l'etnografia italiana*, in *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, 1902, 32: 642-646.

Padiglione V., (1994). *Musei e patrimoni: esercizi a decostruire*, in "Antropologia museale", *Annali del Museo di San Michele all'Adige*, 7, pp.149-174.

Padiglione V., *Per una centralità dell'etnografia nei musei*, in *Etnoantropologia*, 3-4, 1995, pp.238-247.

Padiglione V., "Presentazione" in A.A.V.V., *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*, Atti del convegno della Sezione di Antropologia museale dell'Aisea. Edizione ET, 1996, Milano. pp.13-26

Padiglione V., *Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana*. Ossimori, 1997, 8: 69-74.

Padiglione V., (2002a) *Piccoli etnografici musei*, in *Antropologia museale*, I, 1, pp.20-24.

Padiglione V., (2002b) Editoriale: *Demo cosa?*, in *Antropologia museale*, I, 2, p.5.

Puccini S. a cura di, *L'uomo e gli uomini. Scritti antropologici italiani dell'Ottocento*, CISU, 1991, Roma.

Puccini S., *Il corpo, la mente e le passioni*, Cisu, 1998, Roma.

Togni R. –Forni G. - Pisani F., *Guida ai musei etnografici italiani*, Olschki, 1996, Firenze.

Luca Baldin – Chorus - Associazione chiese di Venezia; segretario ICOM Italia

Museo diffuso ed ecomuseo: analogie e differenze

Dirò subito che Daniele Jalla, invitandoci a questo incontro, a questo tentativo di approfondimento lessicale, con una certa dose di cinismo che ben volentieri gli perdoniamo, si è divertito a metterci nella condizione di acrobati sul filo, per giunta senza rete: difficile attraversarlo, pericolosissimo cadere...

Avendo accettato la sfida, in questa scomoda posizione, ho un vantaggio e uno svantaggio in più rispetto a chi mi ha preceduto e a chi mi seguirà nell'esercizio: il vantaggio consiste nel fatto che, occupandomi da anni di museo diffuso, l'abitudine all'equilibrio è oramai una dote innata; lo svantaggio è legato al fatto che quello di cui dovrò parlare è qualcosa che, per certi versi, non c'è, non esiste, o nel migliore dei casi si riduce alla metafora del nostro Paese: affascinante, ma alquanto scarna di concrete conseguenze operative.

Anche se di parole dovremo perciò essenzialmente disquisire, ciò non significa tuttavia che ciò a cui ci accingiamo sia un semplice esercizio filologico, un vuoto gioco accademico, e il motivo risiede in un bel paradosso di Eugène Ionesco, che più o meno recita: "le parole sono importanti, tutto il resto sono chiacchiere".

Le parole sono infatti importanti, e lo sono ancor di più quando si tratta di parole pesanti, che come tali rappresentano inequivocabili "indizi", in grado sì di descrivere con dovizia di particolari una sorta di "delitto" consentendo di andare dritti al colpevole, ma che si dimostrano per contro del tutto incapaci di farci ritrovare... il "cadavere".

Insomma, affrontare il tema del museo diffuso è un bel po' complicato e dovendolo fare in un ambito in cui si parla di ecomusei, ho creduto utile trarne una definizione "per contrasto", mettendo cioè a confronto le caratteristiche peculiari sia dell'uno che dell'altro e facendo spiccare le sottili, ma innegabili differenze e l'eventuale grado di parentela.

Inizierò quindi con il dire che sul concetto di "museo diffuso" i museologi non si trovano granché d'accordo, fatto che peraltro nulla toglie a una definizione estremamente fortunata, poiché non parliamo di una terminologia residuale, ma di uno dei lemmi museologicamente più frequentemente usati, a proposito e a sproposito, in Italia dal secondo dopoguerra in poi.

Le radici di questo lemma affondano perciò negli anni Cinquanta e questo ci fornisce una prima informazione: l'elaborazione del concetto di museo diffuso in Italia precede quello di ecomuseo, anche se trae spinta e dinamicità dall'affermarsi di quest'ultimo nei primi anni Settanta.

La prima differenza che si evidenzia è quindi una distinta genealogia.

L'ecomuseo ne ha una piuttosto precisa, ha quasi una data di nascita, ha padri accertati a cui corrispondono precisi nomi e cognomi (G.H. Rivière, H. De Varine), cose note, tutto il movimento della Nouvelle Muséologie francese, una teorizzazione estremamente consapevole e in continua evoluzione. A tutto ciò si aggiunge il fatto, non secondario, che si tratta di un movimento internazionale, nel senso che pur partito dalla Francia si è rapidamente esteso, e in maniera abbastanza fortunata, a molte parti del mondo. Marcata teorizzazione e forte grado di consapevolezza caratterizzano quindi la nascita e i primi passi dell'ecomuseo, mentre sul fronte pratico assistiamo a una significativa quantità di realizzazioni, anche se, occorre dire, caratterizzate da infinite varianti, per certi versi intrinseche alla sua stessa natura di entità sorta dal basso il che la conduce di volta in volta ad assumere caratteristiche peculiari.

Per contro il concetto di "museo diffuso" ha un'origine assai meno definita, le cui prime

tracce vanno recuperate in approfondimenti disciplinari anche estremamente diversificati tra loro e non di rado esterni all'ambito disciplinare della museologia in senso stretto. Una genealogia recentemente ben delineata da Massimo Montella⁴, del quale sono debitore, e che ha giustamente evidenziato in questo *work in progress* prodromi imprescindibili quali un approccio sistemico alla realtà fenomenica, anziché analitico e sommatorio, che è tipico degli anni Cinquanta e della speculazione di personaggi come Gaetano Golinelli; l'affermazione della nozione di "cultura" sottesa alla locuzione "bene culturale", messa a punto dalla Commissione Franceschini nel 1967; il capovolgimento del concetto di tutela, che sulla base delle teorizzazioni di Brandi e di Urbani passa dal restauro *post factum* a una prassi manutentistica su scala territoriale; e infine la speculazione intorno all'articolo 9 della Costituzione, con gli approfondimenti di intellettuali quali Massimo Severo Giannini e Luigi Bobbio, che ridefiniscono i beni culturali e il paesaggio traghettandoli da beni di appartenenza, quali erano intesi fino a quel momento, a beni di fruizione.

Entrando più nello specifico, vi è tuttavia un preciso momento in cui, al di là di queste radici sparse e disciplinarmente diversificate, l'aggettivazione "diffuso" viene coniugata al termine "museo", e l'artefice primo e più consapevole di questa unione è sicuramente Andrea Emiliani⁵, presto accompagnato in questa prima elaborazione da Bruno Toscano e Gianni Romano. Altri sposarono per tempo questa fortunata invenzione lessicale, come André Chastel e Fredi Drugman e dopo di loro una generazione più giovane, entro la quale spiccano nomi di funzionari regionali come Massimo Montella, di direttori di museo come Giandomenico Romanelli, ma soprattutto quelli di numerosi alti funzionari ministeriali⁶, cui non a caso facevano capo le sorti del territorio, tra i quali spicca su tutti il nome di Antonio Paolucci.

L'interesse della nomenclatura ministeriale per il concetto di museo diffuso, specie a livello periferico, ha tuttavia determinato anche la principale ambiguità nel processo di definizione del termine e il maggiore ostacolo al tentativo di tradurlo in pratica operativa. Sulle corde di numerosi soprintendenti esso, infatti, finiva col rappresentare più uno strumento per confermare il primato della tutela (centrata sulla negatività del vincolo) che per affermare nuovi approcci al problema gestionale; riducendo il tutto a vuota "metafora" del sistema-paese ("Italia museo a cielo aperto", ecc.) al cui centro, non a caso, si riaffermava, tetragona, l'autorità ministeriale, in antitesi a un modello organizzativo territoriale basato sull'autonomia.

Ma al di là di queste non sempre disinteressate interpretazioni, in che cosa consisteva, quindi, il concetto di museo diffuso?

L'idea di fondo era che il contesto territoriale, in cui trovava posto anche il museo, era talmente importante, stringente e carico di rimandi in rapporto alla vita dello stesso istituto museale, da determinare il fatto che esso si connotasse esattamente come punto di coagulo di una fenomenologia più vasta, al punto da stabilire una sorta di equazione inscindibile.

A rileggere con attenzione i testi di Andrea Emiliani⁷ appare chiaro come egli avesse in mente in questa prima fase principalmente il modello del museo civico, come luogo ideale della rappresentazione e interpretazione dell'identità locale, intesa soprattutto nella sua

4) M. Montella, *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano 2003, pp.13-17.

5) Tra i vari contributi di A. Emiliani sul tema, ricordiamo *Dal museo al territorio*, Bologna 1974; *Per una politica dei beni culturali*, Torino 1974; *Il museo laboratorio della storia*, in *Capire e conoscere l'Italia. I Musei*, Milano 1980; *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna 1985.

6) Interessanti al riguardo A. Paolucci, Italia, paese del "museo diffuso", in *La Gestione dei Musei civici, pubblico o privato*, a cura di C. Morigi Govi e A. Mottola Molfino, Torino 1996, pp. 33-46 e G. Monti, Intervento alla V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, in *Progettare il museo*, a cura di L. Baldin, Treviso 2002, pp. 163-168.

7) Si veda A. Emiliani, *Proposte per il museo italiano*, in "Il Museo", n. 0, Roma 1992, pp. 11-23.

espressione urbana; ma all'atto di una verifica ci si rese ben presto conto che ciò che valeva per il museo civico valeva in fondo per quasi ogni istituzione museale italiana, di qualsiasi ambito disciplinare⁸.

Nel volgere di pochi anni, altri elementi si sono andati ad aggiungere a questa prima elaborazione teorica e le hanno dato consistenza e avvallo, soprattutto in considerazione del fatto che l'oggetto del contendere era ed è più un nuovo modello organizzativo su scala territoriale, che non un "museo" in senso stretto.

In tal senso può essere inteso il contributo al dibattito museologico negli anni Ottanta di numerosi economisti e aziendalisti, con l'elaborazione dei primi modelli di gestione a rete. Tali modelli, malgrado la frequente ruvidezza dell'approccio (foriero di qualche evidente travisamento), appare infatti e ben presto, anche agli addetti ai lavori, una possibile risposta ai problemi tipici della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale italiano, caratterizzato da una marcata capillarità, ma perciò stesso anche assillato da una estrema parcellizzazione⁹.

A sostegno della fondatezza teorica del concetto di "museo diffuso" si sono sommate in tempi recenti altre novità in ambito museologico. Tra di esse mi sembrano meritevoli di essere ricordate l'allargamento della definizione di museo da parte dell'Assemblea Generale dell'ICOM di Barcellona 2001 a numerose tipologie extra-museali (Art. 2 c. 3 dello statuto), a cui ha fatto seguito nell'Assemblea Generale di Seoul 2004 l'ampliamento dell'oggetto dell'agire dei musei, esteso ai beni immateriali (Art. 2 c. 1 dello statuto). Ancora nella stessa direzione sembra andare l'inserimento, pur controverso, di un VIII ambito dedicato al rapporto tra museo e territorio all'interno del cosiddetto "documento sugli standard museali"¹⁰, così come - e siamo all'oggi - l'inserimento del "paesaggio" tra gli ambiti normati e riuniti nel nuovo *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, approvato dal Governo nel gennaio 2004.

Tutti segnali - che hanno a volte il peso non irrilevante di norme legislative - decisamente orientati a incoraggiare una forte integrazione tra la funzione museale (intesa in chiave dinamica e non più statica) e quella di tutela e valorizzazione del patrimonio diffuso.

Da questo scarno elenco scaturisce un'ulteriore evidente differenza tra museo diffuso ed ecomuseo: se quest'ultimo, infatti, è fenomeno di rilevanza internazionale, scaturito da una consapevole speculazione intellettuale, frutto di un movimento e di un momento storico determinati; il museo diffuso è un concetto elaborato principalmente dalla museologia italiana con il fine di rispondere a esigenze di attribuzione di senso e di gestione del patrimonio culturale del nostro paese. L'idea di "museo diffuso" è quindi e a buon titolo tipicamente italiana, al punto da rappresentare il contributo forse più originale della museologia nazionale alla disciplina¹¹.

Le ragioni della peculiarità nazionale che ha generato questo bisogno di "museo diffuso" - al di là delle fantasiose percentuali sulla presenza sul suolo nazionale di patrimonio culturale mondiale - stanno banalmente nel rapporto tra i circa quattromila musei censiti e la straordinaria ricchezza - rappresentata efficacemente dall'ufficio studi del Touring Club Italiano¹² - che conta duemila siti archeologici, quarantamila rocche e castelli, trentamila

8) Molto chiara risulta al riguardo la riflessione di Fredi Drugman sui musei scientifici.

9) M. Bianchi, *L'organizzazione a rete: un possibile modello per i musei locali*, in *L'azienda museo. Problemi economici, gestionali e organizzativi*, a cura di A. Roncaccioli, Padova 1996, pp. 45-65.

10) Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, D.M 10.05.2001, ex D.L. n. 112/1998 art. 150 c. 6.

11) L. Baldin, *Museo e territorio: una via italiana alla museologia*, in "Chorus Informa", n. 0, dicembre 2002, Venezia, p. 3.

12) AA.VV., *I musei in Italia: punti critici, responsabilità, proposte*, in "I libri bianchi del TCI", n. 3, Milano 1995.

dimore storiche, quattromila giardini storici, novantacinquemila chiese, mille centri storici di elevato pregio. E' evidente, infatti, che all'interno di questo scenario, i quattromila musei (in realtà, a una verifica, un numero assai inferiore¹³) sembrano costituire un problema marginale e semmai una risorsa da attivare nella gestione strategica del territorio, come ha ravvisato anche Silvia Dell'Orso nella corso della sua recente e puntuale indagine sul patrimonio culturale italiano¹⁴ e come da tempo afferma Daniele Jalla¹⁵.

Ma se dalla sfera teorica scendiamo alle realizzazioni, come ho avuto modo di anticipare, si coglie con evidenza la distanza tra la fortuna dell'ecomuseo e quella del museo diffuso. Al momento, infatti, questo secondo sembra stentare a trovare una concreta applicazione. Contiamo nel migliore dei casi qualche tentativo, più o meno fortunato, tra i quali spicca senz'altro quello della Regione Umbria, che non a caso ha tra i suoi principali artefici Massimo Montella. Nell'insieme ciò che raccogliamo è soprattutto un grande e assordante silenzio, che dichiara senza mezzi termini i limiti di una riflessione tenuta troppo a lungo nelle pagine dei libri e forse, a certi livelli, l'imbarazzo di molti di fronte a un modello che potenzialmente squaderna vecchi equilibri di potere, aprendo a nuove forme organizzative più autonome e quindi più difficili da controllare.

Ciò che serve per uscire dal vuoto giro di parole è quindi iniziare a precisare operativamente cosa si intenda per museo diffuso e mettere in pratica queste buone proposizioni.

Occorrerà dire allora, banalmente (il che non implica la semplicità), che costruire un museo diffuso significa applicare metodologie museologicamente e museograficamente corrette a beni non propriamente o non esclusivamente museali.

In altri termini si rende necessario che l'amministrazione responsabile di uno o più beni culturali dislocati nel territorio, in proprio o tramite un ente gestore o una rete, assicuri l'assolvimento delle funzioni tipiche di un museo ed elencate con chiarezza nella definizione che ne dà l'ICOM all'articolo 2 del suo statuto¹⁶.

Dall'elenco dettagliato di funzioni "irrinunciabili" citate in tale definizione, merita senz'altro in quest'ambito un cenno quella collezionistica; poiché fa intervenire un'ulteriore differenza tra ecomuseo e museo diffuso. Mentre infatti il primo svolge appieno tale funzione o, quanto meno, la può svolgere (nel senso che tra le finalità di una comunità vi è generalmente anche quella di conservare le tracce materiali del proprio passato); il secondo generalmente tutela e valorizza collezioni storiche o emergenze monumentali che raramente prevedono nuove acquisizioni. Le chiese monumentali, ad esempio, contengono sovente delle straordinarie "collezioni" del passato¹⁷, funzionalmente ancora vive; ma a causa di un'attuale maggiore sensibilità alla conservazione, non perseguono più, se non marginalmente, obiettivi di "aggiornamento" o implementazione del loro patrimonio¹⁸.

13) Il processo di accreditamento avviato per prima in Italia dalla Regione Lombardia (2004) ha ridotto di circa il 50% i musei e le collezioni riconosciute sulla base del rispetto di standard minimi di funzionamento.

14) S. Dell'Orso, *Altro che musei. La questione dei beni culturali in Italia*, Bari-Roma, 2002.

15) D. Jalla, *Funzioni e ragioni del museo contemporaneo*, in *Progettare il Museo*, a cura di L. Baldin, Treviso 2002, pp. 93-112, e D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, II edizione, Torino 2003.

16) Statuto ICOM, Art. 2, "il museo è un'istituzione permanente, senza fini di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che conduce attività di ricerca su tutte le attività materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente. Le colleziona, le conserva, ne diffonde la conoscenza e soprattutto le espone con finalità di studio di didattica e di diletto."

17) Si veda a riguardo K. Pomian, *Collezioni private, musei pubblici*, in *Collezionisti, amatori e curiosi*. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo, Il Saggiatore, Milano 1989. E ancora la voce Collezione a cura dell'autore, in *Enciclopedia Einaudi*, III, Torino 1978.

18) Anche questa considerazione appare tuttavia non rigidamente interpretabile, poiché alcuni esempi di aggiornamento alla liturgia post conciliare, ad esempio, hanno portato in tempi recenti alla realizzazione di opere d'arte di prima grandezza inserite all'interno di straordinari edifici storici, come nel caso delle sculture di Giuliano Vangi nella Cattedrale di Padova e nel Duomo di Pisa.

Da ciò scaturisce un'altra fondamentale differenza tra ecomuseo e museo diffuso, che è la presenza o meno di una "partecipazione" comunitaria. L'ecomuseo è per definizione un "museo di comunità" che prevede come elemento irrinunciabile la partecipazione attiva della popolazione, fin dalla sua ideazione. Il museo diffuso è viceversa un modello di gestione a rete di beni diffusi sul territorio, accomunati da relazioni storiche, geografiche o di senso, ma perciò stesso più vicino al museo tradizionale che all'ecomuseo.

Al pari di qualsiasi museo condizione irrinunciabile all'esistenza di un museo diffuso è perciò la produzione di senso, affidata a strutture adeguatamente professionalizzate: il che significa che mettere in rete emergenze monumentali e aprirle al pubblico è condizione necessaria ma non sufficiente alla sua nascita.

Posto che, comunemente, tali strutture mirano a riunire emergenze territoriali di per sé scarsamente o per nulla strutturate sotto il profilo professionale e museologico, a questo punto si aprono due opzioni operative¹⁹: la prima è quella di avere al centro (non necessariamente gerarchico) della rete un museo propriamente detto, in linea con quanto previsto dall'VIII ambito degli standard. In tal caso sarà il "museo centro della rete" a farsi carico della gestione scientifica del museo diffuso, svolgendo effettivamente quelle funzioni di presidio della tutela e luogo della mediazione culturale che auspicabilmente dovrebbero essere obbiettivo condiviso della museologia italiana.

Ma vi è una seconda opzione, per certi versi rivoluzionaria, che consiste nella possibilità che il centro di questo museo diffuso sia un "luogo virtuale", non quindi un museo classicamente inteso, ma una sorta di centro operativo: un'emanazione di tutte le sue componenti, un polo da cui si dipartono e confluiscono informazioni sull'intero sistema e deputato a garantire l'assolvimento delle funzioni museali della rete.

Questa seconda opzione, estremamente affascinante, in cui è il patrimonio stesso a "farsi museo" e interlocutore, apre a mio parere prospettive inedite nella gestione del sistema dei beni culturali in Italia e a oggi appena intuibili.

Fin qui le differenze.

Credo tuttavia, avvicinandomi alle conclusioni, che vada evidenziato anche un non trascurabile grado di parentela tra ecomuseo e museo diffuso (forse non così distanti anche nell'idea originaria di George Henri Rivière), rappresentato da un loro sicuro "valore aggiunto" rispetto alle strutture museali tradizionali; da un elemento competitivo che apre uno spiraglio di possibile innovazione nella gestione del nostro patrimonio culturale, anche sotto il profilo del reperimento delle risorse e che agli orecchi di molti potrà apparire un paradosso, ma non vuole esserlo. Esso consiste nel fatto che, tanto negli ecomusei quanto nei musei diffusi, la funzione museale non è necessariamente esclusiva. Sovente è infatti una funzione aggiunta, stratificatasi in virtù delle modificazioni d'uso del bene intervenute nel tempo, senza cancellare altre forme d'uso, che in essi convivono.

Così un teatro storico può essere al contempo luogo di spettacoli e museo di sé stesso; un grande palazzo storico può essere sede di rappresentanza e museo, una grande chiesa monumentale può essere luogo di culto e museo dell'identità di una comunità di fedeli.

È perciò compito sia dell'ecomuseo sia del museo diffuso rendere compatibili e conviventi tali diverse funzioni ed esaltarne le caratteristiche peculiari senza che l'una vada a discapito dell'altra. Un dato che certamente rappresenta una problema gestionale in più e di non sempre facile soluzione, un autentico esercizio di equilibrio, per rimanere alla metafora iniziale, ma al contempo una straordinaria potenziale ricchezza, che evitando la decontestualizzazione, anziché sottrarre significato alle singole realtà, lo esalta.

Concetti come ecomuseo e museo diffuso, e ancor più le loro prime timide applicazioni in

19) Indicazioni che cominciano a entrare anche negli apparati normativi regionali, si veda al riguardo la definizione di rete tratta dalla D.G.R. n. 2863 del 18.09.2003 : Applicazione sussidiaria nel Veneto del Decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali del 10 maggio 2001 - Atto di indirizzo sui criteri scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei.

Italia, avviano quindi un processo evolutivo che non mancherà di aprire scenari nuovi anche sotto il profilo legislativo là dove occorrerà fare passi in avanti notevoli, non solo per definire standard di rete - indubbiamente differenti dagli standard dei singoli istituti - ma anche per accogliere il principio che la “funzione museale” può essere legittimamente riferita anche a beni non propriamente museali e perciò stesso può essere non esclusiva. Quando tutto ciò sarà chiaro e condiviso la conclusione logica di tale processo, per quanto paradossale, non potrà che essere una: e che cioè la gestione “museale” del patrimonio diffuso è l'unica valida alternativa alla forzata musealizzazione nel processo di tutela e valorizzazione.

Walter Giuliano - Assessore alla Cultura, Parchi e Aree Protette della Provincia di Torino

La via italiana all'ecomuseo

Vocabolo inventato da Hugues de Varine Bohan l'ecomuseo sintetizza un'idea nata nel 1966, per coniugare una concezione e una visione globale della storia, con l'attenzione crescente nei confronti del territorio.

Erano gli anni in cui in Francia prendeva avvio la politica delle aree protette regionali e gli ecomusei divennero lo strumento per dare da un lato risposta all'esigenza di concepire i musei da un punto di vista ecologico - vale a dire inserendoli all'interno dello sviluppo della vita culturale ed economica di un'area a parco - dall'altra di coinvolgere anche emotivamente le popolazioni delle aree protette nel disegno di costruzione di un diverso modello di sviluppo attento alla natura ma anche all'uomo.

Fu nell'incontro di Lurs che Hugues de Varine, Serge Antoine, Jean Blanc, George Henry Rivière inventarono il concetto di ecomuseo, per dare una prospettiva all'evoluzione concettuale del museo del territorio consolidatosi nella tradizione del nord ed est Europa.

Le prime realizzazioni furono messe a punto nell'isola di Ouessant, al largo delle coste bretoni, nella Grande Lande di Guascogna, a Le Creusot, cuore minerario della Borgogna.

Fu George Henry Rivière a elaborare la versione definitiva del concetto di ecomuseo, verso il 1980, e André Desvallées la tradusse in una carta che tentò di sintetizzarne i concetti.

Si trattò della modernizzazione del concetto di museo del territorio.

Ma nessuno se la sentì di dare, ad esempio, una dimensione alla "comunità delimitata geograficamente".

Il problema rimane, a tutt'oggi, irrisolto sia nelle realtà internazionali che nazionali e locali, tanto che abbiamo ecomusei confinati nel territorio di un Comune o di una frazione, altri allargati ad ambiti provinciali o regionali. Dunque la discussione è aperta e al momento sono tollerate diversità interpretative sia sotto il profilo geografico che sotto quello dell'esistenza di un livello minimo di omogeneità in una comunità sempre più multiforme e allo stesso tempo sempre più tentata dalla standardizzazione.

In Italia l'ecomuseo compare in maniera sporadica, con alcune realizzazioni - ad esempio l'Ecomuseo della Montagna Pistoiese (1989) - affidate più all'intuizione di esperti accademici locali impegnati nel dibattito sul museo del territorio e sulla necessità di valorizzazione dei paesaggi rurali, urbani e industriali, che maturate da quella volontà e decisione comunitaria alla base del concetto originario.

In questo senso si può supporre che pur conoscendo le esperienze francesi, nel nostro paese si sia prodotto un tentativo di congiungersi e riallacciarsi a quel dibattito più che a trasferire il modello d'oltralpe.

Questo almeno per quanto riguarda le prime esperienze, databili intorno all'inizio degli anni Ottanta.

Ma già in precedenza, pur senza fare espresso riferimento al concetto di ecomuseo, sul territorio si stavano organizzando proposte ed esperienze sicuramente a esso riconducibili; un caso per tutti: quello del Museo Storico Naturalistico della Valmalenco che risale al 1970.

Nel 1984 la Regione Basilicata promuoveva un Convegno internazionale di studio per l'istituzione dell'Ecomuseo del Pollino area interessata anche da un progetto di parco nazionale; nello stesso anno prendeva consistenza il progetto svizzero, in Canton Ticino, dell'Ecomuseo della Valle di Muggio.

Provenendo, per formazione universitaria, da un interesse nei confronti della museologia agraria, cercavo di divulgare in quegli anni l'idea di ecomuseo pubblicando tra l'altro un articolo sull'inserito *Tuttoscienze* della «Stampa» (13 giugno 1984) e, in maniera più

articolata e approfondita, un altro sulla rivista della CCIAA del Piemonte (1984); lo stesso argomento fu poi ripreso in «Museologia scientifica» (1986).

Un momento di snodo è certamente rappresentato dalla promulgazione della legge regionale piemontese del marzo 1995, maturata dopo un dibattito consigliere in cui il riferimento ai concetti originari della scuola francese ha rappresentato l'elemento fondante.

L'originaria proposta di legge datava 14 gennaio 1992 e faceva riferimento a realtà nazionali come quella, già citata, della Provincia di Pistoia e al progetto della Regione Friuli Venezia Giulia per un'esperienza in Carnia, mentre per il Piemonte si annunciavano progetti per un Ecomuseo dell'Insubria nel VCO (nell'ambito del Progetto Itaca per finanziamenti Fio e CEE), un Ecomuseo della Valle di Susa (nato dalla proposta di un gruppo di insegnanti che mi avevano contattato per un museo del territorio), un Ecomuseo degli Orridi di Baceno (promosso dalla Comunità Montana Valle Ossola) e l'Ecomuseo dello Scrivia (nell'ambito del progetto fluviale del Comune di Novi Ligure).

Nel caso della legge piemontese, la proposta ecomuseale si innestava su una politica delle aree protette forte e condivisa e lo stesso tema della necessità di interazione tra ambiente naturale e ambiente sociale pienamente presente. Dunque lo strumento dell'ecomuseo non si poneva come una sorta di momento di compensazione e di equilibrio rispetto ai parchi, anche se apparve subito come il più sintonico nel trovare occasioni di recupero, conservazione e valorizzazione del patrimonio locale anche in relazione alle aree protette. Ma fu fin da subito evidente che l'esperienza ecomuseale non si sarebbe potuta limitare e confinare nei territori a protezione ambientale.

Le proposte rimanevano tuttavia piuttosto confuse e soprattutto ancora poco condivise a livello di comunità locali.

La normativa piemontese fu ripresa dalla Provincia autonoma di Trento; ho personalmente partecipato alla nascita di quella esperienza in particolare nell'aprile del 1997 con una relazione illustrativa del concetto ecomuseale in una tavola rotonda tenutasi nel capoluogo trentino per la presentazione del disegno di legge "Istituzione degli ecomusei per la valorizzazione della cultura e tradizioni locali".

Ma nello stesso Trentino, esperienze come quella, ad esempio, del Museo della Gente Ladina della Valle di Fassa avevano di fatto già anticipato nei fatti prima ancora che nel concetto l'idea di ecomuseo.

La situazione attuale non appare tanto più nitida rispetto a una confusione terminologica e di modello che l'esperienza italiana racconta.

D'altro canto è pur vero che rispetto alla definizione originaria restano concetti difficilmente codificabili per una realtà che di fatto rappresenta la diversità e la varietà del paesaggio umano sociale, economico e culturale del nostro paese.

Non solo dunque dubbi sulla dimensione, ma anche sul concetto di rappresentanza della comunità; sul livello di partecipazione necessario per riconoscere la condivisione del progetto; su quali garanzie di minima sono indispensabili sotto il profilo scientifico; sulla reale necessità di linguaggi espressivi confrontabili; sul ruolo degli esperti o di presunti "certificatori"; sull'eventualità e accettabilità del confronto con le regole del "mercato culturale o turistico"; sulla vera missione: rivolta agli abitanti piuttosto che ai "clienti" e su quale possibile o impossibile, auspicabile o deprecabile ricerca di equilibrio tra le diverse esigenze e la loro eventuale conciliabilità.

Per questi motivi aperti di discussione, ma anche per la mancanza, in questo momento, di disponibilità di tempo per cominciare a discutere prima di tutto con me stesso, non mi è possibile andare oltre, in questa riflessione e dunque giungere alla impegnativa proposta di una definizione di ecomuseo adattata al caso italiano.

Cosa che mi riprometto di fare tuttavia al più presto per portare un contributo originale a un dibattito che sta trovando sempre più attenzione e sempre più interlocutori.

Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Ovvero il museo etnografico del ministero per i beni e le attività culturali. Senso e significati di “Museo Nazionale”

Premessa

Il titolo può far insorgere dei disaccordi. Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari – si obietterà – non è l'unico museo che si occupa di beni etnografici.

Le ultime disposizioni legislative e – nello specifico – *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio* (D.Lgs. n.42 del 22 gennaio 2004, in vigore dal 1 maggio 2004), - ri-definisce il patrimonio culturale come etnoantropologico, quindi identifica i beni culturali come etnoantropologici. Anzi, esso riserva in almeno 9 articoli le competenze etnoantropologiche su più di una tipologia di beni senza escludere – nell'ambito della parte terza, relativa ai “Beni paesaggistici” – l'interesse etnoantropologico nelle “interrelazioni tra i caratteri della natura e della storia umana” (art.1 del Capo I “Disposizioni Generali”).

La storia dei termini

Ritornando all'oggetto dell'intervento, in quale misura il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari è definito “nazionale” e che significato ha assunto lo stesso termine nel tempo? L'aggettivo nazionale è storicamente acquisito dal Museo con il Decreto del Presidente della Repubblica n.1673 del 26 novembre 1956, ad apertura già avvenuta, il 20 aprile dello stesso anno. Il DPR non modifica gli obiettivi dell'Istituto, definiti nel R.D. del 1923, ma trasforma il nome del Museo, fino al 1955 chiamato Museo dell'Etnografia Italiana ²⁰. Infatti, riceve questo nome quando lo Stato Italiano acquisisce le collezioni che Lamberto Loria (1855-1913) aveva raccolto per la Mostra Internazionale dell'Etnografia Italiana del 1911: raccolte eseguite nell'intero territorio dell'allora “nazione” italiana. “Nazionale” sembra allora, per certi versi, la traduzione coeva di “Regio”, visto che lo Stato da monarchia diventa Repubblica. La denominazione di “Arti e Tradizioni Popolari” è di più difficile spiegazione. Molto probabilmente più fattori causali intervennero: dalla separazione disciplinare tra etnologia e folklore, agli studi di Paolo Toschi (1893-1973), interessati alle forme dell'arte popolare, sia nelle realizzazioni di oggetti, tipologicamente vicini alla statuaria religiosa, sia nell'espressività orale, “immateriale”, diremmo oggi, delle forme del rito, del teatro popolare, della ricerca delle sue origini. Tra i più impegnati fautori dell'apertura di una sede definitiva per il Museo ospitato, malamente, a Villa d'Este, Paolo Toschi si era anche impegnato molto tra il 1918 e il 1939 all'opera condotta sulle tradizioni locali da parte dell'Organizzazione Nazionale Dopolavoro, i cui congressi di etnografia erano denominati “Congressi di Tradizioni popolari”²¹ - locuzione condivisa dagli studiosi durante e dopo il periodo fascista. Inoltre, il Palazzo individuato come sede del Museo, realizzato per la celebrazione del ventennale dell'era fascista, prevista per il 1942, nel quartiere EUR42, era stato denominato Palazzo delle Tradizioni. Popolari. Non ultimo, ancora il fatto che il Musée d'Ethnographie a Parigi, separandosi dal Musée de l'Homme dalla sede del Trocadero nel 1937, aveva preso il nome di Musée des Arts et Traditions Populaires nella sede di Rue Ghandi, per volere del grande museografo George

20) Il termine “Regio” è decaduto con il Referendum del 1946 in forma automatica per la costituzione di una diversa forma di stato.

21) cfr. Stefano Cavazza, *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Il Mulino, Bologna, 1997.

Henry Rivière²². Ma il primo direttore e poi soprintendente del Museo, Tullio Tentori ricorda anche la necessità di allineamento “burocratico” a denominazioni già presenti nell’ambito dell’allora Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti, dove il termine “arti” era naturalmente di più facile riconoscimento rispetto all’originario termine di “etnografia”. L’istituto è stato, infatti, inizialmente inquadrato nella Soprintendenza alle Gallerie d’Arte medioevale e moderna del Lazio²³.

Il Museo dal 1956

Fin qui l’interpretazione storica dei termini. Per quanto riguarda il suo operare, il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari ha intessuto rapporti considerevoli con le rappresentanze regionali nel territorio italiano fin dalla sua nascita. Ben prima del 1975, quando si costituisce il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e ben prima del 1977, anno in cui si completa il trasferimento di molte funzioni amministrative esercitate dallo stato, in materia di beni culturali, alle regioni (D.P.R. 29-7-1977, n.616). Tentori, ad esempio, intratteneva rapporti epistolari con una serie di ispettori onorari, nominati in molte regioni italiane su proposta delle soprintendenze locali “all’archeologia, ai monumenti o alle arti medioevali e moderne”. “La proposta – scrive Tentori - “viene poi avanzata alla Direzione Generale alle antichità e alle belle arti, la quale provvede a emettere un decreto triennale di nomina”²⁴. Tentori era convinto di poter istituire così una rete di relazioni produttive tra Museo Nazionale ed esigenze dei differenti territori. A partire da questo punto di vista, esso non abbandona mai gli obiettivi che lo stesso Tentori aveva stabilito per l’implementazione di questo organo centrale: obiettivi legati sostanzialmente a fornire sostegno alle realtà regionali ai fini della individuazione, dello studio e della valorizzazione del proprio patrimonio etnoantropologico. Dal 1959 – come sostengono i documenti - in particolare le schede catalografiche, prima E (analoghe a quelle utilizzate fino in epoca recente dal Museo Pigorini) e poi FK dal 1978, e ora BDM, ex FKO e BDI, ex FFN,FKM,FKC - testimoniano l’impegno intrapreso dal Museo stesso, in stretta collaborazione con le Università, in particolare di Roma, per l’indagine su diversificate tematiche etnografiche: dai santuari mariani alla fabbricazione delle ceramiche, dalle marinerie alla oreficeria tradizionale, dagli eventi festivi alla narrativa popolare alle forme di teatro, in particolare, negli anni Sessanta del Novecento, nelle regioni del centro-sud italiano²⁵. D’altra parte erano proprio queste zone a rappresentare, in quegli anni, idee e prospettive di studio, le quali per la prima volta si avvalevano delle metodologie delle scienze sociali, in primis dell’antropologia culturale, che andava consolidando le tecniche della ricerca di campo. Le indagini degli anni Cinquanta e Sessanta a Matera, nel Salento, in Campania, in Umbria hanno costituito la materia prima tanto per la ricerca antropologica accademica quanto per la sua traduzione e applicazione

22) cfr. Colardelle M., *Reinventer un Musée. Le Musée de la Civilization de l’Europe et de la méditerranée à Marseille*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 2002

23) cfr. Dizionario dei Soprintendenti 1909-1975, in via di pubblicazione, alla voce Tullio Tentori (di Luciana Mariotti)

24) cfr. Promemoria di Tullio Tentori riguardante la riorganizzazione del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari diretto ai membri della Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale, Commissione Franceschini, 19964-1967 (L.310 del 26 aprile 1963). Dattiloscritto privo di data, si fa risalire al 1964, anno in cui la Commissione d’indagine attiva i suoi lavori. Cfr.S.Massari, *Arti e Tradizioni. Il Museo Nazionale dell’EUR*, De Lucaeditore, Roma, 2004, p. 96

25) La scheda BDI, Beni demotnoantropologico immateriali, è la prima scheda realizzata in osservanza del D.lgs n.112 del 1998 su proposta della Regione Lazio e ratificata dall’ICCD (Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione) sulla base della costituzione di un gruppo di lavoro formato dalle regioni italiane – ivi incluse quelle a stauto autonomo, e dai due musei statali di etnoantropologia, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e Museo Nazionale Etnografico “Luigi Pigorini”. Il primo volume è stato licenziato nel 2003.

all'interno delle strutture preposte alla gestione del patrimonio del Ministero per i beni culturali e ambientali ²⁶. Esse stesse hanno radicato il Museo tanto negli studi di antropologia culturale quanto nelle sue funzioni precipue di Istituto specializzato del Ministero per i beni culturale e ambientali. Di questa sua "specializzazione" sono stati consapevoli tutti i Direttori succedutisi nella gestione del Museo. In particolare, Tullio Tentori – direttore dal 1956 al 1972 e dal 1968 Soprintendente – fece un "promemoria" per la Commissione Francesco Franceschini (legge n.310 del 26 aprile 1963)²⁷, della quale era membro "esperto", dove indicava precisi compiti e funzioni del Museo:

- raccolta del patrimonio antropologico nel territorio italiano
- attività di divulgazione dello stesso
- attività di consulenza per gli organi di Stato e degli enti pubblici in relazione alle identità e autenticità
- attività di studio e di ricerca
- attività di formazione, riqualificazione, aggiornamento per il personale interno ed esterno all'amministrazione.

Nel 1969, con il riordino delle Soprintendenze territoriali, furono in parte accolte le indicazioni del Direttore Tullio Tentori secondo le quali l'Istituto doveva avere una sua autonomia specialistica e fu pertanto registrato come Istituto a statuto speciale, cioè un istituto con autonomia amministrativa e funzionale, creato con leggi speciali (e nello specifico il Regio Decreto del 1923, n.2111 e il Decreto del Presidente della Repubblica del 1956, n.1673).

Senso e funzione odierna del termine "nazionale"

Alla luce della legislazione degli ultimi anni, il termine "nazionale" acquista un significato diverso?

Il "nazionale" del Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari può intendersi in modo differente rispetto – ad esempio – al Museo archeologico nazionale di Toscana?

Si crede di sì. Se a Toscana il locale Museo raccoglie reperti archeologici provenienti dalla civiltà etrusca e l'aggettivo "nazionale" sottolinea la sua valenza e il suo statuto propri della Soprintendenza all'Etruria Meridionale della quale fa parte integrante; lo stesso termine non ha il medesimo senso per il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

Per questo Museo, infatti, il termine "nazionale" acquista oggi una luce particolare, per più di un motivo. Anzitutto con il D.lgs 112 del 1998 e la prima citazione del patrimonio demotno-antropologico, quale patrimonio peculiare delle culture regionali, il Ministero per i beni e le attività culturali trova nel Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari quell'istituzione in grado di relazionarsi con le richieste delle regioni; sia perché è l'unico istituto del ministero che, abbracciando le diverse tematiche etnoantropologiche, si relaziona sempre di più con gli analoghi istituti europei; sia perché le sue attività hanno sempre operato nella direzione di collaborazione, scambio, promozione dei patrimoni

26) Si ricorda che nel 1969 è stato istituito l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, confermato dal D.P.R n.805 del 1975, e che nel 1978, dopo la pubblicazione della normativa di schedatura per i beni artistici del 1977, la seconda scheda normalizzata è la scheda FK – nelle varianti FKO,FKC,FKN, FKM. Su questi temi vedi L. Mariotti, *Storia dei processi catalografici*, in S.Massari, *Arti e Tradizioni. Il Museo Nazionale dell'EUR*, de Luca edizioni, Roma, 2004, pp.157-180

27) Vedi Cartella "Tullio Tentori", Archivio Moderno, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, dattiloscritto di 26 pagine; coll. biblioteca, L.I.89. nell'ambito del riordino delle Soprintendenze nel 1968 al Ministero della Pubblica Istruzione viene bandito un concorso per Soprintendente di seconda fascia (ex coeff.500), D.M. del 18 giugno 1968 che Tentori vince nel ruolo degli Archeologi, unico "soprintendente senza soprintendenza" ma, come egli stesso scrive l'unico ad avere competenza estesa a tutto il territorio nazionale per le discipline etnoantropologiche... cfr, T. Tentori, *Il pensiero è come il vento...Storia di un antropologo*, Studium, Roma, 2004, p.43.

locali. Un Museo, dunque, da sempre “specialistico” che ha operato e opera *come se fosse una soprintendenza*. Il D.lgs 368 del 1998, ri-denominando il Ministero come Ministero per i beni e le attività culturali, contribuisce in maniera duplice a rafforzare l’Istituto di sua pertinenza. La stessa denominazione: “attività culturali”, infatti, non riguarda solo il cinema e lo spettacolo o il calcio, ma necessariamente include un patrimonio che – se fino a circa 15 anni fa era oggetto di discussione fra antropologi addetti ai lavori – dal 1989 diventa oggetto di un’esplicita *Raccomandazione* dell’ UNESCO e dal 2003 una precisa *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, convenzione che l’Italia si accinge a ratificare, relativa alla tradizione orale, ai beni immateriali o non-tangibili. Il Museo - da sempre radicato nei due versanti del patrimonio culturale etnoantropologico, materiale e immateriale - acquista ancor più la sua valenza di Istituto nazionale preposto alla ricerca, all’identificazione, allo studio, alla promozione di questo patrimonio.

Già il D.lgs 368 del 1998 sembrava volesse spingere verso una più esplicita considerazione dell’Istituto, quando al comma 4 dell’art. 6 (Organizzazione del Ministero) recita: “[...]con i medesimi provvedimenti possono essere riordinati gli organi e gli istituti [...] e possono essere costituiti istituti speciali per lo svolgimento di compiti di studio, ricerca, sperimentazione e documentazione, consulenza tecnico-scientifica alle amministrazioni pubbliche e ai privati, elaborazione di norme e standard metodologici per il settore di appartenenza”. Il medesimo comma non viene abrogato nella legge n. 3 del 2004 – la *Riforma del Ministero dei beni e le attività culturali*, ai sensi del D.P.R. n. 137 del 2002 - anzi esplicitamente viene ripetuto senza alterazioni al comma 3 dell’art. 4 (Organizzazione del Ministero). Di fatto, sono proprio questi compiti descritti nei commi della normativa ad aver contrassegnato, dalla sua fondazione, il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, che la Dichiarazione XXXII del documento della Commissione Franceschini *Dei beni artistici e storici* voleva Soprintendenza Speciale per l’Antropologia e l’etnologia. Ancora oggi, tuttavia, l’istituto attende la “ratifica” dei suoi compiti, così come sono individuati dalle leggi di riforma e la definitiva normativa su quell’art.23 del D.P.R n.805 del 1975, secondo il quale “per il Museo delle Arti e tradizioni popolari in attesa di altri provvedimenti, restano invariate le norme precedenti”.

In conclusione, il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, per la specificità, unicità, peculiarità del patrimonio culturale cui fa riferimento è sempre meno “Museo”, nel senso classico del termine, cioè di “luogo” votato in prevalenza alla raccolta, conservazione ed esposizione e sempre più Istituto Speciale orientato all’emanazione di linee guida, all’individuazione di metodologie e di saperi necessari alla tutela e alla valorizzazione dell’intero patrimonio culturale nazionale etnoantropologico.

Pasquale Bruno Malara - Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali del Piemonte

E' emersa una grande quantità di interrogativi. Forse questo è frutto della sovrabbondanza di uso delle parole e della tirchieria del cuore che spesso ci porta ad approfondire concetti, idee, funzioni e tutte le variabili talché i nomi che noi conosciamo assurgono a nomi di gergo.

Daniele Jalla proponeva di interrogarsi sulla fortuna di determinate definizioni, o di alcuni neologismi: sulla durata del termine ecomuseo e sulla genericità del termine parco. Questo in effetti fa pensare sempre di più al momento in cui ci siano rappresentazioni, divertimenti, curiosità, sistemi di lettura del resto, o altre attività che siano connesse con quello che è il sistema del parco (che può essere un parco pubblico, o un parco naturale con un suo tema) se non fosse altro una sua fisicità, un campo di biodiversità, e di bellezze naturali. Uno dei termini che credo abbia avuto una sua consacrazione senza equivoci sia proprio il termine beni culturali. Questo termine non esisteva sino agli anni '50 del secolo scorso, e si affaccia insieme a quello di patrimonio che doveva essere ancora connotato con il termine patrimonio culturale. La dizione beni culturali, che si affaccia negli studi preparatori della conferenza dell'Aia sulla protezione dei monumenti e delle opere d'arte danneggiati da un conflitto, diventa nel giro di pochi anni un termine compreso da tutti. Questa è una grande fortuna linguistica data dalla capacità di evocare un mondo estremamente complesso. Se noi leggiamo nel Nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che riprende ampiamente da quelle che erano definizioni preesistenti scritte nel Testo Unico, prese dai traguardi istitutivi dello stesso Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e che sono tratte dalle leggi di tutela del 1939 e del 1909, noi vediamo che per definire quello che viene chiamato bene culturale onnicomprensivo una buona pagina ai vari articoli con ivi compresi gli oggetti, le serie di oggetti, le cose di interesse storico artistico. Quindi per definire un bene culturale è necessaria una pagina e mezza di esempi concreti e la parola li riassume tutti. Si è sentito parlare di nazionale e della sottile differenza tra ciò che è nazionale e ciò che è statale, credo che una discussione di questo genere ci porterebbe lontano con idee e con definizioni anche filosofiche o di scienze della politica estremamente diverse.

La questione riguardante il fatto che la nazione non coincide con lo stato, giuristi e costituzionalisti ne hanno scritto a non finire. L'attuale forma della costituzione italiana dice che l'Italia è una Repubblica, e la Repubblica italiana si compone di comuni, di province, di città metropolitane, di regioni e di Stato, più una parte un po' speciale che sarebbe Roma capitale della Repubblica. Già questa enunciazione con un certo vezzo di sussidiarietà che comincia dall'elemento più minuto, che sarebbe il comune, fino all'intera situazione statale in qualche modo astrae lo stato dall'essere contenitore delle situazioni istituzionali più piccole. Parlare di musei statali o di musei nazionali credo che debba essere fatto, in questa sede e in questi tempi, in modo assolutamente non incidente l'uno nell'altro. Sappiamo come sono nati i musei nazionali e quindi gestiti da organizzazioni dello stato, spesso Ministeri della pubblica amministrazione, in altri casi Ministeri della cultura, in altri casi Ministeri della real casa. Bisogna pensare che molti patrimoni nelle monarchie europee ancora oggi appartengono a un Ministero della real casa o di dotazione corona in quanto questi musei, o queste residenze arredate, fanno parte del patrimonio non privato del monarca bensì a sua disposizione. Una parte la usa soprattutto per le celebrazioni ufficiali e per momenti di rappresentanza, in grande parte e con orari diversi sono aperti al pubblico. Musei che quindi hanno un interesse rappresentativo della istituzione nazionale. Oppure si chiamano nazionali perché sono unici, soprattutto in paesi o relativamente piccoli dal punto di vista geografico, o fortemente accentrati nella città capitale, come può essere stata la Gran Bretagna ma soprattutto la Francia. Altri musei

“nazionali” si riferiscono alle diverse identità nazionali che si trovano nell’ambito di un sistema federale, confederale, imperiale o di natura unionistica. L’identità nazionale delle minoranze, specie se sono delle minoranze concentrate in determinati luoghi di una repubblica, pensiamo agli Stati Uniti, alla ex Unione Sovietica, pensiamo a situazioni in cui il confine dello stato comprende delle minoranze che hanno una consapevolezza di nazione molto forte. In questo caso saranno dei musei locali ma non rappresentano l’intera nazione e sono considerati dai locali come dei musei nazionali. Ecco perché a volte cercare di dare una definizione a un aggettivo a queste situazioni è molto difficile. L’Italia non ha tutte queste complicazioni, altri paesi invece si. Come ho letto in un recente saggio chiamato *Il bisogno di patria* di Walter Barberis, si parlava di vari tipi di nazionalismo, nazionalismi che sono fatti per escludere le altre componenti di una situazione statale. Pensiamo alla ex Jugoslavia una repubblica federativa il cui nome del paese è stato inventato alla fine della Seconda Guerra Mondiale, prima si chiamava Regno dei serbi e dei croati. Ogni archivio, museo, raccolta, scuola, centro di ricerca, luoghi di istituzione, luoghi di apprendimento delle lingue e delle singole tradizioni, disarticolate in culti nazionali, nelle varie religioni (conosciamo musei ebraici e musei islamici in luoghi non islamici). Tutto questo amplia fortemente il concetto di museo locale, ma nello stesso tempo non chiarisce quello di museo nazionale. Per semplificare potrei dire, essendo stato definito più volte “regionale” pur facendo parte di un ministero “nazionale”, che io testimonio questo curioso esempio di delocalizzazione amministrativa dell’amministrazione centrale. Quello che i francesi chiamano “deconcentrazione”, che non è la decentralizzazione. La decentralizzazione sarebbe che lo Stato centrale decentra poteri che prima gli appartenevano ad altre istituzioni sul territorio, che possono essere regioni, dipartimenti, ecc. Invece è possibile anche che le funzioni che lo Stato conserva per se nell’ambito dei servizi della Repubblica, vengano conferite ad altre entità statali come la Soprintendenza Regionale, destinata a chiamarsi Direzione Generale, perché siede in ambito di regione, possiede delle proprie funzioni esclusive e non deve chiedere a Roma alcuni provvedimenti. In questa funzione anche l’aspetto dei musei e della loro istituzione, del riconoscimento delle collezioni e della loro salvaguardia della tutela. È vero che la tutela rimane allo Stato, ma solo quel settore che da qualche parte viene definito come burocratico. In effetti è una burocrazia supportata però da una consapevolezza tecnica. In sostanza i beni che sono sottoposti alla legge, siano essi singoli o riuniti in collezioni o complessi architettonici, non possono ricevere delle modifiche dei restauri o spostamenti, distruzioni o altre forme di modifica del loro stato se non attraverso una autorizzazione fatta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ma questo non entra nella cultura della modifica o nei procedimenti che il bene può subire, che sono certo controllati dalla Soprintendenza, però sono elaborati e suggeriti dall’operatore e da colui che ne ha l’iniziativa. È chiaro che se mi si chiedesse una opinione personale in riferimento al nesso che il museo, ecomuseo o museo diffuso debba avere con il territorio, salvo dei casi particolari e riconducibili a quello che altri paesi hanno fatto con collezioni non proprie o che non hanno alcun riferimento con quel territorio fisico, io direi che il museo deve avere un nesso con il territorio di giacitura. Non credo che qui ci sia conflitto di pensiero. Non è che perché un museo è nazionale allora deve aver una sua maggiore importanza, o una sua chiusura nei confronti del territorio, soprattutto nel nostro paese dove i grandi musei, le grandi collezioni e residenze derivano direttamente da quel territorio. Il museo diffuso delle chiese di Venezia o una collezione diffusa, sono espressione della creazione della storia dei singoli luoghi e, se anche avessero l’etichetta di museo statale, non potrebbero prescindere dai rapporti territoriali. Per quel che riguarda le tematiche dei singoli musei e delle situazioni diffuse, credo che uno dei termini che connota il mondo dei beni culturali o il singolo bene culturale sia l’epiteto di civiltà. Questo deriva dalla condizione contadina e la civiltà contadina. La civiltà è la marca, l’aggettivo, il carattere più importante per un bene culturale. Se voi percorrete la costa meridionale della Sicilia o la costa orientale della

Calabria, il museo diffuso dello scempio paesistico e dell'abusivismo edilizio è presente con tutti i requisiti. È visibile, godibile dal pubblico, valutabile, ci si può avvicinare, è lungo, ve lo potete godere tutto. Come si fa il museo degli orrori, delle lattine, come si fa il museo dei crimini contro l'umanità ed è un vero museo, un luogo di rappresentazione, ed è gratis. A questo manca solo il requisito della civiltà.

21 maggio 2004
**Riunione degli ecomusei regionali e
iscrizione dei partecipanti al workshop**



21 maggio 2004
Giornata di lavoro al Forum di Omegna

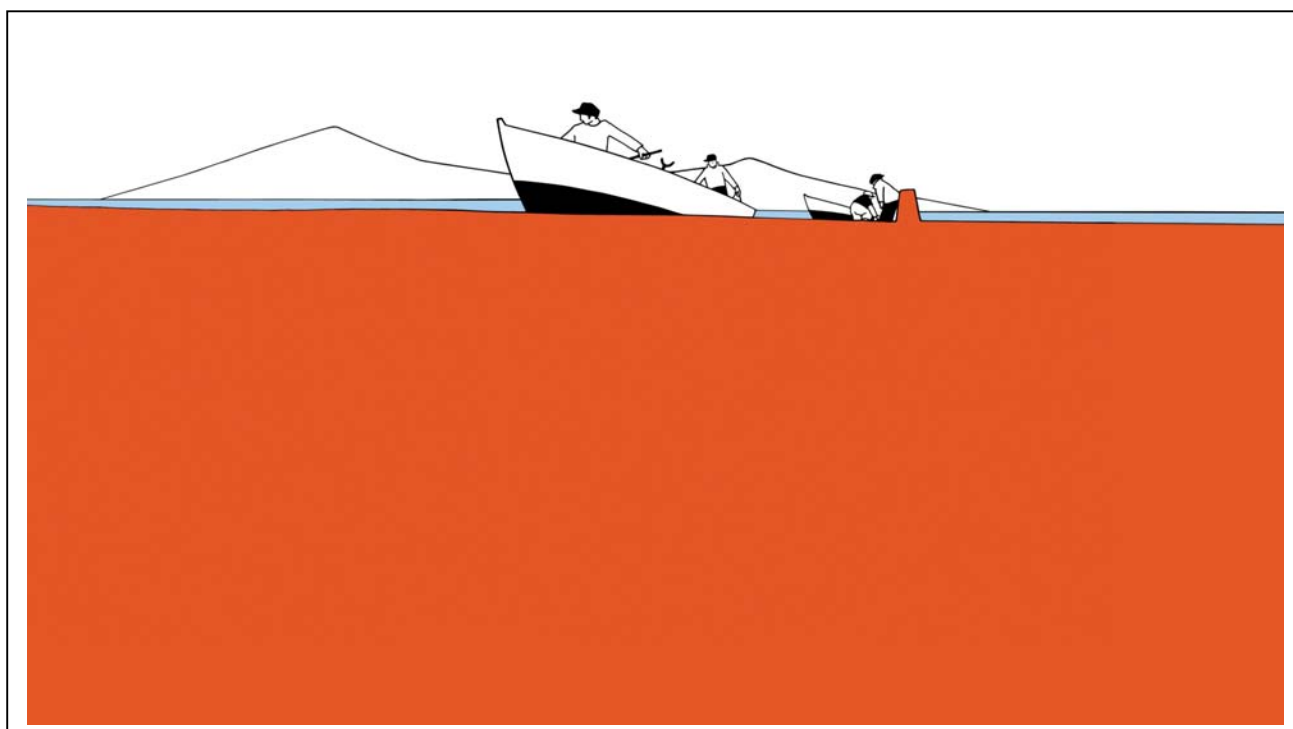


WORKSHOP 2004
Presente e futuro dell'ecomuseo

**Strumenti per la comunità:
ecomusei e musei etnografici**

Sabato 22

*Museo etnografico e dello strumento musicale a
fiato di Quarna Sotto*



Giorgio Cecchetti, Associazione Museo di Storia Quarnese

A tutte le Autorità Regionali, Provinciali e Locali e a tutti i Partecipanti porgo il benvenuto del nostro Paese e nel nostro Museo Etnografico e dello Strumento Musicale a Fiato.

Al dottor Andrea Del Duca, Direttore dell'Ecomuseo Cusius, che considero un po' l'anima di questo incontro, e al suo Presidente Roberto Zolla, che è pure tra i fondatori e prezioso animatore del nostro Museo, esprimo i miei più vivi complimenti per questa manifestazione, che noi siamo felici ed onorati di ospitare oggi.

Molto spiaciuto di non essere presente personalmente per seri motivi famigliari, auguro ai partecipanti e pure a me, che questa sia una giornata proficua per tutti, come studio e scambio di idee sulle nostre personali esperienze intorno alle attività culturali che con passione e sacrificio coltiviamo per noi stessi e per tutti coloro che verranno dopo di noi.

Auguro a tutti buon lavoro.

Romano Coppi - Sindaco di Quarta Sotto

Sono onorato, personalmente e a nome dell'Amministrazione e di tutta la comunità di ospitare un'iniziativa così importante. Do calorosamente il benvenuto a tutti. Sono dispiaciuto, perché avremmo voluto ospitarvi in una giornata migliore. Credo sarete costretti a tornare un'altra volta per vedere il nostro paese col sole.

Mi associo a quanto ha detto il presidente Cecchetti, che mi spiace molto non sia presente qui. Faccio i ringraziamenti soprattutto, consentitemi, ai nostri amici di Quarna che tanto hanno lavorato per questo museo e stanno ancora lavorando. È un importante riconoscimento poter ospitare rassegne come questa.

Non mi dilungo perché c'è chi deve dire cose più importanti delle mie. Vi auguro buon lavoro e vi invito a venire nuovamente nel nostro paese.

Roberto Zolla, Presidente dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone e vicepresidente del Museo etnografico e dello strumento musicale a fiato

Ieri ho portato il saluto dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone e ho brevemente raccontato come è nato. Oggi vorrei raccontarvi una storia vera, la storia del Museo di Quarna.

All'inizio del paese vicino alle prime case, sulla sinistra, c'era un prato di proprietà della parrocchia, della Confraternita del SS. Sacramento e in questo prato c'era una pianta di noce di enormi dimensioni, tanto grande che i quarnesi ritennero opportuno abbatterla per farne un torchio per il vino di mele, l'olio di noci e di nocciole. Era talmente grande questo tronco e impossibile da portare via perché c'era anche una strettoia che, quando fu abbattuto, l'edificio gli venne costruito attorno. Questo durò per tantissimi anni. Era gestito dalla confraternita del SS Sacramento e ogni persona che lo usava doveva versare un misurino di olio che serviva ad alimentare la lampada del SS Sacramento nella chiesa. Questo misurino si può vedere nella sezione etnografica del museo, nella sala qui a fianco, dove c'è una ricostruzione in miniatura, anche se non propriamente fedele, del torchio.

I tempi cambiarono, i torchi non si usarono più, così come i mulini – noi in seguito ne abbiamo recuperato uno – e il parroco nel 1954 aveva bisogno di soldi. Non possiamo nemmeno condannarlo perché fu veramente un grande parroco. Tra l'altro è ancora vivente, anche se non vive più a Quarna. Purtroppo allora, spinto dalla necessità, ritenne necessario vendere questo enorme tronco compresa la vite. Io all'epoca avevo solo quattro o cinque anni e ricordo come in un sogno questa vite grande e il tronco che mi sembrava lungo come la chiesa.

L'alienazione del torchio sollevò in paese un grosso malumore. Non da parte di tutti certo, perché alcuni non lo ritenevano importante. Ne fu colpito in modo particolare un professore, allora neolaureato, milanese ma quarnese d'adozione, che ancora oggi è il nostro presidente e chissà quanto è dispiaciuto di non essere presente qui oggi. Il professor Cecchetti aiutato da un gruppo di amici, che poi è diventato sempre più grande, ha incominciato, partendo da questa brutta vicenda, ad adoperarsi per salvaguardare qualsiasi cosa potesse rappresentare la cultura del paese.

Si è incominciato con il museo etnografico, studiando il dialetto, il costume, le cappelle votive sparse per il paese, infine la musica. Perché il nostro museo è diventato alla fine anche museo dello strumento musicale, forse da quando sono entrato anch'io nel museo, dal momento che il mio lavoro è costruire strumenti musicali. Vi sono altri importanti musei musicali in Italia, ma il nostro è l'unico che può illustrare l'evoluzione della costruzione degli strumenti musicali a fiato negli ultimi duecento anni.

Ci sono un'infinità di iniziative che ruotano attorno a questa piccola realtà. Ovviamente, in tutti questi anni vi sono stati alti e bassi, perché essendo tutto basato sul volontariato ci sono i momenti di punta e quelli meno felici. Comunque questo gruppo di amici capeggiato dal professor Cecchetti, è riuscito a realizzare questo museo, il mulino ad acqua che visiteremo nel pomeriggio e continua a lavorare e studiare la cultura e la vita delle comunità di Quarna Sotto e Quarna Sopra. Insomma crediamo che sia stato veramente un importante arricchimento per il nostro paese.

Io ho voluto raccontarvi questa storia che è una storia bella ed è una storia vera. Credo possa essere utile per il confronto che si propone questo workshop ecomusei 2004.

Manuela Geri – Ecomuseo della Montagna Pistoiese (Coordinatore)

Buongiorno a tutti, Mario Turci ha lasciato molto cavallerescamente, non so se ha qualche altra strategia in testa, che iniziassi io. Sono davvero contenta di essere qui, dove peraltro ho già trovato diverse analogie con la provincia di Pistoia, come una comune attività artigianale per la produzione di strumenti musicali: qui abbiamo visitato la fabbrica di strumenti a fiato; Pistoia è stata famosa nel mondo, a partire dalla fine del Settecento, per la costruzione di organi a canne, strumenti musicali che utilizzavano soprattutto le competenze dei maestri artigiani nella laminazione del metallo.

Io lavoro all'Ecomuseo della Montagna Pistoiese che come progetto è nato nel 1988 e da allora si è via via concretizzato sul territorio.

Volevo portarvi il saluto di Andrea Rossi, che avrebbe dovuto intervenire oggi, ma che non è potuto venire per un impegno irrinunciabile, in quanto ha preferito rimanere accanto alla sua compagna che sta per avere un figlio. Comunque vi saluta e sarà certamente presente nelle prossime occasioni. Andrea lavora nell'Ecomuseo del Casentino ed è l'anima dell'Ecomuseo del Casentino.

Non ho portato slides o diapositive. Vi sono dei depliant che illustrano il progetto dell'Ecomuseo su cui sto lavorando.

Il tema che affrontiamo stamattina non è dei più semplici perché il confine tra ecomuseo e museo etnografico non è a prima vista così immediato. Io lavoro in un ecomuseo, Mario Turci in un museo etnografico e quindi il confronto fra le nostre esperienze è senz'altro pertinente.

Credo sia però importante fare un lavoro preliminare sulla terminologia che adoperiamo, recuperare il significato delle parole e capire cosa io voglio dire quando parlo di ecomuseo e cosa vogliono dire gli altri. È una questione di onestà nei confronti del progetto che si sta portando avanti e anche nei confronti della popolazione coinvolta. È anche uno strumento necessario per chi deve conoscere un territorio e lo deve amministrare. Perché c'è differenza tra gestire una collezione, un museo, una rete museale e un museo. Sono tutti modi di valorizzare il territorio, di coinvolgere le comunità all'interno della valorizzazione del patrimonio culturale, modi che però hanno finalità, risorse e scopi non sempre, anzi quasi mai coincidenti.

È essenziale che anche chi amministra abbia ben chiaro cosa significa voler aprire un nuovo museo. A me capita molto spesso lavorando all'interno della Provincia, che eroga finanziamenti per la realizzazione di musei, di trovarmi davanti a dei progetti per aprire nuovi musei. Progetti sulla carta molto belli, molto validi, ma che hanno un difetto immediato: non si pensa mai a cosa succede dopo il taglio del nastro. Che è invece il problema principale. Una volta che c'è il museo, che rispetta gli standard, che ha la collezione, e questa viene valorizzata e conservata, ebbene, dopo? Da domani cosa succede? Chi lo gestisce? Con quali risorse? Con quali obiettivi? Quindi credo che lavorare sul significato dei termini sia importante, per tutti, amministratori e operatori che lavorano in questo settore.

Dunque, avevo trovato interessante, proprio per capire la differenza tra ecomuseo e museo etnografico, una serie di spunti di riflessione che sono contenuti nel quaderno dell'IRES, dove si riprendono temi classici e cari alla museografia francese, ai padri dell'ecomuseo francese, che sono Georges Henri-Rivière e Hugues de Varine. Che confrontano museo ed ecomuseo attraverso alcuni concetti.

- Il museo avrà una collezione, l'ecomuseo avrà un patrimonio da difendere.
- Il museo avrà un immobile dove vengono conservate le collezioni, l'ecomuseo un territorio che contiene alcuni elementi importanti e che si è rapportato nel corso del tempo con l'attività umana.

- Il museo ha un pubblico, l'ecomuseo ha una popolazione residente.

Già questi sono elementi discriminanti per capire la differenza tra le due situazioni. Ora, è vero che parlando di museo etnografico questi concetti sono molto più sfumati, perché qualunque museo etnografico che svolge un lavoro sul territorio ha una popolazione di riferimento, e possiede un patrimonio.

Lo stesso concetto di patrimonio culturale è ora ripreso da tutte le attività legislative e normative. Anche nel codice dei Beni Culturali si parla di patrimonio culturale, non solo di beni, non solo di oggetti. Il concetto di patrimonio culturale è ormai un elemento acquisito da parte di chi lavora in questo settore, non è più una prerogativa degli ecomusei, ma di tutti i musei.

Cerchiamo quindi altri fattori discriminanti, se esistono, che ci aiutino a distinguere tra le due esperienze.

C'è un ricercatore americano, Patrick Boylan che propone una serie di criteri per capire se si sta costruendo un museo oppure un ecomuseo.

I criteri sono questi:

- lo spazio di riferimento è l'edificio per i musei, il territorio per gli ecomusei.
- Il focus dell'interpretazione per il museo è la collezione, per l'ecomuseo il patrimonio.
- Le priorità organizzative sono disciplinari per il museo, interdisciplinari per l'ecomuseo.
- Il pubblico di riferimento è per il museo l'insieme dei visitatori, per l'ecomuseo la comunità.
- Il controllo politico nel museo è costituito dal museo e dai suoi organi, nell'ecomuseo dalla collettività e dai suoi organi.

Il nostro studioso sostiene che se un museo possiede almeno la maggioranza di questi requisiti si può parlare di ecomuseo.

E così via, attraverso metodi molto pragmatici che tendono a confrontare e studiare queste due esperienze.

A questo punto credo che sia utile che vi parli di quello che intendiamo noi per ecomuseo o perlomeno di come si è sviluppato il nostro ecomuseo. Poi starà a voi valutare, con più distacco rispetto a me che ci lavoro da tutti questi anni, cosa è venuto fuori.

L'Ecomuseo della Montagna Pistoiese è situato, appunto, sulla montagna pistoiese, che è a nord di Pistoia. Il progetto coinvolge sei comuni (Abetone, Cutigliano, Pistoia parte montana, Piteglio, Sambuca Pistoiese, San Marcello Pistoiese) ed è articolato in sei itinerari, che corrispondono, secondo il progetto originario, a sei temi della vita e dell'economia della nostra zona. Il territorio ha un'estensione di circa 330 kmq e ha una popolazione di circa 17.000 abitanti. Ora la nostra montagna si sta ripopolando, grazie alla presenza di immigrati, soprattutto albanesi.

I 6 itinerari, che sono all'aria aperta, sono dotati di strutture di vario genere: sia musei, sia centri di documentazione, sia luoghi di lavoro recuperati; tutto il sistema ha il suo riferimento in un centro visite.

A questa macchina (anzi, penso che se il museo è una macchina l'ecomuseo è una fabbrica, un posto dove vi sono tante macchine da far funzionare con un obiettivo comune); a questa macchina lavora per l'apertura e la gestione una cooperativa di quattro persone più alcune collaborazioni soprattutto estive; lavoriamo noi della provincia di Pistoia, soprattutto io e un collega che segue gli aspetti amministrativi. L'Ecomuseo ha un giro di presenze di circa 24.000 visite l'anno, dato riferito al 2003, ed è un dato vero perché le presenze sono conteggiate sulle prenotazioni e quindi è un dato non stimato ma reale.

I sei itinerari in cui è composto l'ecomuseo della montagna pistoiese riguardano:

- la produzione e la lavorazione del ghiaccio naturale che ha praticamente trasformato la vallata del fiume Reno, nella sua parte iniziale, per circa 10 km. di estensione: qui, tra i paesi delle Piastre e di Pracchia, dalla fine del Settecento e fino agli inizi del Novecento

veniva prodotto il ghiaccio con un sistema naturale, possibile per le caratteristiche morfologiche della valle, che è molto fredda. È una valle che è aperta ai venti del nord e quindi in inverno si raggiungono temperature abbastanza rigide, anche -10 o -15°C . e questo permetteva all'acqua del fiume, opportunamente deviata e convogliata in bacini, di gelare e di essere poi conservata in apposite ghiacciaie. In estate le ghiacciaie venivano aperte e il ghiaccio prelevato per essere venduto nelle popolose città della Toscana e del Lazio; il ghiaccio della Valle del Reno arrivava fino a Roma, per rifornire ospedali, macellai, gelatai. Questa attività ha dato sostentamento alle popolazioni montane per oltre due secoli ed è definitivamente cessata negli anni 30 del '900, quando si sono diffuse le fabbriche di ghiaccio artificiale, raffreddate ad ammoniaca.

- Un altro tipo di attività che ha caratterizzato nei secoli l'economia della montagna pistoiese è la lavorazione del ferro, testimoniata dalla presenza di ferriere, gli opifici che trasformavano il ferro. Alcune manifatture del genere sono attestate nei documenti già dalla fine del '400; ma si deve a Cosimo II de' Medici la decisione di impiantare nella zona gli opifici della Magona granducale, società che aveva la privativa sulla lavorazione del ferro. Infatti per la ricchezza di acqua e di legname da carbone, la Montagna pistoiese garantiva il combustibile necessario per questo tipo di lavorazione: nel 1600 l'area era diventata il primo polo siderurgico del Granducato di Toscana e trasformava il ferro che proveniva dall'Isola d'Elba, trasportato da imbarcazioni fino all'Arno e poi a dorso di mulo fino alle ferriere. Potete immaginare come venisse trasformato il territorio perché portare l'acqua alla ferriera voleva dire deviarla dal fiume, costruire canali, gore, bacini di conserva dell'acqua (che da noi si chiamano bottacci) per far battere i magli e alimentare le fucine. Un fitto sistema idraulico ancor oggi visibile e recuperato dall'Ecomuseo, anche a scopo didattico.

- Un altro percorso che abbiamo attivato è dedicato alla vita quotidiana. Questo percorso offre il confronto più stringente col tema di questo convegno, in quanto col museo della gente di montagna, a Rivoleta, si è realizzata un'esperienza analoga a quella che è stata vissuta qui a Quarna. Anche a Rivoleta una persona, che veniva da Firenze per la villeggiatura, ha convinto gli abitanti a non buttare via le cose che avevano in soffitta e a raccogliere per allestire un museo. La gente ha preso consapevolezza di possedere un patrimonio culturale, ha cominciato a raccoglierlo e ha costituito una collezione. Successivamente con l'ecomuseo abbiamo dato una veste nuova alla collezione, ristrutturando la sede originaria (la vecchia scuola elementare del paese) per adeguarla alle visite del pubblico, ed è nato il Museo della gente dell'Appennino pistoiese, che espone gli oggetti della vita quotidiana.

- Il quarto itinerario è nato attorno all'Orto botanico di Abetone, che si occupa di individuare e studiare le specie botaniche della montagna pistoiese. Anche in questo caso vorrei sottolineare una caratteristica originale dell'area. La montagna pistoiese è infatti la parte più meridionale di tutta la catena appenninica dove ancora sono presenti specie vegetali tipiche delle zone alpine. Questo succede perché le condizioni ambientali, con una altitudine che si mantiene sui 2100 metri, consentono a queste specie di spingersi fin qui e proliferare; mentre poco più a sud, scendendo verso il Mugello e poi il Casentino, c'è una minore rigidità climatica e una conseguente caduta di presenza di queste specie che non riescono a spingersi oltre.

- Il quinto itinerario è dedicato all'arte sacra e alla religiosità popolare, legata alla superstizioni e alle tradizioni che si sono tramandate per secoli, fortemente intrecciate con riti magici e culti pagani di fertilità, e sono rimaste sotto traccia, sempre presenti comunque, confuse con la vita religiosa ufficiale. Permane per esempio nei paesi la tradizione di cantare il maggio, con cui si dà il benvenuto alla bella stagione e alla primavera che arriva; i maggerini vanno di casa in casa a cantare le rituali canzoni del maggio e ricevono in cambio doni, di solito uova, vino e formaggio, che poi vengono consumati nella piazza del paese in una festa collettiva. E' con tutta evidenza un rito che

consente alla comunità di riconoscersi e di riallacciare i rapporti dopo la lunga pausa invernale, segnando il territorio di appartenenza; una tradizione profana che si affianca e talvolta si sovrappone al rito religioso delle processioni e delle benedizioni dei campi durante il periodo pasquale.

- L'ultimo itinerario è quello della lavorazione della pietra. Sono mestieri, come potete capire, molto semplici e molto poveri, che sfruttano le risorse dei luoghi. La tradizione di lavorare la pietra è ricollegabile alla presenza dei maestri comacini, che insegnarono tecniche e strumenti alla popolazione di Sambuca, quando per raggiungere Como valicarono la catena appenninica servendosi della Via Francigena; uno degli antichi tracciati di questa "autostrada del Medioevo", che collegava il centro con il nord Italia, percorre proprio il valico della Sambuca. Gli abitanti del posto da allora si sono specializzati in questa attività di estrazione e lavorazione della pietra; tutt'oggi molti edifici mostrano sull'architrave della porta d'ingresso mascheroni scolpiti, con finalità apotropaiche, per allontanare gli spiriti maligni e in segno di buona fortuna.

Sono convinta che se gli itinerari dell'Ecomuseo sono tutti funzionanti, una parte del merito debba essere attribuita al concetto di comunità che sta alla base del progetto; si tratta in effetti di una comunità che presenta vari elementi di omogeneità, elementi che rendono possibile affermare che esiste un'identità comune a queste persone e a questi luoghi.

I criteri di omogeneità possono essere individuati, oltre che nella morfologia dei luoghi, nella presenza di un linguaggio comune, quasi privo di inflessioni dialettali (eccettuata Sambuca, che risente della vicinanza con l'Emilia); nella comune esperienza di vita e di lavoro: dai censimenti svolti sulla montagna Pistoiese a partire dal Cinquecento si ricava che, essendo la zona molto povera, la gente, per sbarcare il lunario, doveva imparare svariati mestieri, da praticare secondo le stagioni e il bisogno. Molti capifamiglia risultano censiti come svolgenti tre, quattro e anche cinque tipi diversi di attività lavorative: le più frequenti erano il pastore, il carbonaio, il boscaiolo, il bracciante per la raccolta di castagne; mestieri artigianali come il fabbro, l'arrotino, il ciabattino, ecc. E' comunemente diffusa quindi questa capacità di adattarsi che caratterizza tutto il territorio. Importante anche l'esperienza dell'emigrazione, che per gli abitanti della montagna pistoiese coincide fin dal tardo medioevo con la transumanza nei fertili pascoli della Maremma e del senese; dalla conoscenza di quei territori si sviluppa poi il mestiere del carbonaro; i carbonari del pistoiese erano famosi per la loro bravura, tanto da essere citati in racconti letterari dell'Ottocento e del Novecento (Renato Fucini, Carlo Cassola, ecc.)

E un altro "indicatore di omogeneità", per usare una terminologia un po' datata, è l'unità amministrativa: i comunelli della montagna pistoiese sono stati governati a partire dal sec. XVI fino al sec. XIX da un Capitano che veniva inviato direttamente dal governo fiorentino, il quale non si curava delle competenze che poteva rivendicare Pistoia, perché la zona era di importanza strategica, confinando con i territori di Lucca, Modena e Bologna. Firenze voleva controllare direttamente queste montagne e i suoi abitanti, oggetto di scorribande e di conflitti armati, di cui rimane memoria nella toponomastica: "la doganaccia", il "poggio dei malandrini", il "malconsiglio", la "femminamorta".

Anche il fatto di essere una zona amministrativamente concepita in maniera unitaria ha contribuito a creare questo tessuto di identità comune, identità che credo sia uno dei requisiti fondamentali per far vivere un ecomuseo.

Conclusioni (dopo gli altri interventi)

Vorrei concludere facendo una riflessione a voce alta, che è una piccola provocazione, prendetela come tale; premetto che io ho cominciato a occuparmi di beni culturali facendo raccolte sul campo di canti popolari della Montagna pistoiese.

L'estensione del concetto di patrimonio culturale, che è passato dall'opera d'arte bella in sé al concetto di bene materiale per essere oggi comprensivo anche dei beni immateriali o volatili, come diceva Cirese, ci pone davanti a un problema che non è semplice. Tutto va a comporre il patrimonio culturale di una zona; allora dobbiamo conservare tutto? Dobbiamo fare musei che riproducono la realtà in scala 1 a 1? E non solo: che la riproducono in riferimento non a un momento solo, ma a momenti infiniti, come è infinito il susseguirsi del tempo reale?

Andrea Del Duca, direttore dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone

L'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone

Nell'intervento che mi è stato chiesto cercherò di essere il più possibile concreto, partendo da quella che è l'esperienza dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone.

Questo perché innanzitutto non sono in grado di fornire risposte alle domande formulate da chi mi ha preceduto. Pur lavorando in un ecomuseo continuo infatti a mia volta a pormi delle domande. Lo farò anche durante questo intervento. Alcune non saranno formulate esplicitamente, ma credo sarete voi a porvele a partire da ciò che emergerà.

Come dicevo quello che vorrei fare è partire dall'esperienza dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone e dei "siti" o antenne che lo compongono. Come avrete notato già dalla visita di ieri, infatti, l'ecomuseo è una realtà, un'associazione nel nostro caso, che unisce (e in questo caso siamo qualcosa di simile all'Ecomuseo della Montagna Pistoiese) situazioni molto diverse in una forma associativa, ciascuna delle quali ha poi una sua vita autonoma. Vorrei interrogarmi con voi sul rapporto intercorso in questi anni tra i musei e l'ecomuseo, presentando l'evoluzione dei musei e come l'ecomuseo ha interagito con essi. Cercherò insomma di fornire un quadro che, a partire da un'esperienza particolare, possa essere utile per la discussione generale.

L'ecomuseo è una realtà relativamente recente, nata nel 1997 come associazione, sulla base della L.R. 31/95, anche se già nel 1994 era stato presentato un primo progetto di "Ecomuseo del Lago d'Orta". Successivamente nella denominazione venne incluso anche il Mottarone.

Il nostro territorio si compone essenzialmente di due regioni: la regione del Cusio, che è ben definita dal punto di vista geografico e comprende il bacino idrografico del lago d'Orta e la Valle Strona; e l'area del massiccio del Mottarone, che separa il lago d'Orta e il Lago Maggiore. Queste due zone hanno una forte somiglianza di storia e di tradizioni, al punto che anche qui si può riconoscere una tradizione comune.

Anche nel nostro caso, almeno per la parte più propriamente legata al lago d'Orta, abbiamo una storia di autonomia. Dal 1219 alla fine del Settecento la Riviera di San Giulio, che aveva centro a Orta e includeva la parte meridionale del lago (ne rimase sempre fuori Omegna, legata al Comune di Novara prima e al Ducato di Milano poi) costituì un feudo sottoposto al Vescovo di Novara, che ne era Conte, ma con una larga autonomia. Al punto che il Castellano, incaricato dal Vescovo di amministrare la giustizia a suo nome e che risiedeva nel castello dell'isola di San Giulio, fortilizio che ora non esiste più, non poteva insediarsi senza il consenso delle comunità locali. Quindi possiamo affermare che in realtà si trattava di una sorta di repubblica, sopravvissuta fino all'inclusione nei domini sabaudi. Questo evento portò questo angolo del territorio regionale a far parte del Piemonte interrompendo una secolare tradizione di rapporti con l'area lombarda. È una storia che, più in generale, spiega tra l'altro certe differenze tra il Novarese e il resto del Piemonte.

Veniamo ai musei del Cusio Mottarone. In termini generali i musei sono nati per iniziativa di piccoli gruppi di appassionati, con le amministrazioni pubbliche che in certi casi all'inizio hanno persino osteggiato questi progetti, per poi accoglierli quando hanno iniziato a conseguire buoni risultati. Altre volte sono nati per volontà di amministratori pubblici, sulla scia di un crescente e più generale interesse per i musei. Anche nel nostro caso dobbiamo però registrare una scarsa attenzione per le problematiche che nascono dopo il "taglio del nastro". Si tratta di un problema comune: vengono proposti progetti museali, ma raramente ci si interroga su come gestire successivamente queste strutture.

I musei quasi sempre hanno dimensioni medio piccole, ma comunque alcuni di essi riescono a disporre di spazi, generalmente polivalenti, per attività di comunicazione, ma anche di esposizione temporanea.

Nei lavori di ieri si è fatto riferimento all'attività di ricerca come uno dei criteri discriminanti introdotti dalla Regione Lombardia per distinguere i musei dalle raccolte. Le nostre realtà museali tentano, nel complesso, di svolgere attività di ricerca. Uso consapevolmente la parola "tentano" perché non tutte svolgono questo tipo di attività in maniera continuativa. Con la nascita dell'ecomuseo si è avviata una collaborazione con i musei che oltre a incentivare l'attività di ricerca coinvolge tutta una serie di iniziative (pubblicazioni, mostre, temporanee, conferenze, didattica ecc.).

La caratteristica dei musei è di essere legati alle attività produttive tradizionali a carattere artigianale e/o industriale, mentre la vita rurale e le attività agricole sono scarsamente rappresentate.

Il museo che ci ospita costituisce in questo senso un'eccezione poiché parte come museo etnografico e abbraccia successivamente il tema di una tradizione artigianale tipica del paese, la produzione di strumenti musicali a fiato. Gli altri musei sono invece legati ad attività artigianali o industriali tipiche del territorio.

Il sorgere di numerose attività produttive è una caratteristica di questo territorio ed è nato, similmente a quanto abbiamo visto per la montagna pistoiese, a causa della povertà di risorse naturali.

Alla fine del Seicento Lazzaro Agostino Cotta, che con la sua "Corografia della Riviera di San Giulio" è stato il primo storico del Lago d'Orta, descriveva bene questa realtà: "Questa patria, sebbene gioconda, salubre e amabile, languirebbe di fame, se all'insufficienza naturale dei grani, non producendone appena che per tre mesi dell'anno, non supplisse la forzata prontezza e assiduità degli abitanti, che fuori della patria impiegatisi nell'artigianato, nel commercio e nelle lettere sollevano le angustie domestiche e rendono alle famiglie loro meno insoffribile cotanta incomodità."

Si trattava di un'emigrazione sostanzialmente non definitiva, in quanto gli emigranti conservavano legami col territorio. Spesso erano gli uomini a emigrare stagionalmente, lasciando alle donne la conduzione di un'agricoltura di sussistenza. Questa situazione continuò ancora nell'Ottocento, quando un altro storico, il Fara, scriveva: "Questo paese è soggetto, per la sterilità del suolo a emigrazione continua".

Solo con lo sviluppo dell'industrializzazione nel corso del Novecento l'emigrazione ebbe termine e anzi il Cusio si trasformò in terra di immigrazione, prima dal Veneto e dal meridione d'Italia, attualmente dai paesi extracomunitari.

Una conseguenza della divisione dei compiti conseguente all'emigrazione degli uomini – divisione comunque relativa dal momento che non mancano esempi di donne emigranti, impegnate anche nella conduzione diretta degli affari all'estero – fu la precoce emancipazione femminile. Nel Settecento certi paesi per quasi tutto l'anno erano popolati solo da donne, vecchi e bambini. Le donne dovevano pertanto assumersi direttamente anche l'amministrazione della cosa pubblica oltre che di quella privata. Per inciso questa è una tradizione che continua perché il comune di Madonna del Sasso è stato il primo paese dell'Italia repubblicana ad avere un sindaco donna.

Questo è uno degli esempi che aiutano a capire come alcune delle caratteristiche del territorio abbiano origine dalla sua storia. Altri esempi potrebbero essere l'amore per la libertà, la fierezza, la capacità artigianale e produttiva.

Da un certo momento qualcuno iniziò a sentire l'esigenza di musealizzare queste storie. Il primo museo a sorgere fu il Museo dell'ombrello e del parasole di Gignese, nel 1939, grazie a un'iniziativa pionieristica voluta di Igino Ambrosini. Seguiranno il Museo etnografico e dello strumento musicale a fiato a Quarna Sotto (1972); il Museo dell'arte della tornitura del legno a Pettenasco (1995); il Museo del Rubinetto e della sua Tecnologia a San Maurizio d'Opaglio (1995); il Museo Arti e Industria "Forum" a Omegna (1998); il Museo degli Alberghieri ad Armeno (2002); e il Museo dello Scalpellino a Boletto di Madonna del Sasso (2004).

Come si vede a partire dagli anni Novanta si ha un'accelerazione di questo fenomeno che porta alla nascita di vari musei e raccolte. Alcune di queste iniziative non possono

oggettivamente essere definite altrimenti che raccolte, anche perché non hanno ancora trovato nemmeno una collocazione definitiva.

Oltre ai musei propriamente dedicati alle esperienze di lavoro, testimonianze della vita degli emigranti sono conservate anche in due raccolte di arte sacra. La prima si trova nella chiesa parrocchiale di Forno di Valstrona ed è stata costituita con i donativi degli emigranti valstronesi, principalmente peltrai. Una raccolta costituita più recentemente ad Ameno raccoglie opere donate dalla comunità amenese risiedente a Milano nel Seicento.

Cosa è cambiato con la nascita dell'ecomuseo? Occorre premettere che ogni realtà rimane autonoma e persegue una propria politica culturale. L'ecomuseo non subentra nella gestione dei musei, ma tenta piuttosto di stimolare un'evoluzione dei musei che accresca le potenzialità insite in ciascuna iniziativa.

Una delle prime azioni è stata quella di "mettere in rete" le realtà museali precedentemente isolate, facendo emergere elementi di unione e collegamento. Vorrei a questo proposito ricordare che nel 1995 la Regione Piemonte sviluppò l'iniziativa di valorizzazione turistica denominata "Dieci occasioni per visitare il lago d'Orta" che mostrò i vantaggi di una comunicazione complessiva delle singole realtà museali. Oltre a costituire un'esperienza importante dal punto di vista organizzativo, l'iniziativa favorì la comprensione di come le singole realtà, apparentemente così eterogenee, fossero invece connesse da una fitta rete, ancorché talora invisibile, di legami storici tra le diverse attività produttive e talora persino di comuni vicende personali e familiari.

La collaborazione con l'ecomuseo ha permesso di promuovere le attività di ricerca, divulgazione e catalogazione (come ad esempio l'adesione al Progetto Guarini). In particolare l'ecomuseo coordina le attività didattiche. Questo settore era sviluppato solo da alcune realtà ecomuseali e pertanto la presenza dell'ecomuseo ha consentito di fornire un supporto continuo nella predisposizione di iniziative, come i laboratori e le lezioni interattive che integrano la pura e semplice visita guidata. Inoltre vengono sviluppati progetti didattici mirati a coinvolgere attivamente le scuole del territorio su temi individuati annualmente.

L'ecomuseo incoraggia poi le raccolte museali a trasformarsi da contenitori di oggetti in "centri di interpretazione" di un territorio o di un tema. Nel museo il visitatore, comprendendo in questa categoria anche l'abitante, dovrebbe poter trovare quegli strumenti che consentano di interpretare correttamente la realtà circostante. È ammissione comune da parte degli abitanti quella di non conoscere il proprio territorio. Grazie alle iniziative dell'ecomuseo e ai "presidi" costituiti dai musei vengono fornite continuamente nuove occasioni di scoperta di aspetti e temi prima ignorati. Nel museo è infatti ora possibile trovare molte informazioni su una serie di realtà esterne a esso direttamente o indirettamente collegate.

L'ecomuseo sostiene anche la realizzazione di nuove raccolte museali, in alcuni casi attraverso interventi economici, ma soprattutto fornendo un supporto di consulenza sugli aspetti organizzativi, gestionali e culturali.

Segnalo a questo proposito due progetti attualmente in corso di realizzazione. Quello della latteria turnaria di Casale Corte Cerro che oltre all'esposizione sul tema del lavoro di trasformazione del latte si intende collegare al sistema dei pascoli e degli alpeggi.

Un secondo progetto in cui l'ecomuseo è coinvolto assieme alla Comunità Montana dello Strona e Basso Toce è il recupero di una torneria idraulica in Valle Strona, la "Torneria Martinoli", che diventerà una raccolta museale di valle, collegabile a una serie di realtà per così dire "minori", e in larga misura ancora in fase di realizzazione, per costituire una rete comprendente "siti" molto diversi tra loro come la Raccolta di Arte Sacra citata prima, un Museo naturalistico paleontologico a Sambughetto, una macina per il sidro, numerosi laboratori artigianali, sentieri, mulini, cave e miniere, il paese di Campello Monti e la sua cultura Walser.

Come ricordavo prima nell'ecomuseo è facilitata anche la cooperazione tra i musei etnografici e realtà museali non etnografiche ovvero non museali.

La Collezione Calderaia, ad esempio, è una raccolta di arte contemporanea, voluta nella propria casa studio dal pittore Antonio Calderara, che costituisce un'importante testimonianza di una caratteristica del territorio, vale a dire il fascino esercitato nei secoli sugli artisti. Già dal Quattrocento abbiamo testimonianze letterarie che descrivono il territorio, ma l'area è stata per secoli oggetto di visita da parte di artisti di ogni genere. Nel Settecento il Lago d'Orta era una tappa del Grand Tour italiano percorso dagli aristocratici europei.

L'Alpe Selviana è invece un vecchio alpeggio recuperato e trasformato in azienda agricola, agriturismo e centro didattico naturalistico. La didattica, che è parte integrante dell'attività dell'azienda, consente di vedere la vita rurale attuale, con le sue problematiche e opportunità.

Il Laboratorio di Arti Visive di Granerolo si occupa invece di recuperare e conservare, attraverso corsi e stage, le tecniche e il saper fare delle attività di lavoro artigianali.

Esiste anche un Giardino Botanico, Alpina, dedicato alle specie vegetali alpine.

E poi chiaramente esistono emergenze culturali come Orta, con l'isola, il Sacro Monte, con tutto il fascino di questi luoghi, ma anche con i problemi causati dal sovraffollamento turistico e dall'abbandono del centro storico da parte degli abitanti.

La presenza dell'ecomuseo favorisce in sostanza la cooperazione dei musei con realtà diverse, non museali, come laboratori, aziende agricole, artigianali e industriali, aree di interesse botanico o naturalistico, siti di interesse storico, artistico e archeologico. In alcuni casi la cooperazione è per così dire, istituzionalizzata, giacché queste realtà aderiscono all'associazione Ecomuseo, in altri è di tipo informale e avviene secondo le circostanze e le opportunità.

Importante è anche il collegamento con gli enti pubblici e le associazioni culturali e turistiche. L'Associazione Ecomuseo è stata costituita da undici soci nel 1997, ne conta oggi ventiquattro, a testimonianza di un'adesione crescente da parte degli attori culturali e istituzionali locali. Tra questi, oltre alle realtà già presentate si trovano le due Province di Novara e del Verbano Cusio Ossola; le Comunità Montane Cusio Mottarone e Strona e Basso Toce; un consorzio di albergatori, il Consorzio Cusio Turismo; l'Associazione Musicale Accademia e l'associazione Walsergemeinschaft Kampel.

Attualmente si sta riflettendo sulla possibilità di dar vita a un'associazione "amica" dell'ecomuseo per favorire la partecipazione istituzionale diretta da parte dei singoli cittadini, benché si debba sottolineare che la partecipazione di singoli alla vita dell'ecomuseo avviene già a livello continuativo, sia attraverso i soci dell'ecomuseo, che sono spesso associazioni culturali i cui aderenti collaborano alla crescita dell'ecomuseo, sia direttamente e spontaneamente da parte di singoli.

I musei hanno avuto naturalmente nel tempo una loro evoluzione, ma come sono cambiati con la nascita dell'ecomuseo? In alcuni casi si osserva una spiccata vocazione all'apertura verso il territorio e alla comunità locale.

Mi sembra utile proporvi ora una rapida carrellata sulla storia di questi musei, alcuni dei quali hanno avuto un'interessante evoluzione, mentre in altri casi sarebbe più giusto parlare di involuzione.

Il Museo dell'Ombrello e del Parasole di Gignese è nato dall'iniziativa di Iginio Ambrosini (1883 - 1955), figlio e fratello di ombrellai e fondatore anche del Giardino Botanico Alpina (1934). Il museo si insediò nel 1939 al piano superiore delle scuole elementari. L'allestimento, ricchissimo di materiale e pieno di fascino, era testimonianza dell'amore per il proprio paese e per il proprio lavoro. Nel 1976 il Museo fu trasferito nell'attuale sede, costruita grazie alla collaborazione tra il Comune e l'Associazione "Amici del Museo". L'edificio, se si osserva dall'alto delle gradinate della Chiesa Parrocchiale di San Maurizio ha la pianta a forma di tre ombrelli aperti affiancati.

Nel 1958 un gruppo di volontari inizia a recuperare oggetti e notizie sulla storia delle Quarne. Nel 1972 nasce la prima esposizione etnografica permanente a Quarna. Nel 1975 la

superficie espositiva viene quadruplicata. Nel 1989 viene realizzata l'attuale sede per illustrare anche il tema della produzione di strumenti musicali a fiato. Nel 1999 viene completato il recupero del cosiddetto "Mulino delle Batine" (dal nome delle due sorelle che lo gestivano), la cui visita è parte del percorso espositivo.

Attualmente il museo è al centro di una piccola rete dove i visitatori, in particolar modo le scuole, possono visitare, oltre al vero e proprio Museo Etnografico e dello strumento musicale a fiato, una sezione naturalistica distaccata, il mulino, l'ultima fabbrica di strumenti musicali.

La tradizionale produzione di strumenti musicali ha inoltre generato un'interessante ricaduta a livello culturale. A Quarna si registra un'alta percentuale di musicisti tra la popolazione. L'Associazione Musicale "Accademia", orchestra di fiati che ha ottenuto numerosi riconoscimenti internazionali, costituisce uno degli elementi di eccellenza del paese. Il Museo partecipa anche, direttamente o indirettamente, all'organizzazione di eventi culturali, come ad esempio il "Premio Brusoni" o la stagione musicale "Quarna, paese della musica".

Il Museo dell'arte della tornitura del legno è nato per iniziativa della Pro Loco di Pettenasco nel 1995. Inizialmente ospitato nella Casa Medievale, il museo si è trasferito nel 2000 in un'antica torneria idraulica recuperata col contributo dell'ecomuseo sulla base della L.R 31/95.

Il progetto iniziale del Museo del rubinetto e della sua tecnologia prevedeva la realizzazione di un'esposizione museale permanente dedicata alla storia sociale e tecnologica del rubinetto; il recupero di una torneria idraulica per rubinetti; la creazione di un centro di documentazione e formazione. A oggi è stata realizzata (nel 1995) solo una piccola esposizione permanente, dal titolo "L'uomo e l'acqua" ubicata nel municipio di San Maurizio d'Opaglio. Sono attualmente in corso i lavori di recupero dell'edificio che dovrà ospitare la sede definitiva dell'esposizione museale.

La Collezione museale permanente del Museo arti ed industria è stata inserita nel 1998 nella struttura del "Forum", ricavato nell'ex ferriera Cobianchi. Nel 2003 è stata inaugurata la nuova collezione permanente dedicata alla storia del casalingo.

Il Museo degli alberghieri è una raccolta di documenti e memorie sulla storia dei lavoratori del settore alberghiero, allestita dall'Associazione Alberghieri ad Armeno nel 2002.

Il Museo dello scalpellino, voluto dall'amministrazione comunale di Madonna del Sasso si propone di ricordare la vita e il lavoro degli scalpellini delle cave di granito di Alzo e Boleto. È l'ultimo nato tra i musei del Cusio, dal momento che è stato inaugurato il 1 maggio scorso. Il museo costituisce il "punto di interpretazione" sul tema della lavorazione del granito e del suo utilizzo.

Le risorse collegate o collegabili al museo sono: il Santuario della Madonna del Sasso, una macina per la pesta della canapa a Centonara, recuperata nel 1999; i centri storici delle frazioni di Boleto, Artò, Centonara; le formazioni geologiche di granito degradato chiamate "monti della luna"; l'area delle ex cave. Recentemente si è ipotizzato anche un possibile recupero di un *taragn*, una casa dal tetto in paglia. Sarebbe auspicabile il collegamento, culturale e operativo, col citato Museo del rubinetto, paese di origine di numerosi *picasass*. La presenza del Santuario, che costituisce una meta turistica di grande richiamo essendo anche un interessante punto panoramico, costituisce al contempo un'opportunità e un problema per la valorizzazione del territorio. Al museo, che si colloca in un più generale sforzo di riqualificazione urbana delle frazioni comunali, viene pertanto affidato anche il compito di modificare i flussi turistici, con l'obiettivo dichiarato di favorire la nascita di attività artigianali e turistiche (agriturismo, bed & breakfast, ecc.). Un elemento positivo è l'interesse finora suscitato dal museo nella popolazione.

In conclusione, quale futuro si può intravedere per i musei etnografici?

Gli elementi di forza dei progetti museali più riusciti, e sottolineo di quelli più riusciti, sono:

- la centralità riconosciuta nell'ambito della propria comunità, con una credibilità conquistata "sul campo";
- la partecipazione attiva di un "gruppo" che anima la vita del museo;
- il collegamento e l'apertura al territorio circostante;
- la continua attività di ricerca e aggiornamento.

Devo purtroppo notare che non tutti i musei del territorio riescono a raggiungere questi obiettivi ed è bene ricordare che l'assenza di uno o più di questi elementi costituisce un elemento di debolezza.

In sostanza le esperienze museali più riuscite paiono volgersi spontaneamente nella direzione di una naturale convergenza, se non altro operativa e metodologica, con l'ecomuseo, fatte salve le distinzioni di fondo che permangono tra un ecomuseo e un museo.

Lo sforzo dell'ecomuseo è quello di favorire l'evoluzione nella giusta direzione, ma è necessario sottolineare il fatto che la presenza dell'ecomuseo amplifica le potenzialità delle realtà (museali e non) più attive, mentre i risultati sono, e credo non potrebbe essere diversamente, più limitati per quelle realtà che anche solo come museo faticano a funzionare.

Il patrimonio etnoantropologico fra musei e territorio

Premessa

Il mio intervento si riferisce ai musei locali, i quali, per loro stessa natura - in modo non dissimile dagli ecomusei - sono in stretto collegamento con i territori su cui insistono, afferendo a regioni, province, comuni e altri enti locali pubblici e privati. La Regione Lazio, dove personalmente opero, utilizza la terminologia di "museo locale" per indicare una struttura "di ente locale" (quindi pubblica), ovvero "di interesse locale" (quindi privata, a cui viene però riconosciuto un interesse pubblico), nell'ambito della programmazione e delle attività di indirizzo e di finanziamento regionali.

Il Lazio ha da tempo fissato i requisiti minimi in base ai quali un "museo locale" può venire riconosciuto come tale e quindi entrare a far parte dell'organizzazione museale regionale, ed eventualmente anche di sistemi museali, territoriali e tematici. Nell'ambito dei "musei locali" del Lazio si trovano tanto strutture professionalmente progettate e gestite, quanto strutture nate in modo spontaneo, ma che nel tempo sono state ristrutturare in modo tale da rientrare negli standard regionali. In tale quadro, molti fra i musei cosiddetti "spontanei" restano fuori dall'organizzazione museale regionale proprio perché non sono in grado di garantire gli standard minimi richiesti.

Nella giornata di ieri, nell'ambito della discussione sul progetto del "Lessico dei musei italiani", promosso dall'ICOM Italia in collaborazione con la Conferenza delle Associazioni Museali Italiane, è stata proposta una definizione di "museo locale" che coincide tout court con il "museo spontaneo": tale definizione appare del tutto diversa e per certi versi contraddittoria con quella in uso a livello istituzionale territoriale. È importante, credo, che nella costruzione di un lessico dei musei, comune e condiviso, si tenga conto della diversità dei linguaggi utilizzati in mondi, come quello della ricerca universitaria da un lato e quello istituzionale della programmazione e della gestione territoriale dei beni culturali dall'altro, che finora hanno poco dialogato. Il progetto del "Lessico" può essere proprio l'occasione non solo per riordinare e uniformare i linguaggi, ma anche per trovare delle convergenze sull'attribuzione di significato ai singoli termini: convergenze che devono necessariamente scaturire da un ampio confronto fra soggetti diversi, portatori di approcci e prassi diversificate.

Patrimoni passati - patrimoni viventi

Sul rapporto fra patrimonio e territorio si è parlato molto, sia della giornata di ieri sia in quella odierna. Vorrei aggiungere alcune considerazioni derivate dalla mia esperienza nell'ambito delle attività che svolgo presso la Regione Lazio, come etnoantropologa impegnata nel campo della museologia e della documentazione e catalogazione dei beni culturali, con particolare riguardo a quelli immateriali.

La crescente attenzione per i patrimoni immateriali sta contribuendo a fondare una nuova museologia etnoantropologica in Italia. Si tratta di un'attenzione che, a partire dall'individuazione dei "beni volatili" di ciresiana memoria (inizi degli anni '80 del secolo scorso), ha avuto un importante sviluppo negli ultimi anni, in termini di rapporti fra beni etnoantropologici viventi, musei e territorio.

Il rapporto fra patrimoni viventi e patrimoni passati riguarda da vicino la storia della museologia demologica in Italia. La gran parte degli oggetti esposti e conservati nei musei demoeantropologici italiani testimoniano, infatti, com'è noto, di forme e di modi di vita

non più attuali, legati a culture materiali genericamente agro-pastorali e artigiane di un tempo passato, spesso non ben individuato né storicamente né in base a una più precisa stratificazione socio-economica. Questi patrimoni materiali del passato, musealizzati, possono avere dei collegamenti con la vita e con la memoria delle comunità locali di oggi se e quando lo stesso museo riesca ad attivare tali collegamenti attraverso il rapporto con il territorio. Ci sono diversi esempi del genere in Italia, alcuni legati ad attività di ricerca di carattere accademico, altri ad attività di "museografi" locali attenti a questo aspetto; mi piace qui ricordare il modo di lavorare di Ettore Guatelli (Museo Guatelli, Ozzano Taro, Pr), che raccoglieva oggetti di cui cercava di ricostruire la storia legandoli alle forme di vita, alle etiche e alle estetiche del territorio. Ma in altri casi, molti musei cosiddetti etnografici o della civiltà contadina si sono costituiti in modi assai più casuali, da parte di amministrazioni comunali o di privati, che, perseguendo varie esigenze (turistiche, autorappresentative ecc.), hanno, nel tempo, acquisito collezioni di oggetti della cosiddetta civiltà contadina, slegati dal territorio, con scarsi o nulli riferimenti sulla provenienza, sull'uso, sugli attori sociali coinvolti con gli oggetti stessi. In questi casi, proprio il mancato collegamento con il territorio, rende tali musei - nonostante alcuni offrano anche collezioni di una certa entità - strutture deboli, che oggi si tende a riconvertire o a chiudere.

Dunque, il collegamento con il territorio è elemento fondamentale già per i musei locali demoetnoantropologici che conservano ed espongono collezioni di oggetti. Tanto più questo rapporto è centrale per quei musei, che sempre più si affacciano nella museologia/museografia demoetnoantropologica italiana, non più come contenitori di oggetti del passato, ma come riflessi delle culture locali e dei patrimoni viventi.

I patrimoni viventi sono costituiti soprattutto da beni immateriali, definiti dall'UNESCO come "spazi culturali" ed "espressioni culturali", vale a dire: eventi e performance che si determinano ciclicamente nel corso dell'anno, o anche episodicamente, in determinati luoghi e in determinati tempi; saperi, tecniche, comunicazioni non verbali, letterature orali ecc., che pur dando luogo a performance, non hanno una stabile consistenza sul territorio e prendono forma nelle occasioni interne alla vita delle comunità locali, rappresentando, quindi, reali e potenziali beni sul territorio.

Per questi beni l'UNESCO ha messo in atto, negli ultimi anni, intense azioni di valorizzazione e di salvaguardia, fra cui il progetto *Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity*, avviato nel 1999, e la *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, approvata nella trentaduesima sessione della Conferenza Generale di Parigi, nell'ottobre 2003. Anche l'ICOM ha da tempo avviato un programma di attività sul tema "Musei e patrimonio immateriale": a tale tema è stata dedicata la Giornata internazionale dei musei, nel maggio 2004, e la ventesima Conferenza Generale di Seul, nell'ottobre 2004.

Per poter essere fruiti, i patrimoni immateriali viventi sul territorio vanno individuati, rilevati, raccolti e fissati su supporti audio-visivi, secondo una metodologia consolidata in Italia soprattutto a partire dal secondo dopoguerra e che ha dato luogo alla costituzione di importanti archivi sonori e visivi, locali e nazionali. I documenti audio-visivi derivati dai rilevamenti dei beni immateriali sono stati spesso utilizzati, nei musei, in funzione ausiliaria, a corredo delle collezioni di oggetti: nel corso della visita, il visitatore, attivando un'apparecchiatura audio-visiva o elettronica, può accedere a testimonianze orali e visive, per una più ampia comprensione di quanto esposto. Naturalmente i beni immateriali fissati su supporti audio-visivi e conservati nei musei, in installazioni o in archivi, rappresentano delle cristallizzazioni degli stessi, una sorta di fermo-immagine di qualcosa che nella realtà non si ripete mai allo stesso modo, essendo tali beni, per loro natura, sempre unici e irripetibili. La ripresa audiovisiva li riattualizza e li collega alle realtà viventi.

Processi di patrimonializzazione

Si è detto, nel corso della mattina, che spesso a livello locale non vi è una conoscenza approfondita del proprio territorio. Questo in parte è vero, perché lo “sguardo da vicino” tende alla presbiopia: determinati aspetti del territorio legati alla propria vita vissuta spesso non appaiono netti, scontornati dall’esperienza quotidiana. Anche se non va trascurata la diffusa presenza, a livello locale, di figure di conoscitori, custodi e “guide” dei territori, che fungono da riferimento per le comunità stesse e per chi viene da fuori e che meriterebbero di venire meglio valorizzati da parte degli enti pubblici di riferimento.

In ogni caso, per ciò che attiene in particolare i patrimoni immateriali, l’opacità dello sguardo locale è aggravata dal fatto che questi beni difficilmente vengono riconosciuti in quanto tali, sebbene le popolazioni vi siano individualmente e collettivamente coinvolte. Saperi pratiche, narrazioni, rappresentazioni simboliche, comportamenti rituali, comunicazioni non verbali, modi di dire ecc. sono atti performativi della quotidianità, che diventano beni culturali attraverso processi di patrimonializzazione deliberatamente promossi e attivati, spesso dall’esterno. Ad esempio, l’attività di catalogazione di beni culturali demotnoantropologici - che il nuovo *Codice dei beni culturali e del paesaggio* ha ridefinito come etnoantropologici - sul territorio, mediante la scheda BDI (Beni demotnoantropologici immateriali) dell’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, è uno dei fattori che può mettere in atto dei processi di patrimonializzazione, dialetticamente collocati fra le realtà istituzionali (Soprintendenze, Regioni) e le comunità locali.

L’attivazione di processi di patrimonializzazione si lega in modo particolare alla progettazione e all’allestimento di musei locali basati non già su collezioni di oggetti desueti, ma su identità, simboli, saperi e pratiche locali viventi. Progettare e allestire musei di questo genere non è cosa facile e richiede necessariamente l’apporto professionale dell’etnoantropologo, indispensabile per l’individuazione dei beni e per la loro traduzione museologica. L’antropologo, a sua volta, deve lavorare a stretto contatto con la comunità locale e con i suoi attori sociali, attivando mediazioni e negoziazioni; in questo senso, occorre che fra le varie figure si crei un’alleanza volta alla realizzazione di un museo, il quale, una volta concluso, sia concepito come il risultato di un lavoro comune, come un prodotto corale. È proprio dall’incontro fra l’antropologo e la comunità locale, dal loro interagire e riflettere vicendevolmente, che nasce il museo etnoantropologico.

Finora le comunità locali hanno stentato a riconoscere la professionalità dell’antropologo, mentre hanno meglio compreso professionalità apparentemente più “tecniche” come quelle dell’architetto o dell’ingegnere. L’antropologo viene spesso visto come un estraneo che si inserisce in una comunità a lui sconosciuta, con la pretesa di comprenderla. Si tratta di un problema che investe la dialettica insita nella pratica dell’etnografia di terreno, ma anche un problema legato alla mancanza di affermazione delle discipline etnoantropologiche nella cultura italiana, per cui la figura dell’antropologo resta poco definita e le sue competenze e i suoi strumenti teorico-metodologici possono apparire vaghi e generici.

L’esperienza della Regione Lazio

È tempo, dunque, che si cominci a creare delle strutture museali in grado di riflettere il territorio non soltanto nelle proiezioni e nella nostalgia del passato, ma anche dialetticamente e dialogicamente nel presente. È tempo che nel museo etnoantropologico entri la contemporaneità dei patrimoni viventi e che tali patrimoni diventino oggetti primari degli allestimenti secondo modalità e prassi ormai consolidate nell’ambito delle più recenti teorie museologiche. È tempo che il patrimonio immateriale vivente fuori del

museo entri nel museo e che il museo locale veicoli tale patrimonio al visitatore, attraverso il linguaggio proprio della comunicazione museale e attraverso costanti rinvii al territorio. La Regione Lazio, nell'ambito della programmazione del Servizio Musei, ha istituito, già da alcuni anni, il Sistema museale tematico demoetnoantropologico DEMOS (Demo Etnoantropologia Musei Organizzazione Sistemica). Alla base del DEMOS c'è l'esigenza di rinnovare la museografia regionale del settore, nata, anche nel Lazio, con l'impostazione di cui si è detto, che ha dato luogo a musei molti simili gli uni agli altri, poco significativi sul piano della reale conoscenza del territorio e fortemente radicati nel passato, in un andamento oscillante fra nostalgia e denuncia sociale. Il Sistema DEMOS è stato progettato, al contrario, in modo tale da individuare e valorizzare le diversità, le peculiarità e le vocazioni locali, cercando di rappresentare, nel loro insieme, la complessità e la ricchezza di un territorio estremamente vario e articolato come quello del Lazio, con aree annesse nella prima metà del Novecento, con un asse umbro-toscano, un asse abruzzese-molisano e un'area meridionale di influenza campana; ma anche con comunità alloglotte (ad esempio nella pianura Pontina), aree di transiti, di produzioni e pratiche localizzate ecc.

Il DEMOS è stato concepito come un sistema dall'ossatura tematica: si sviluppa attraverso temi - eventualmente anche da integrare - strettamente connessi al territorio e si compone di poli museali specializzati (ad esempio, i musei del brigante, del cavallo, del giocattolo, della zampogna, della pastorizia, della pietra, della terracotta ecc.), senza escludere i musei di carattere più complessivo, dove gli stessi temi sono comunque presenti in varie forme ed entità. Nella progettazione di nuovi musei, il Servizio Musei della Regione Lazio indirizza i Comuni e gli Enti locali verso una scelta tematica, fornendo il suo sostegno e il suo contributo tecnico-scientifico per l'individuazione dei temi in rapporto ai territori e per i necessari approfondimenti da sviluppare attraverso la ricerca sul terreno.

Per la costituzione di poli museali etnoantropologici, il Servizio Musei richiede che la progettazione, l'allestimento e la direzione scientifica vengano affidati ad antropologi professionisti, i quali possano garantire sia la pertinenza delle strutture ai temi prescelti sia lo svolgimento della necessaria attività di ricerca. Tale requisito costituisce una delle condizioni per l'appartenenza all'organizzazione museale regionale.

L'attuazione del progetto DEMOS richiede l'attivazione di forti canali comunicativi e attente mediazioni con le comunità e con le amministrazioni locali, ancora molto legate al modello "tradizionale" di museo etnografico. Spesso i progetti di nuovi musei per il Sistema museale demoetnoantropologico, da parte dei Comuni presentano delle tematicità tenui, a volte solo apparenti, mentre resta forte la volontà di esporre le raccolte di oggetti della civiltà contadina, che quasi ovunque fioriscono nell'ambito delle attività delle scuole o di altri soggetti. È un percorso di crescita da fare insieme, fra pubbliche amministrazioni, comunità locali e antropologi museali.

Il nuovo tipo di museo locale etnoantropologico che auspichiamo, e che in parte sta nascendo nel Lazio, è un museo che possa definitivamente e chiaramente distinguersi dai musei storici e dai musei archeologici; un museo che, pur collegandosi e confrontandosi con una struttura sistemica di portata regionale, riesca a rappresentare le identità e le peculiarità culturali del territorio, mantenendo un costante e dialettico rapporto con le genti che vi abitano e con la loro vita reale.

Si tratta indubbiamente di un modello di museo molto vicino a quello dell'ecomuseo. Nel Lazio la realtà ecomuseale è apparentemente ridotta: allo stato attuale vi sono solo due ecomusei, denominati come tali, l'Ecomuseo del litorale romano di Ostia e l'Ecomuseo del Parco didattico di Nazzano, mentre un terzo sta nascendo ad Arsoli, tutti in provincia di Roma.

Ma, per riprendere alcune considerazioni avanzate in premessa, mi sembra che, a volte, le scelte terminologiche derivino più da abitudini linguistiche consolidate che non da distinzioni di contenuti. L'esperienza che ho potuto fare in questi giorni, dell'Ecomuseo del

Lago d'Orta e Mottarone è stata per me illuminante in questo senso, perché vi ho ritrovato la logica di un'organizzazione sistemica di poli museali tematici e di riferimenti territoriali, che - sia pure nella differente scala territoriale - presenta molto punti di contatto con il Sistema museale deomoetnoantropologico del Lazio. Un buon motivo per intensificare i rapporti e gli scambi fra il Piemonte e il Lazio nel campo della museologia, così come già sta avvenendo sul fronte della catalogazione dei beni culturali etnoantropologici.

Bibliografia

«Antropologia Museale», I, 1, 2001 - III, 8, 2004.

Bravo Gian Luigi (a cura di), *Tradizioni nel presente. Musei feste fonti*, Omega, 2001, Torino.

Cirese Alberto M., *I beni demologici in Italia e la loro museografia*, in P. Clemente 1996, pp. 249-62; anche in P. Grimaldi, a cura, *Rivoltare il tempo. Percorsi di etno-antropologia*, Guerini e Associati, 1997, Milano, pp. 272-82.

Cirese Alberto M., *Beni immateriali o beni inoggettuali?*, in «Antropologia Museale», I, n. 1, 2002, pp. 66-69.

Clemente Pietro, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Protagon, 1996, Siena.

Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. 42/2004, in «Gazzetta Ufficiale» 45, del 24/02/2004.

Commissione Nazionale per i Beni Dmoetnoantropologici (a cura di), *Il Patrimonio Museale Antropologico. Itinerari nelle regioni italiane: riflessioni e prospettive*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Adnkronos cultura, 2004, II edizione ampliata, Roma.

De Martino Laura, Tucci Roberta (a cura di), *Progetto DEMOS per il Sistema museale tematico demo etno antropologico del Lazio*, Regione Lazio, Assessorato alla Cultura, 2002, Roma.

Guatelli Ettore, *La coda della gatta, Scritti di Ettore Guatelli: il suo museo, i suoi racconti (1948-1999)*, a cura di V. Ferorelli e F. Niccoli, Istituto per i Beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1999, Bologna.

ICOM, *Musei e patrimonio immateriale*, in sito Internet <http://www.icom-italia.org/news/>.

Padiglione Vincenzo, *Chi mai aveva visto niente. Il Novecento, una comunità, molti racconti*, Kappa, 2001, Roma,.

Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni demoetnoantropologici immateriali. Scheda BDI, norme di compilazione a cura di Roberta Tucci, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2002, Roma,.

Tucci Roberta, *Beni demoetnoantropologici immateriali*, in «Antropologia Museale», I, n. 1, 2002, pp. 54-59.

Tucci Roberta, *La catalogazione dei beni demoetnoantropologici immateriali: questioni e problemi*, in Atti del Convegno Internazionale, *Dono e controdono: questue e teatralità popolare*, Casa degli Alfieri, Archivio della teatralità popolare (Castagnole Monferrato 6 ottobre 2002), in c.d.s.

UNESCO, *Intangible Heritage*, in sito Internet <http://portal.unesco.org/culture/>.

Turci Mario (a cura di), *Antropologia museale*, «La Ricerca Folklorica», 39, 1999.

Il futuro della memoria. I patrimoni etnoantropologici, problemi di sviluppi e di metodo

1. Scopo di questo mio intervento è quello di prendere in esame alcuni aspetti tecnologici connessi alla gestione dei beni culturali etnoantropologici. Il futuro dei patrimoni materiali e immateriali della tradizione dipende in larga parte dallo sviluppo delle tecnologie informatiche, dai sistemi di digitalizzazione delle diverse fonti relative ai tanti beni etnoantropologici e ai nuovi linguaggi della multimedialità.

Nel corso di questi ultimi anni si sono utilizzate le tecnologie informatiche per sperimentare nuovi sistemi di gestione critica dei beni culturali demoetnoantropologici (d'ora in poi DEA). L'utilizzo di queste tecnologie ha avuto uno sviluppo rilevante e per molti versi sorprendente, determinando un profondo ripensamento relativo ai temi del riconoscimento, dell'acquisizione, della conservazione, della tutela e della fruizione dei dati di cultura.

Tutto ciò è stato possibile poiché, da una parte le più recenti tecnologie multimediali sono disponibili a costi sempre più accessibili, dall'altra, i sistemi multimediali rappresentano, sia nell'ambito della ricerca scientifica, sia nella didattica, un'occasione di crescita soprattutto per quei campi disciplinari che fondano il loro oggetto di studio su fonti ed eventi "precarie" come, nel nostro caso, quelli DEA di carattere prevalentemente orale e gestuale.

Le scienze informatiche hanno, dunque, fornito un notevole contributo metodologico e tecnico al settore dei beni culturali DEA consentendo soprattutto l'attuazione di banche dati relazionali e la creazione di sistemi ipermediali²⁸ finalizzati alla diffusione dei contenuti sia *on line* sia *off line*²⁹.

2. Per quanto attiene la progettazione e l'utilizzo di banche dati relazionali finalizzate all'archiviazione delle fonti etnoantropologiche, sono state condotte, in questi ultimi anni, alcune importanti iniziative che hanno rappresentato significativi momenti di crescita. Faccio riferimento, in particolare, al complesso lavoro coordinato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MBAC) che ha portato alla definizione dei nuovi tracciati per la catalogazione dei beni materiali ed immateriali. Le due schede di catalogazione, la BDM (Beni Demoetnoantropologici Materiali) e la BDI (Beni Demoetnoantropologici Immateriali), sono ora parte integrante delle strutture d'archivio che l'ICCD mette a disposizione degli operatori culturali.

La scheda BDM, nella sua versione informatizzata disponibile nel software "Guarini Patrimonio Culturale" distribuito dalla Regione Piemonte, è stata utilizzata per la catalogazione di una parte, circa 1300 oggetti, degli oltre 4000 che compongono le importanti collezioni del museo etnografico "Arti e Mestieri di un tempo" situato nel castello di Cisterna d'Asti. Il museo contadino oggetto della nostra ricerca rappresenta senza dubbio una delle realtà culturali più interessanti del Piemonte tradizionale. Gli

²⁸ I programmi ipermediali sono prodotti informatici realizzati integrando testo, suono, grafica statica e in movimento. Sono strutturati in modo che il fruitore possa accedere ai contenuti seguendo collegamenti logici (*link*) che consentono l'accesso all'informazione disponibile. Negli ipermedia l'informazione non è organizzata in un flusso continuo di dati sequenziali, ma viene strutturata in unità indipendenti chiamate generalmente nodi, unite tra loro attraverso dei link. Si ottiene così una rete informativa rappresentabile tramite un grafo. L'accesso ai contenuti potrà avvenire non soltanto tramite indici o sfogliando le pagine in modo sequenziale, gli utenti di un sistema ipermediale possono visionare i contenuti tramite selezione di links che uniscono i diversi nodi informativi. L'accesso alle informazioni è reso possibile attraverso una interfaccia grafica che consente, generalmente, l'accesso e la manipolazione delle fonti disponibili (Ciotti, Roncaglia, 2000).

²⁹ Le applicazioni ipermediali possono essere *on line*, distribuite mediante reti telematiche oppure distribuite su supporto ottico (CD-Rom, DVD-Rom), si parlerà di prodotti *off line*.

oggetti di cultura materiale, suddivisi in oltre venti collezioni organizzate in “botteghe artigiane”, costituiscono una preziosa e fondamentale testimonianza per tutti coloro che intendono condurre studi inerenti la cultura materiale del mondo contadino piemontese. Gli oggetti, raccolti grazie all’iniziativa di un ristretto gruppo di volontari in oltre 25 anni di ricerca sul terreno, provengono dalle cascine, dalle botteghe artigiane un tempo presenti sul territorio collinare circostante e consentono una esemplare ricostruzione dei diversi e complessi processi produttivi che sottendono alle presenze di questi beni culturali materiali.

La stessa scheda di catalogazione dei beni materiali è stata utilizzata inoltre per l’archiviazione degli oggetti delle collezioni del “Museo etnografico di Settimo Torinese”. In questa ricerca l’attenzione è stata rivolta, in particolare, agli elementi costitutivi dei cicli produttivi indagati. I lavori sono: la pesca sul fiume Po, i lavandai, la canapa, la fabbricazione di laterizi e la lavorazione dell’osso. Gli oggetti di cultura materiale schedati risultano essere indispensabili per spiegare le diverse e articolate fasi che differenziano i processi lavorativi che generano il museo.

Per quanto attiene ai beni culturali DEA immateriali, ho iniziato a sperimentare la scheda ministeriale BDI e ho partecipato alla creazione di un sistema informatico di banche dati relazionali finalizzate alla gestione di contenuti riguardanti la cerimonialità popolare, in particolare le tante e diverse forme di eventi festivi: carnevali, feste dell’orso, sacre rappresentazioni, badie, danze delle spade, ecc. Questo complesso lavoro, frutto della collaborazione di più unità di ricerca operanti presso diversi dipartimenti universitari, è stato svolto nell’ambito di un progetto, finanziato dall’allora Murst – Ministero dell’Università, della Ricerca scientifica e tecnologica (1998/2000), dal titolo “Archivio Multimediale della Ritualità Tradizionale”³⁰.

Ho voluto far riferimento a questi progetti di archiviazione di fonti DEA materiali e immateriali, condotti mediante l’uso di strumenti informatici, perché proprio da queste esperienze di ricerca ho potuto meglio comprendere i vantaggi che derivano dall’adozione di tali tecniche e metodologie. Gli esiti della sperimentazione possono essere così riassunti: da un lato si ottiene una più veloce, controllata e sistematica immissione dei dati, dall’altro, l’utilizzo di strutture d’archivio condivise e coerenti con gli obiettivi del lavoro, costituisce la premessa fondamentale per far confluire più insieme di dati, frutto di diverse campagne di catalogazione, condotte in tempi e luoghi diversi. Questa operazione permette la costituzione di un unico grande archivio informatizzato che potrà, in seguito, essere consultato a livelli differenti e agevolare così il recupero critico delle informazioni.

I metodi e le tecniche messi a punto permettono all’utente finale di operare su archivi di dati di cultura che provengono da ambiti territoriali ed esperienze diverse ma che si presentano come un unico *corpus* di informazioni. Le informazioni così archiviate vengono successivamente restituite organizzate per territori, tempi, categorie e azioni cerimoniali; in molti casi costituiscono anche la premessa indispensabile per tentare nuove letture antropologiche necessarie per una maggior comprensione dei tanti e articolati saperi etnografici della nostra regione. Un lavoro che potrà anche far emergere inediti quadri della ritualità piemontese.

3. Grazie allo sviluppo delle tecnologie multimediali è possibile inserire a corredo delle schede di catalogo le diverse fonti (testo, immagini, audio e video) utilizzate per descrivere e documentare le informazioni della scheda di catalogo. Per garantire che anche le fonti multimediali, così come le schede d’archivio, possano essere condivise criticamente è però

³⁰ Questo progetto di ricerca scientifica è stato coordinato, a livello nazionale, da Antonino Buttitta dell’Università di Palermo mentre le due unità operative locali sono state dirette rispettivamente da Gian Luigi Bravo del Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali dell’Università di Torino e da Piercarlo Grimaldi del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi del Piemonte Orientale.

indispensabile definire i formati di digitalizzazione, i livelli qualitativi e stabilire la metodologia di lavoro. In effetti, se da un parte, tutte le fonti di terreno e di archivio possono essere conservate in digitale, dall'altra sempre di più ci accorgiamo che questi documenti multimediali sono più facilmente disponibili se si adottano gli stessi criteri per la loro codifica numerica. Un passo importante in questa direzione è stato condotto ancora dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) con la pubblicazione prima della *"Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche"* (1998) e successivamente con la *"Normativa per la documentazione multimediale"* (2004). Quest'ultima fornisce le indicazioni metodologiche e tecniche per il passaggio in digitale anche dei documenti a base testo e delle fonti audio e video, completando e definendo meglio il quadro complessivo degli standard informatici da adottare per la gestione in digitale di tutti gli allegati da inserire a corredo delle schede di catalogo BDM e BDI.

In aggiunta a quanto affermato va detto che "salvare" le diverse fonti con formati e su supporti informatici stabili nel tempo è oggi considerato il sistema più sicuro per garantire la sopravvivenza dei diversi e preziosi documenti. La spinosa questione della conservazione delle fonti e della loro riunificazione in un unico formato si pone dunque congiuntamente. Oltre alle esperienze di catalogazione e alla gestione degli allegati multimediali queste tecnologie sono state impiegate, sempre nel settore dei beni culturali DEA, per realizzare sistemi ipermediali che risultano particolarmente utili per nuove e più efficaci modalità di rappresentazione e diffusione dei dati di cultura.

In questa direzione è stata condotta un'esperienza scientifica promettente che ha coinvolto il già citato museo etnografico "Arti e Mestieri di un tempo" di Cisterna d'Asti. Il sistema multimediale finalizzato alla comunicazione del patrimonio culturale DEA è stato progettato e realizzato per essere consultato mediante l'accesso ad un sito Web³¹. Non è questa la sede per condurre una descrizione analitica dell'architettura del sistema multimediale e dei suoi principali percorsi di navigazione che consentono di visualizzare una parte degli oggetti conservati presso il museo. Tuttavia alcune considerazioni possono essere utili per comprendere meglio i vantaggi che questi sistemi offrono.

Come indica opportunamente Antinucci (1997) queste tecnologie multimediali e interattive hanno tre proprietà fondamentali che le caratterizzano: sono a "base visiva", sono interattive e sono connesse. Essere a "base visiva" significa che nel processo comunicativo viene riservato un ruolo centrale all'immagine anziché al testo. Questa qualità risulta fondamentale poiché qualsiasi bene culturale, qualsiasi oggetto per essere compreso deve innanzitutto essere visto. La proprietà interattiva rende l'utente parte attiva del processo comunicativo attraverso scelte e risposte personali che rendono la consultazione un fatto unico. Si possono, dunque, sperimentare percorsi di consultazione individuali. L'ultima caratteristica, l'essere connesse, sta a significare che le fonti, qualsiasi fonte, viene resa disponibile in tempo reale e in forma interattiva. Per esempio i dati di una campagna di catalogazione possono essere disponibili fin dal momento in cui vengono inseriti nell'archivio. Quindi, se da una parte queste tecnologie permettono di collocare un oggetto, un documento all'interno di una rete di rimandi ad altri documenti consentendo di fatto letture, contestualizzazioni molteplici, dall'altra la "base visiva" mostra l'oggetto rendendone possibile anche la contestualizzazione visiva (cfr. Antinucci, 1997, pp. 121-124).

In conclusione, la digitalizzazione e la connessione dei contenuti mediante rete telematica rappresenta per le tante piccole realtà etnografiche piemontesi una opportunità da non trascurare se non si vuole rimanere al margine di questo profondo processo tecnologico. In un mondo dove sempre di più la comunicazione avviene in forma digitale

³¹ Il sistema multimediale è disponibile all'indirizzo: <http://www.museoartiemestieri.it/>. Una prima versione del sistema multimediale è stata presentata da Piercarlo Grimaldi e Davide Porporato al VI Congresso Nazionale "Beni culturali. Identità, politiche, mercato", organizzato dall'Associazione Italiana per le Scienze EtnoAntropologiche (A.I.S.E.A.) e tenutosi presso l'Università degli Studi "La Sapienza" - Roma dal 21 al 23 giugno 2001.

ciò che non viene ricondotto in questo processo innovativo potrebbe risultare presto irrilevante (*cf.* De Carli, 1997, p. 112). La messa in rete di questi patrimoni rappresenta l'unico modo per garantirne la sopravvivenza: "Se i piccoli musei non entrano nella rete, rischiano di cadere nell'oblio; e la perdita sarebbe grave per loro, ma non solo per loro; la perdita sarebbe grave anche per la collettività: infatti, verrebbero cancellate – vogliamo dirlo così – delle identità e, per questa via, delle differenze" (Bertuglia, 1999, p. 259).

Oltre a quanto detto la realizzazione di un sistema multimediale rappresenta per il museo etnografico anche l'occasione per condurre un percorso di ri-strutturazione, di ri-definizione, dei saperi connessi alle collezioni, al fine di fornire all'utente percorsi critici capaci di introdurlo a diversi e gerarchici livelli d'analisi. Per ottenere questo risultato diventa strategica la fase di progettazione della struttura del sistema poiché è in questa fase che s'individuano e si definiscono i percorsi di navigazione che rendono possibile la connessione del museo e dei suoi oggetti in una rete più ampia di conoscenze. È necessario, per esempio, che i dati di schedatura riferiti ai singoli oggetti di una collezione dialoghino criticamente con quelli di altre collezioni presenti nello stesso museo, e nel contempo con altri, contenuti in spazi e luoghi differenti. L'esito è un'esposizione virtuale che opportunamente messa in rete permette di "proiettare" il museo fuori dal suo, a volte, angusto contenitore.

***22 maggio 2004
Giornata di lavoro al Museo dello strumento
musicale a fiato di Quarna Sotto***



23 maggio 2004
Visite sul territorio

