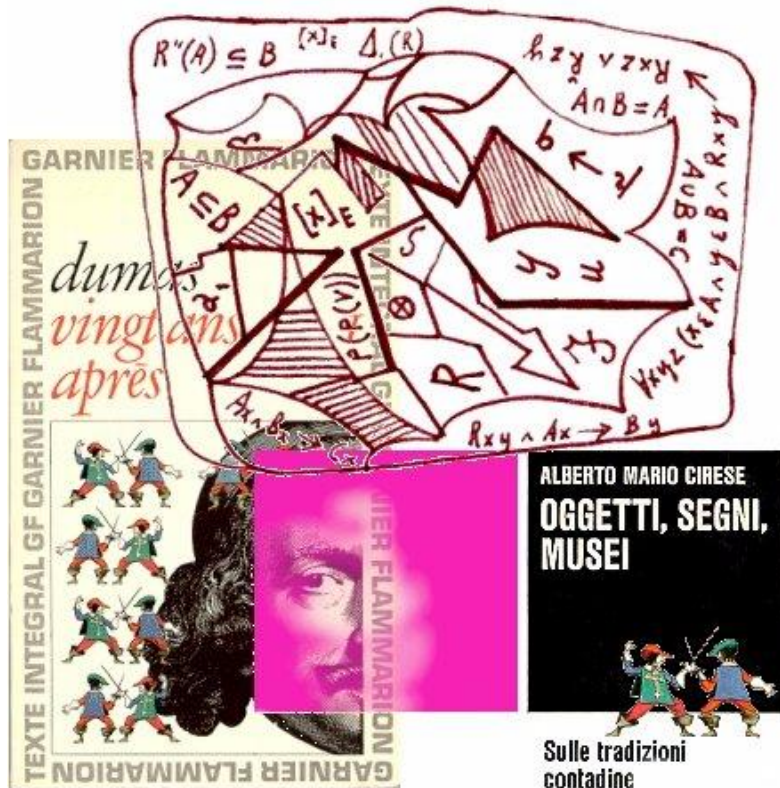


PIETRO CLEMENTE

## VENT'ANNI DOPO

ALBERTO M. CIRESE SCRITTORE DI MUSEI

Con una intervista a A.M. Cirese su temi di museologia e  
museografia realizzata nel settembre 1997



Piccola  
Biblioteca  
Einaudi

Dispensa per il corso di Antropologia culturale I  
a.a. 1998/1999  
Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'

(gennaio 1999)

I due testi che vengono fatti circolare ora come dispensa per il corso di Antropologia culturale I, benché siano ancora inediti, hanno già una loro storia. La si può leggere nella prima delle due dediche che vi sono premesse. Queste dediche fanno a loro volta parte della storia di questi testi, ed è per questo che si è pensato di renderle almeno semi-note (semi-note a causa del carattere solo semi-ufficiale proprio del genere letterario delle dispense universitarie, specie di *samizdat* accademico). Visto il ritardo a cui la pubblicazione dei testi andava incontro, si era pensato infatti di farne omaggio diretto al professore Cirese, progettando occasioni più informali o più ufficiali in cui questo fosse possibile. Per un'occasione più informale era stata scritta la dedica del settembre 1998, che qui diamo per seconda, e per una più ufficiale quella del novembre successivo. Per vari motivi entrambe sono rimaste allo stato di progetto. Grazie alle urgenze della didattica si realizza ora questa dispensa - e l'occasione per la presentazione di questi dialoghi con Cirese risulta in fondo essere una delle più appropriate, se pensiamo (e lo pensiamo da testimoni diretti) a quanto è stato grande e convinto e ricco l'impegno che proprio nella didattica ha messo lo stesso Alberto Cirese nei trent'anni del suo insegnamento universitario.

(novembre 1998)

Ad Alberto Mario Cirese

Quando Mario Turci chiese a Pietro Clemente un articolo di riflessione a vent'anni dall'uscita del testo di A. M. Cirese *Oggetti segni musei* (Torino, Einaudi) era ancora il 1996. Il numero della rivista cui il testo era destinato, *La Ricerca Folklorica*, (numero monografico sui musei coordinato da M. Turci) uscirà nel 1999. Ci sono, tra il 1996 dell'avvio e il 1999 dell'esito tre anni ricchi di scadenze e anniversari del lavoro di A. M. Cirese, ben oltre i soli temi museografici qui ricordati: dai 75 anni e l'essere nominato 'professore emerito' dell'Università 'La Sapienza' nel 1996, ai 20 anni di *Oggetti segni musei* nel 1997, ai 25 anni di *Cultura egemonica e culture subalterne* (Palermo, Palumbo, 13 edizioni) e i 40 anni del primo scritto museografico nel 1998. Il 1999 avrà tra gli altri anniversari quello dei 30 anni della traduzione italiana de *Le strutture elementari della parentela* di C. Lévi-Strauss (Milano, Feltrinelli, a cura di A. M. Cirese, trad. it. di A. M. Cirese e L. Serafini), e dei 20 della traduzione in Messico come *Ensayos sobre las culturas subalternas* di una raccolta di studi demologici ciresiani. Ma il 1999 sarà anche anno di nascita di raccolte nuove di scritti di A. M. Cirese.

L'articolo "Vent'anni dopo. Alberto Cirese scrittore di musei" e l'intervista a Cirese che l'accompagna col titolo "La tenacia della ragione" sono stati realizzati alla fine del 1997. In attesa della loro uscita a stampa Pietro Clemente, Alba Rosa Leone, Alberto Sobrero, Eugenio Testa e Laura Battistelli, gruppo di lavoro della cattedra di Antropologia Culturale 1 (la cattedra di Cirese) della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza", hanno pensato di dedicarlo ad Alberto Mario Cirese come omaggio amichevole per il 1998. Il testo è stato anche occasione di un lavoro collettivo, giacché l'intervista progettata da P. Clemente è stata 'somministrata' a Cirese da E. Testa, e il saggio "Vent'anni dopo", una volta licenziato dall'autore, è stato sottoposto a una attenta e impegnativa revisione da parte di E. Testa e L. Battistelli. Al testo, dunque, scritto da un allievo di Cirese nato negli anni '40, hanno cooperato un allievo di Cirese nato negli anni '50 e una allieva nata negli anni '60. Anche se di queste collaborazioni si è avvantaggiato l'autore, la sinergia dispiegata aveva una intenzione 'genealogica', di omaggio e ringraziamento al comune Maestro.

Un saluto,  
la cattedra di Antropologia Culturale 1

Corso di Laurea in Filosofia - Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università 'La Sapienza'

(settembre 1998)

Questo scritto dal titolo involontariamente dumasiano lo ha composto Pietro Clemente nel dicembre del 1997. E' destinato alla pubblicazione nel numero che *La ricerca folklorica* dedicherà alla museografia, e che uscirà nel 1999, l'ultimo anno di questo secolo.

Laura Battistelli ed Eugenio Testa tra il luglio e l'agosto del 1998 lo hanno letto, e lo hanno disseminato di modifiche minute.

Tre generazioni di ciresiani ci hanno dunque lavorato. E questo ci riporta a Dumas: il tre è un suo numero per eccellenza.

Ma, come i moschettieri che non erano tre, bensì quattro, non sono tre, bensì addirittura cinque le persone che di questo testo hanno pensato di fare omaggio ad Alberto Cirese.

Pietro Clemente, Alba Rosa Leone e Alberto Sobrero, Laura Battistelli ed Eugenio Testa si augurano che il maestro, emerito se mai ve ne furono, gradisca questa dedica e che abbia piacere di lavorare ancora con loro nell'anno che viene.

*"e sapesse quanto ci se n'avrebbe bisogno!"*

*"zitto! questo non lo dovevi dire!"*

*"o perché?"*

*"primo, perché se no si sparge la voce, che noi ci s'ha bisogno del Cirese, e pare non si sia capaci di far da soli ..."*

*"eh, ma per l'appunto ..."*

*"ma non si dice, citrullo! e poi, c'è il proverbio"*

*"che proverbio?"*

*"«all'antropologo non far sapere che da Cirese non ti puoi astenere»"*

(dal copione del Teatro Povero della Stanza 313)

Claudio - (che fino a quel momento è stato in disparte) ... Posso parlare ... (il Giudice fa cenno di sì) ..Volevo dire solo poche parole ... // ... ecco, stasera noi ci siamo trovati di fronte ad un oggetto modesto ... insignificante ... di nessun valore.. Io volevo dire allora che mi sono accorto che quell'oggetto non è morto ... Quell'oggetto è vitale ... Ma non quello in particolare ... forse lo sono tutti ... e più che altro quelli che hanno il potere di testimoniare il passato ... E allora volevo chiedervi ... stasera ... di guardarvi intorno con più attenzione di sempre ... sembra che non ci sia nulla (invita alla osservazione) ma se scaviamo ... se ci muoviamo con più attenzione ... ecco allora che il mondo circostante ci appare in modo completamente diverso ... (E qui comincia a ribaltare tutte le parti di palcoscenico che permettono la comparsa degli oggetti che decideremo di far comparire. La sensazione è che il piano della scena sia in realtà un grande contenitore di memorie che pian piano, con fatica, affiorano alla vista del pubblico. Parte la colonna sonora).

... Un mondo ricco di segni che pian piano affiorano e che fanno riflettere ... // ... e chissà quanti di noi ... da qualche parte dimenticata ... custodisce ancora qualcuno di quegli oggetti ... (un silenzio) ... e volevo anche dire ... abbiamone cura ... in qualche modo fanno parte di noi ... (un silenzio) ... Ecco ... io non ho da dire altro ...

(Colonna sonora)

(Resistenza a buio)

( dal copione del Teatro Povero di Monticchiello, falci.autodramma della gente di Monticchiello, 1997, p.28 )

Notti di fine Luglio e di primi d'Agosto del 1997, nella piazza di Monticchiello in Comune di Pienza, tra villeggianti con casa in Val d'Orcia o sull'Amiata, turisti in transito, turisti termali e non termali di Chianciano, universitari e affezionati senesi, apprezzatori del Teatro Povero: gli *oggetti*, i *segni* ed anche i *musei*, cui nel 1977 Alberto Mario Cirese ha dedicato il titolo

della sua principale raccolta di scritti su temi museali,<sup>1</sup> sono nella scena del teatro, se ne parla a teatro. E se ne parla perché da quasi trent'anni a Monticchiello si fa teatro con i temi del mondo locale e contadino in specie e, da alcuni anni, si va progettando lì un museo del teatro popolare toscano, nel quadro della Rete museale della provincia di Siena, dove il nodo più significativo previsto per l'area antropologica è il Museo della mezzadria toscana che nascerà a Buonconvento.

### 1. *Flashback*

In questa sorta di notizia d'agenzia c'è dietro un mondo, ci sono tante storie e tante vite. Quelle più universitarie e più mie mi ricordano che sotto l'egida di Alberto Cirese, lì vicino, a Montepulciano, con Mariano Fresta e Maria Luisa Meoni, nel 1975 tenemmo un convegno sul teatro popolare, il mio primo impegno pubblico da universitario allora trentatreenne. E che il primo sogno museografico, concepito come progetto da realizzare con l'Amministrazione Provinciale di Siena proprio nel 1975<sup>2</sup> ebbe a Buonconvento la prima prova nel 1979. In quel comune un gruppo di studiosi locali raccoglieva da sei anni oggetti del lavoro contadino e, in collaborazione con 'noi' studiosi dell'Università di Siena, si allestì una mostra, e fu per me, per noi, la prima mostra, bella e ciresiana: "Il mestiere del contadino".<sup>3</sup> Su questa mostra ho scritto il mio primo - molto ciresiano - articolo di museografia.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> A. M. Cirese, *Oggetti, segni, musei*. Torino, Einaudi, 1977

<sup>2</sup> *Ipotesi e proposte per la costituzione di un Centro provinciale di documentazione del lavoro contadino*, Amministrazione Provinciale di Siena, 1975.

<sup>3</sup> *Il mestiere del contadino. Materiali della settima mostra sulla condizione mezzadrile*. Siena, Arteditoria, 1979.

<sup>4</sup> "Una mostra su 'Il mestiere del contadino' in Toscana", *Problemi*, 57, 1980. Ora si trova in P.Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*,

E' difficile risalire nel tempo e immaginare come una fase, una storia, sarebbero stati senza un discorso, in questo caso il discorso museografico di Cirese, o senza un'opera particolare (*Oggetti, segni, musei*, che Cirese stesso, con la sua 'luciferina modestia', non ha esitato talvolta a definire 'da dilettante', e che è stata comunque di visibile influenza sul modo di pensare di una generazione di studiosi).

Come pensare il 'peso', la 'fortuna' di qualcosa, se non immaginandone l'assenza? Eppure, l'opera museografica di Cirese non ha influenzato grandemente il mondo dei musei visibili, e molti di quelli che vediamo in Italia sarebbero stati gli stessi senza il 'valore aggiunto' dei suoi pensieri,<sup>5</sup> soprattutto perché, in Italia, c'è stata poca - o punta - museografia antropologica progettata. Ma forse saremmo stati diversi noi, noi di quelle almeno due generazioni di studiosi che hanno letto Cirese e che si sono occupati di musei. Negli studi questi sono tempi che si possono accettare: i lavori museografici di Cirese sono stati un nutrimento intellettuale vivacissimo per la generazione dei suoi allievi e per quella degli allievi dei suoi allievi, ed ora, proprio ora, sono più che mai utili, attuali, tanto che vengono anche fortemente messi in discussione ed anche dai suoi stessi allievi, ma continuano ad essere letti e insegnati a nuove generazioni di studenti. Come dire che si sta manifestando adesso, con nuove riflessioni e nuove iniziative editoriali,<sup>6</sup> un

---

Siena, Protagon, 1996, dove, nella *Introduzione*, racconto anche le circostanze dell'iniziativa di Buonconvento.

<sup>5</sup> Vedi ad esempio la *Guida ai musei etnografici italiani Agricoltura, pesca, alimentazione e artigianato* di R. Togni, G. Forni, F. Pisani. Firenze, Olschki 1997.

<sup>6</sup> Penso ai due volumi della Sezione di Antropologia Museale dell'AISEA ("Antropologia Museale. Caratteri rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici". A cura di G. Kezich e M. Turci. *Annali di San Michele*, 7, 1994; AISEA - Sezione di Antropologia Museale, *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*. Roma, ET, 1996), penso a questo stesso numero de *La Ricerca Folklorica*, ai diversi interventi su

interesse e una 'tradizione', della quale il libro di Cirese si può considerare il fondamentale (o l'unico) antenato comune.

Ci sono altri autori che si sono occupati di museografia. Cirese recupera alcuni di essi (come Lamberto Loria, Aldobrandino Mochi, Francesco Baldasseroni) dai primi del secolo, e, costruendo un ponte col passato, li adotta come suoi punti di riferimento e così ce li tramanda. Altri ce ne segnala che, come Paolo Toschi, hanno sviluppato una pratica di riflessione sulle 'cose' dell'arte popolare o sulla gestione dell'eredità museografica, senza una vera e propria attenzione alla specificità museale. Giuseppe Bonomo e Antonino Buttitta (seguendo la tradizione di Giuseppe Cocchiara), Gaetano Perusini, Tullio Tentori hanno pure avuto interessi museografici, ma sempre o al margine dei propri studi o con un interesse pratico più che teorico. Successivamente altri autori, coetanei o più giovani di Cirese, hanno scritto di musei, ma, pur facendolo per lo più occasionalmente, si sono comunque misurati con i suoi scritti come poi sistematicamente ha fatto la mia generazione.

Dentro i nostri studi o in contiguità con essi ci sono stati solo due studiosi della prima generazione postbellica a dare risalto di riflessione e di scrittura, e anche di attività realizzativa ai musei: si tratta di Giovanni Battista Bronzini e di Giuseppe Šebesta, i cui scritti sono però apparsi in raccolta assai tardi rispetto a quelli di Cirese (1985 e 1991). Il caso di Šebesta è poi quello di un realizzatore di musei assai più che 'scrittore' di essi. A lui si deve anche di avere in un certo senso trasmesso l'arte a Mario Turci, direttore del Museo di Santarcangelo di Romagna, e rappresentante di una nuova - ulteriore rispetto alla mia - generazione, che incorpora pratica e teoria museale, ma partendo dalla pratica.

La pratica e la riflessione sui musei sono state quindi rare nell'avvio postbellico degli studi demotnoantropologici,

---

*Ossimori*, alla nuova attenzione per il dibattito francese e americano, alla collana della CLUEB diretta da Fredi Drugman)

nonostante le grandi collezioni accumulate in diverse sedi italiane, ed è mancata nella formazione universitaria quella consuetudine al museo che altrove ne faceva parte organica. Anche questo fattore va tenuto in considerazione per comprendere, nel vuoto complessivo di *routines* istituzionali, sia il valore del dibattito teorico, sia il ruolo che vi hanno assunto gli scritti di Cirese e in particolare il primo saggio che scrisse nel 1967 in concomitanza con la prima fase di sviluppo della museografia dal basso, che ha caratterizzato la situazione italiana in assenza di attenzione dall'alto.

Pensando dunque ai nostri studi e al comparto 'musei', senza il volumetto di Cirese *Oggetti, segni, musei*, si delineerebbe un baratro o un buco nero. Dal dibattito del 1911, con qualche raro articolo su *Lares* negli anni '30, qualche noticina di Toschi, si arriverebbe all'attuale ripresa di dibattito in cui la letteratura di riferimento è soprattutto quella francese, inglese e americana, senza alcuna 'tradizione italiana'. Né saprei immaginare me stesso, i miei impegni con gli Enti Locali, le mie discussioni con gli architetti, i fallimenti e i risultati, gli scritti, senza un fondamento nello spazio aperto dalla scrittura di Cirese.

Anche quella confluenza che c'è stata alla fine degli anni '70 tra stile museale pensato da Cirese e pratica del Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio (che, con la direzione di Carlo Poni e dei suoi allievi, resta un momento di riferimento nella storia della nostra museografia), non sarebbe stato possibile, così come la confluenza di riflessioni con il lavoro di Andrea Carandini in una archeologia classica che si apriva alla vita quotidiana e alla cultura materiale. Così sarebbe per gli interessi degli storici dell'agricoltura e dell'economia (da G. Giorgetti a S. Anselmi) che intervennero nei '70 su temi e iniziative di museografia. In quegli anni l'attenzione trasversale tra le discipline era maggiore di adesso, sia per più ampi terreni d'incontro teorico (il marxismo era una sorta di alfabeto franco, comune ai marxisti e agli antimarxisti), sia per un minore

incardinamento nella struttura universitaria di ottiche microspecialistiche. Il testo di Cirese è stato allora influente anche fuori dei nostri studi, come spesso mi vien ricordato da storici dell'arte e archeologi, che non hanno una produzione teorica di museografia molto ampia e spesso guardano con attenzione alla nostra letteratura in merito.

Quando, alla fine degli anni '70, mi sono dedicato alla letteratura generale di tipo museologico, largamente esterna all'antropologia e in gran parte francese e anglo-americana, perché cercavo di diventare 'esperto' nel settore, ho arricchito molto il mio patrimonio, ma non mi sono sentito né un neofita né uno che si trovasse indietro rispetto alle riflessioni sulle grandi pratiche museali. Il 'nutrimento' ciresiano era all'altezza del dibattito internazionale, ed era 'nostro'.

Così noi, non solo suoi allievi, abbiamo cominciato a pensare dopo di lui, dietro di lui, dentro i suoi pensieri. E ora si può vedere una tradizione non fatta di allievi diretti, non 'ciresiana', ma italiana nella quale i suoi scritti sono parte consistente e sono sia un ponte con il passato, sia un caposaldo di una riflessione legata alla nostra vicenda.

Tradizione di pensiero più che di musei, ma questo è uno degli aspetti dello scenario che tratteremo.

## 2. *Gli anniversari: venti, trenta, venticinque, quarantacinque anni fa*

### 2.1. *Vent'anni*

Giocando i riferimenti cronologici tra il 1997 e il 1998 (date in cui questo volume de *La Ricerca Folklorica* è stato prima messo in cantiere e poi esce) si possono cogliere una serie di demarcatori temporali, o 'anniversari', che possono fare da canovaccio a una lettura della esperienza-riflessione di Alberto

Cirese sui musei. In questo paragrafo ne tratterò lo schema, per poi affrontare più dappresso il testo di *Oggetti, segni, musei* che, datato 1977, vent'anni prima rispetto al '97, comprende però scritti che vanno dal 1963 al 1975 e percorrono una fase precisa della maturità professionale dell'autore, dai suoi 42 anni ai 54 anni.

## 2.2. Trent'anni

Il primo saggio museografico di Cirese compare nel 1968, come un fungo, su *Architetti di Sicilia* n. 17/18. E' il testo presentato al Convegno di Palermo (21-23 novembre 1967) "I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?". Quel testo nel 1997 ha dunque trent'anni dall'enunciazione e nel 1998 trent'anni dalla pubblicazione.

Palermo è luogo emblematico giacché lì da Giuseppe Pitrè nacque, ancor prima del '900, il primo gesto di museografia specificamente demologica.<sup>7</sup> Palermo, dove Giuseppe Bonomo aveva avuto difficili impegni di gestione del Museo Pitrè, e Antonio Pasqualino aveva fondato il Museo delle Marionette a partire da una collezione di pupi, dove Antonino Buttitta ha fondato il laboratorio museografico universitario diretto da Janne Vibaek, che offre consulenze e progettazione anche a molti musei locali, dove opera Aurelio Rigoli nel campo dei beni culturali e della museografia - Palermo, dicevo, è stata uno dei punti di riferimento per la riflessione sui musei di Alberto Cirese, che vi ha conosciuto Antonino Uccello, il maestro e antesignano della museografia di base e del modello 'casa museo', e che vi ha sviluppato con il Circolo semiologico siciliano il discorso sulla semiotica.. Palermo e la Sicilia sono una sorta di specifico 'luogo mitico' nella nascita degli studi italiani grazie a Pitrè e a Cocchiara e a una continuità di tradizione altrove impensabile.

---

<sup>7</sup> *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana* ordinata da G. Pitrè, Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92.

E' il 1967, e Cirese dice nel convegno palermitano :

«Le ricerche demologiche ... godono oggi di un momento favorevolissimo, come mostrano chiaramente il moltiplicarsi delle rilevazioni, delle pubblicazioni, delle imprese non più individuali di sistemazione ed elaborazione dei materiali documentari già acquisiti ... non lasciamo che passi o si dissolva ... abbiamo nuove leve di giovani ricercatori e studiosi, alle cui energie bisogna assicurare prospettive concrete d'impiego duraturo...».<sup>8</sup>

E' con sorpresa che il lettore d'oggi coglie quel clima di entusiasmo, che sembra non avere poi sortito grandi risultati, ma è certo 'storiograficamente' il segno di una nuova fase degli studi che si annuncia e che è poi quella del fervore degli anni '70.

## 2.3. Venticinque anni

Nel lasciar traccia in una tradizione di studi, nel costituire 'orizzonte' di conoscenza sulla museografia, non sono stati importanti solo i pochi saggi che Cirese ha scritto specificamente su cose di museografia, ma, a mio avviso, ha avuto importanza anche l'opera manualistica *Cultura egemonica e culture subalterne*, edita dall'editore Palumbo di Palermo nella forma attuale nel 1973; opera formatrice anche oltre i confini dei soli studi demologici, con le sue 13 edizioni in venticinque anni di vita. Qui i musei compaiono, ed è questo un tratto cui Cirese ha dato un contributo fondamentale, come parte della nostra storia culturale, con il riferimento al *Catalogo della Mostra di etnografia siciliana* del 1891-92, e poi alla tradizione palermitana passata attraverso Cocchiara,<sup>9</sup> e con quello alle vicende del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari (il ruolo della

---

<sup>8</sup> *Oggetti ...*: p. 55

<sup>9</sup> G. Bonomo, A. Buttitta, "Giuseppe Cocchiara" in *Letteratura italiana: I critici*. Milano, Marzorati, 1969, e G. Bonomo, "Problemi e prospettive del Museo Pitrè", *Architetti di Sicilia*, n. 17-18, 1968.

rivista *Lares*, ma soprattutto la centralità della Mostra di etnografia italiana del 1911 e della campagna di rilevamento condotta da Loria e Baldasseroni). Inoltre, nel volume, parlando dei primi ‘movimenti’ della ricerca (la raccolta o collezione) Cirese introduce la distinzione tra rilevamento e spoglio, e, nello spoglio, segnala come organica alla ricerca la consultazione dei musei. Consonanza questa con la tradizione francese di Rivière e di Lévi-Strauss, ma anche con uno stile dell’antropologia oggi venuto meno che Cirese ha probabilmente vissuto nell’esperienza della Scuola di perfezionamento in scienze etnologiche di Roma diretta da Raffaele Pettazzoni nei primi anni ‘50.<sup>10</sup>

#### 2.4. *Quarantacinque anni*

Maturato dunque lungo il quindicennio 1963-75 *Oggetti, segni, musei* suppone anche degli antecedenti nella prima formazione ciresiana. Il tentativo<sup>11</sup> di delineare gli antecedenti di questa stagione porta a una nuova data, il 1953, quarantacinque anni fa. E’ l’anno in cui Cirese visita il Musée de l’Homme. Ha trentadue anni, si è appena sposato con Liliana Serafini, ed il viaggio di nozze a Parigi ha come seguito una permanenza di studio nella città e nel Museo. E’ ancora operante il contesto Scuola di perfezionamento a Roma. Cirese insegna alle scuole secondarie a Rieti e comincia con il padre l’impresa della rivista “La Lapa”.

---

<sup>10</sup> A. M. Cirese, “Le scuole demo-etno-antropologiche” in *Le grandi scuole della Facoltà*, Università di Roma “La Sapienza”, Facoltà di lettere e filosofia, 1996.

<sup>11</sup> Mi avvalgo di “Scritti di Alberto Mario Cirese. Promemoria bibliografico” a cura di Eugenio Testa, che si trova in una raccolta di saggi di Cirese promossa dall’Università di Siena (A. M. Cirese, *Il dire e il fare nelle opere dell’uomo*. Gaeta, Bibliotheca, 1998), e che è consultabile sul sito Internet europeistico di H-SAE curato da Anthony Galt (<http://hnet.msu.edu/~sae/bibs/cirese/ciresb.html>); ma vedi anche P. Clemente, E. Testa “The European Ethnology of Alberto Mario Cirese”, *Europaea. Journal of the Europeanists*, II, 1, 1996.

Nel periodo precedente (1945-1953) della sua bibliografia gli scritti hanno una prevalente attenzione ai canti popolari e alla politica della cultura. Nel 1953, sul n. 2 della rivista ‘di famiglia’ *La Lapa*<sup>12</sup> ci sono alcuni redazionali attribuiti a Cirese che concernono sia gli studi francesi che segnalazioni di museografia italiana: per ciò che riguarda i primi c’è una scheda sulle riviste *L’Homme* e *Arts et Traditions Populaires* (si noti la presenza nell’una di Lévi-Strauss, nell’altra di Rivière), per ciò che riguarda la seconda si tratta della segnalazione di una mostra di folklore nel quadro della Esposizione Agricola fatta con «le collezioni del Museo di Etnografia Italiana da anni giacenti a Villa d’Este a Tivoli (quando verranno definitivamente sistemate?) e con alcuni oggetti significativi del Museo Pitre di Palermo e del Museo Etnografico Romagnolo di Forlì». L’iniziativa aveva la direzione di Paolo Toschi.

Nel 1955 ancora su *La Lapa* c’è un pezzo redazionale che presenta il “Questionario per lo studio delle fogge di abiti” elaborato da Monique Roussel per conto del Musée de l’Homme (sezione europea) in occasione di una inchiesta in Calabria. Sono alcuni segnali di un’attenzione che verrà emergendo in seguito.

#### 2.5. *Pochi anni fa*

Ricostruite brevemente le prime tappe dell’attenzione di Cirese per la museografia (che pure occupa un posto secondario nel quadro dei suoi interessi), dopo la pubblicazione di *Oggetti, segni, musei* nel 1977 vediamo che i temi lì affrontati vengono in seguito sviluppati soprattutto nella direzione di una critica teorica del pansemiotismo e della fondazione di un materialismo critico,<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ristampa anastatica: Isernia, Marinelli, Isernia, 1991.

<sup>13</sup> Vedi A. M. Cirese, *Segnicità, fabrilità, procreazione. Appunti etnoantropologici*. Roma, C.I.S.U., 1984.



ma possiamo notare anche, pur radi, i segni della continuazione del discorso museale cui qui ci si riferisce, con una crescita di attenzione verso i beni culturali e la questione delle tassonomie.<sup>14</sup> Infine, solo due anni fa (1996) è stato pubblicato “I beni demologici in Italia e la loro museografia”, che completa il quadro.<sup>15</sup> Si tratta del testo della relazione che Cirese tenne al ‘Seminari internacional sobre el concepto de Patrimoni Etnologic’, svoltosi a Lleida nell’ottobre 1991. E’ un bel testo di sintesi, è il più ampio dopo quelli della raccolta del ‘77, ed è anche un testo di bilancio del Cirese scrittore di musei, e così l’userò anch’io.

### 3. *OgSegMus*

---

<sup>14</sup> Si vedano in particolare: “La crisi del mondo mezzadrile” in: *Il mestiere del contadino*. Atti dell’incontro di lavoro a Buonconvento, 31/10- 1/11/1979. A cura di V. Pietrelli. Siena, CE.D.L.A.C., 1982; “Introduzione” in: R. Grimaldi, *I beni culturali demo-antropologici. Schedatura e sistema informativo*. Introduzione di A.M. Cirese. Torino, Provincia di Torino / Assessorato alla cultura, 1988; “Classi astratte e cose concrete” in: *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia*. A cura di P.G. Solinas. Montepulciano, Editori del Grifo, 1989 (relazione al seminario ‘Per un laboratorio di tecnologia e cultura materiale’, Siena 3-4 giugno 1980).

Preziose annotazioni per il discorso che stiamo conducendo si trovano anche in scritti dedicati ad altri argomenti: “Discipline demo-etno-antropologiche in Italia” in: Ministero dell’Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica, *Le discipline umanistiche. Analisi e progetto*. Allegato 1. Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1991; “Des paysans de Rieti à l’ordinateur. Où en est la démologie?” (Intervista a cura di Françoise Loux e Cristina Papa), *Ethnologie française*, 25. (1994), n. 3; “Oggetti, segni, musei: sulle tradizioni contadine” in: *Per la tutela, il recupero e la valorizzazione delle tradizioni rurali: un confronto interdisciplinare*. Atti del Convegno (Torino, 15 ottobre 1993). A cura di Francesco Avolio. Roma, Associazione Culturale ‘Ethnos’, 1994.

<sup>15</sup> A. M. Cirese, “I beni demologici in Italia e la loro museografia” in: P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996; poi anche in: *Rivoltare il tempo. Percorsi di etnoantropologia*. A cura di Piercarlo Grimaldi. Milano, Guerini e Associati, 1997.

*Oggetti, segni, musei*, è un libro nato davanti ai miei occhi, nel periodo intenso in cui Alberto Cirese teneva ancora il piede tra due staffe, l’Università di Siena che aveva appena lasciato e quella di Roma dove era appena giunto. Il Convegno Nazionale di Museografia agricola di Bologna del 1975 ne fu l’occasione suscitatrice. Come ho scritto altrove,<sup>16</sup> a Bologna, all’Hotel “L’orologio” c’era stato, al di là del Convegno, un vivace incontro di allievi di Cirese di Cagliari, Siena, Roma e di studiosi che non essendo suoi allievi avevano avviato un intenso lavoro di cooperazione con lui (in particolare Gianluigi Bravo, Alberto Guaraldo e Piercarlo e Renato Grimaldi). Nell’albergo era nato il progetto che fu detto TOFISIROCA (sigle delle sedi universitarie cooperanti) e un bollettino di coordinamento che si chiamò IDRA (Informazioni della ricerca antropologica). Alberto Cirese aveva ancora con noi allievi sardo-senesi (come allora fummo definiti) l’abitudine di parlare delle sue idee e dei suoi progetti editoriali in lunghe serate di vivacissima conversazione in cui noi (in genere Piergiorgio Solinas ed io) avevamo un po’ il ruolo dell’interlocutore di Socrate dei dialoghi platonici. Venendone molto arricchiti. Cirese ci faceva accedere totalmente al suo laboratorio mentale.

‘OgSegMus’ è il nome del file in cui sto scrivendo questo testo, e si addice al gusto delle sigle che Cirese ha sempre avuto (chi segue i suoi lavori informatici sulla parentela ricorderà almeno GEPR e GELM) e insieme sottolinea il ritmo triadico dei titoli dei suoi scritti. Non so più quante volte si è scherzato sull’arte del dar titoli tramandata da Cirese: “Prime note su...”, “Appunti per una prima analisi di...”, “Per una nozione di...”, “Considerazioni provvisorie su...” erano titoli molto in uso, insieme ad altri invece assai più fantasiosi e fulminanti come “Arte plastica effimera: i pani sardi”, “A domande concrete astratte risposte”, “Di alcune

---

<sup>16</sup> “Introduzione” a P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996.

semi-logiche operazioni semiologiche", "Il potere del computer: come comandare a un servo che non ha paura della morte", "A scuola dai logici o a scuola dallo stregone?", ma a studiarci su si vedrebbe che una parte significativa dei titoli di saggi e raccolte di Cirese ha un carattere triadico: scorrendo nella sua lunga bibliografia dal primo caso *Alternative, varianti e nenie* del 1954 all'ultimo *Parentela, logica delle relazioni e programma informatico GELM* del 1994, passando per i più classici *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci* del 1976 e *Segnicità, fabrilità, procreazione. Appunti etnoantropologici* del 1984. Ritmo triadico che potrebbe avere qualche significato profondo entro un pensiero dichiaratamente anti-hegeliano e anti-dialettico.

Vediamo l'indice di *Oggetti, segni, musei*:

#### PARTE PRIMA

Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione (1975)

#### PARTE SECONDA

Le operazioni museografiche come metalinguaggio (1967)

La cerimonialità: celebrazioni, operazioni, riproduzioni (1971)

Appunti di lavoro per una mostra (1970)

Arte plastica effimera: i pani sardi (1973)

#### PARTE TERZA

Popolare, infantile, primitivo (1963)

Per una nozione di arte popolare: dislivelli, elaborazione, popolo-classi (1966)

*Oggetti, segni, musei* è pensato in tre parti in base a «sommarie affinità tematiche», per 120 pagine della PBE (Piccola Biblioteca Einaudi). La prima si limita al testo più lungo e più recente presentato al Convegno di Museografia agraria del 1975, esso sta da solo nella 'parte prima' in quanto concepito come un

contributo critico di riflessione sulla cultura diffusa, su momenti e concezioni collettive, riportati a un orizzonte epocale, quasi un testo di 'politica' della cultura. La seconda parte contiene quattro scritti il cui tratto comune è il riferimento a musei e mostre: uno è il saggio del 1967, che resta il più significativo intervento di museografia, altri due sono dedicati a una mostra di Taranto, e il quarto a una mostra di pani sardi. La terza parte ha meno a che fare con i musei, ma resta tra segni e oggetti e raccoglie due scritti di carattere definitorio sull'arte popolare. I testi oscillano dunque in su e in giù nella sequenza cronologica: 1975, 1967, 1971, 1970, 1973, 1963, 1966 e si intuisce che non è il criterio storico ad interessare, semmai un criterio tematico e tipologico. In effetti la "Premessa" segnala come terreno unificante il nesso tra «recupero storico ... della condizione contadina» e «attenzione all'universo dei segni», mentre indica come risultati più certi quelli di «esibire i limiti delle enunciazioni che sono insieme troppo e troppo poco generali»; piuttosto che soffermarsi sui campi traversati e in specie sulla museografia. Cirese nella "Premessa" sottolinea una esigenza metodologica di rigore e di dibattito sui 'segni', una esigenza con la quale egli guarda oltre quel volumetto e annuncia nuovi lavori, in particolare, *Segnicità, fabrilità, procreazione*: impegni più teorici e meno dedicati a 'fatti demologici'. La lettura che Cirese stesso ne fa, introducendolo, sembra indicare il volumetto del '77 come un testo demarcatore tra periodi. Esso è letto come un esercizio sulle cose che anticipa un più astratto impegno teorico, come un testo di transito verso una fase nuova di ricerche già in effetti avanzata e maturata, e un distacco dell'attenzione fino ad allora centrata sugli studi demologici, per un disegno antropologico e epistemologico che è già delineato ma si verrà potenziando dopo quella data.

Quando è nato *Oggetti, segni, musei* c'era un fecondo clima di lavoro comune, e il gruppo di colleghi che, incontratisi a Bologna, chiedeva ad Alberto Cirese di essere punto di riferimento comune, aveva già letto "Le operazioni museografiche come

metalinguaggio” del 1967 (il titolo originale era “I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?”), forse l’unico testo di comune lettura tra i molti studiosi di diversi settori umanistici presenti al Convegno di Bologna. Il saggio “Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione”, testo presentato a Bologna (titolo originario: “Il mondo contadino: documentazione e storia”), era già frutto di quel clima collaborativo, in cui ci si caratterizzava per un marxismo critico, non innamorato della spontaneità e dei miti del momento, severo nel lavoro scientifico.

Io conoscevo già anche tutti gli altri saggi raccolti, non perché sia un lettore sistematico degli scritti del mio maestro, ma perché Cirese mi aveva dato l’opportunità di conoscere Majorano, il collezionista di Taranto che aveva ispirato i saggi sulla cerimonialità, per un progetto di museo che poi non ebbe fortuna, e avevo nell’occasione visto il catalogo.<sup>17</sup> Avevo anche letto il suo testo sui pani sardi pubblicato nel 1973 nel bellissimo catalogo di una mostra che avevo visto nascere dalla collezione di Enrica Delitala, già esposta nel corridoio della Facoltà di Lettere dell’Università di Cagliari, in cui ho vissuto gran parte della mia vita di studente. Infine, conoscevo i saggi della terza sezione perché Cirese (come in tante altre occasioni in cui mi ha passato il ‘testimone’ di terreni da lui transitati) mi aveva dato l’occasione di scrivere un testo sull’arte popolare che faceva da seguito ai suoi lì riprodotti, che avevo quindi letto assai intensamente.

Un aspetto costante di questi scritti riguarda la problematica delle ‘culture subalterne’, che non vorrei qui ridiscutere, ma che chiaramente è una delle chiavi di lettura dei sette saggi, anche nel suo processo di messa a punto; i saggi non strettamente museografici sono un pacchetto di testi abbastanza rari nella produzione ciresiana giacché impegnati su temi relativi al ‘tempo cerimoniale’, al mondo dell’effimero’, al campo della estetica.

---

<sup>17</sup> *Aspetti della ritualità magico-religiosa nel tarantino*. Manduria, Lacaita, 1971.

Non sono scritti di stretto carattere museale ma riguardano assai dappresso il modo antropologico (o demologico) di considerare fenomeni che sovente hanno esito museale (l’arte popolare è uno dei principali ‘oggetti da museo’ della museografia di fine ‘800 e primi ‘900) e nel caso dei pani e delle cerimonie sono connessi a ‘mostre’. Si tratta di saggi di notevole interesse e anche di grande intensità stilistica. In specie “Arte plastica effimera: i pani sardi” è da annoverare tra i saggi più belli, per contenuto e per forma, della stagione linguistico-strutturale-semiotica; in brevi ma intense pagine è portato avanti un confronto tra panificazione e versificazione nel contesto sardo che è anche una sorta di programma della demologia critica, basata sui tratti culturali, comparativa e attenta ai contesti, ma non ‘olistica’ (che definirei - ma non potrò qui argomentarlo - a suo modo ‘minimalista’), che Cirese ha fondato (e praticato soprattutto nei testi su specifici ‘fatti folklorici’) ma mai espressamente teorizzato come tale, essendo più impegnato nelle ‘fondazioni’ del campo complessivo (la cultura delle classi subalterne, l’antropologia culturale come campo delle identità, il rapporto cultura-natura etc.).

Il volumetto non ha una unità profonda di tipo tematico ma piuttosto una unità d’autore e di stile analitico, di interessi metodologici.

Vediamone ora più dappresso i singoli scritti.

#### 4. *Arti cerimonie pani*

Nei saggi sull’arte popolare viene impiegato uno stile analitico di tipo storico-critico, che mostra la storia dei concetti e il venir meno del valore di certe definizioni, introducendo criteri comparativi e distintivi. I testi (soprattutto quello più ampio e saggistico del 1966) puntano ad usare il concetto antropologico di cultura e i suoi correlati relativistici per destituire di fondamento l’assolutezza dei valori estetici, e per riconnettere ai contesti

socio-culturali analizzati i fenomeni. Sostenendo una intenzione di tipo neutralistico-oggettivistico, contro i criteri di 'gusto', Cirese propone una definizione anti-essenzialista dell'arte popolare (come più in generale della cultura popolare). E' arte popolare non quella bella, brutta, elementare, ingenua o decorativistica etc., bensì quella che può essere correlata con la 'popolarità' e cioè con l'appartenenza ad ambiti sociali che si definiscono (anch'essi) non per una natura propria bensì per una relazione di differenza/opposizione con altri. L'arte popolare vive dunque in un gioco di ambiti e di correlazioni-distinzioni (non è 'primitiva', non è 'infantile', non è 'copia di copie di copie', non è 'fresca e ingenua': è quella che si produce in ambiti determinati che si definiscono in relazione ad altri ambiti, storicamente cangianti). Questo andamento che potremmo dire 'decostruttivo', antiromantico, mirato a creare definizioni di natura formale e relazionale e non contenutistico-valutative, ha una forte carica di distacco dalle estetiche dominanti dell'epoca a centralità storico-artistica. Cirese definisce quindi gli ambiti nei quali i 'documenti' hanno carattere popolare, di questi si può a priori dire solo la specificità, non la natura, giacché il popolare non è stabile ma relativo ad altro (il non popolare). Cirese opera poi nel merito identificando tratti culturali specifici, sui quali produrre analisi e interpretazioni, e utilizzando in modo attenuato alcuni concetti derivanti dal saggio di R. Jakobson e P. Bogatirëv "Il folclore come forma di creazione autonoma",<sup>18</sup> assai influente anche in Italia ma letto spesso con toni neo-essenzialisti e olistico-comunitaristici. Nell'operare queste 'sottrazioni' dell'arte popolare all'estetica Cirese apre alla possibilità di estetiche socialmente, culturalmente, territorialmente connotate e mutevoli, quindi ad un approccio che oggi si direbbe di antropologia dell'arte. Può esser considerato un esercizio di antropologia dell'arte il testo sull'"arte plastica effimera", cioè sulla

<sup>18</sup> R. Jakobson e P. Bogatirëv "Il folclore come forma di creazione autonoma", *Strumenti critici* I, 1967 (ed. orig. 1929).

panificazione cerimoniale in Sardegna. Esso rivendica all'arte le forme dei pani cerimoniali, e apre un campo dell'arte effimera fino ad allora per lo più riferito agli allestimenti provvisori delle feste cortigiane. E' poi notevole il tentativo di ricostruire sistemi soggiacenti nel rapporto di somiglianza-differenza tra fenomeni distinti, la panificazione e la poesia popolare sarde. Si tratta di una correlazione sistemica relativa a due forme espressive diversamente 'effimere' (il canto si perde nel tempo dell'emissione, l'ascolto non lo fissa se non nella memoria; il pane si perde nel consumo, l'esibizione e l'apprezzamento non ne fissano la materialità se non nella memoria; uno nasce dalla bocca, l'altro perisce nella bocca; entrambi sono irripetibile ma ripetuti), in un contesto specifico 'regionale' (una estetica locale si potrebbe dire). La correlazione tra le due forme e gli specifici stilemi di ciascuna parrebbero dunque suggerire un ambito stilistico espressivo peculiare alla Sardegna. Nel nesso tra funzione segnica del pane e fruizione alimentare, tra materialità e comunicazione si anticipa un tema teorico di lungo periodo, che sarà ripreso per esempio in "Il pane cibo e il pane segno",<sup>19</sup> e che attiene al rapporto 'fare-dire' (servire-significare), recentemente ritematizzato nella raccolta di saggi *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*.<sup>20</sup> Anche se il saggio si mantiene fortemente prudente e attenua le tesi espresse dichiarandole ipotesi in un campo documentario ampio e appena agli inizi, è chiaro l'impiego di ipotesi modellistiche forti e quasi-deduttive (seppur correlate con etiche di rigore documentario), la cui configurazione da un lato rispecchia l'interesse di Cirese per la generalità dei nessi 'dire-fare' e la sua distanza dagli approcci relativistici, ma dall'altro sembra consentire la pensabilità di un 'regno' di estetiche relativistiche e locali. Il tema dell'arte è comunque vivacemente ri-aperto all'antropologia: sottratta alle 'qualità estetiche'

<sup>19</sup> *L'Uomo*, n. s., 3. (1990), n. 1; poi anche in *Il pane*. A cura di Cristina Papa. Perugia, Electa Editori Umbri, 1992.

<sup>20</sup> A. M. Cirese, *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*. Gaeta, Bibliotheca, 1998.

prescritte dagli 'intenditori' o raffinati esperti, l'arte è "modalità di linguaggio". Infine, sul piano dello stile scritturale, questo testo mostra come la saggistica dei tratti culturali produca degli effetti di selezione - deformazione - ricostruzione che hanno a che fare con le pratiche delle arti novecentesche (dal cubismo, al 'fauve', al surrealismo): la cultura sarda è qui fatta di voci maschili, di manipolazioni femminili, di consumo alimentare ambosessuato, il tratto culturale viene in qualche modo considerato nella sua vita di relazioni con l'insieme, e trattato come un nodo di nessi significativi (si potrebbe dire un 'fatto sociale totale' ma Cirese respinge quest'espressione maussiana che gli pare esser usata per giustificare approcci olistici), esso dà notizie sulla intera cultura, ma resta ciononostante 'scontornato', come il 'disegno etnografico' in una mostra o in un museo.

«Conoscere - ha scritto Alberto Cirese nel saggio "Il museo come metalinguaggio" - significa sempre introdurre una discontinuità nell'indistinta continuità del reale, per rintracciare linee di continuità che legano i fatti e le cose al disotto della superficie percepibile al livello del vissuto» (p.49).

E' una frase che ha segnato come una epigrafe (o come il primo comandamento della Legge delle dodici tavole) la mia formazione scientifica e che oggi forse condivido solo nella prima metà, ma che nel mio primo scritto museografico ("Una mostra su 'Il mestiere del contadino'" del 1980) mostrai all'opera proprio con l'esempio del disegno etnografico .

Quel modello scientifico guida si può trovare in opera nei lavori di Cirese sulla cerimonialità processionale finalizzati alla mostra di Taranto. In essi, stabilendo un nesso assai marcato tra processi di 'scelta di discontinuità conoscitiva' e criteri espositivi, si propone di 'scomporre' la cerimonialità processionale alla ricerca di isomorfismi soggiacenti (basati sulle 'funzioni' come nell'approccio di V. J. Propp alla fiaba russa), ricostruibili e esibibili come 'incrementi' di conoscenza rispetto al livello del vissuto. La mostra o il museo, così come il lavoro analitico dello

studioso, dovrebbero evidenziare la diversa conoscibilità di mondo vissuto e mondo analizzato quando quest'ultimo venga 'ri-presentato' attraverso il filtro dell'analisi che cerca 'al disotto della superficie'. Le cerimonie dovrebbero essere dunque esposte in mostra in una prospettiva paradigmatica su base comparativa che individui le funzioni raffrontabili di aspetti di esse, e su base sintagmatica restituendo i tratti isolati ai loro contesti sequenziali. Sono i temi di museografia che Cirese trae anche dal dibattito seguito alla mostra del 1911 (oggetti nei contesti regionali o oggetti nelle serie tematiche differenziali): l'esposizione di una mostra si basa su una comparazione che favorisce il riconoscimento di somiglianze e differenze, fa scaturire processi intellettivi che scoprono 'enunciati soggiacenti', ma al tempo stesso non impedisce il riconoscimento delle distinzioni di insiemi sintagmatici. In queste tesi è riconoscibile come riferimento la linguistica di Saussure, che è stata il modello epistemologico di una epoca e di una generazione degli studi antropologici europei. Cirese propone i modellini in scala ridotta (largamente presenti nella collezione Majorano) e le fotografie, anche gigantografie, con una funzione 'denaturalizzante', basata sulla ipotesi che il togliere naturalità rafforzi i processi di lettura 'metalinguistica' propri del museo. Una sorta di 'straniamento' brechtiano, mirata a una resa cognitiva. Un tema questo che si trova anche nella tecno-museologia di Šebesta, ed ha forse il suo acme tecnico (ma a dimensioni 'naturali' degli oggetti) nell'esplosivo oggettuale del carro romagnolo nel Museo di Sant'Arcangelo di Romagna. Come si vede qui siamo già nel cuore dei 'linguaggi' espositivi, la cui prossimità a quelli analitici è, nella tradizione ciresiana, assai marcata. La connessione entro un medesimo campo visivo di una ri-costruzione paradigmatica e di una 'rappresentazione sintagmatica' la possiamo comunque considerare una delle grandi regole, generalmente condivise, che permettono a mostre e musei di far capire senza descrivere a parole. E' una modalità di 'presentazione' che fa appello ad un

buon senso comparativo, a una intuizione anche gestaltica. E' anche una immagine di quella trasparenza del mondo alla ragione che sta alla base della riflessione ciresiana.

##### 5. *Gli anni settanta: un primo punto di osservazione*

Crede che l'attuale ritorno di attenzione alla museografia alteri sottilmente la percezione del testo di Cirese, tanto da renderlo o 'attuale' come se fosse uscito oggi, o acquisito come un classico, o superato dal dibattito francese e americano, o da ignorare per una priorità data al fare allestitivo. Mancano la distanza e la contestualizzazione che consentono la sua collocazione storica, anche se è giusto che un libro abbia anche un suo 'continuo presente' relativamente indifferente alla storia. In un quadro attuale ricco di prospettive critiche, libri, riflessioni anche radicali sui musei, un tentativo di storicizzare l'opera ciresiana forse contribuirà sia a focalizzare una pagina di storia comune, sia a evidenziare la solitudine e la singolarità degli scritti museografici di Cirese.

Ho segnalato all'inizio che non mancano negli anni '70 in area demo-etno-antropologica i singoli interventi di museografia, ma sono assenti opere di più ampio respiro, libri. Quando esce nel 1977 *Oggetti, segni, musei* è il primo libro di museografia demologica di un solo autore nella tradizione italiana, né ce ne saranno molti altri: il secondo è di G. B. Bronzini del 1985, e il terzo di chi scrive, del 1996. Tutti e tre sono raccolte di saggi, scritti in archi di tempo che vanno dai 10 anni (Cirese), ai 14-17 (Bronzini, Clemente). Neppure Šebesta, che pure non considero un demo-etno-antropologo ma piuttosto un tecnologo, ha scritto un libro su problemi generali di museografia (ma una sezione sui musei nei suoi *Scritti etnografici* raccoglie diversi saggi).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> G. Šebesta, *Scritti etnografici*. S. Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.

Massimo Tozzi Fontana, in effetti, nel 1984 ha pubblicato un libro sui musei, da storico e da operatore dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia, con un'angolazione di storia della cultura materiale e della museografia; è un libro che riguarda insieme anche i principi e lo stato dell'arte della museografia di cultura materiale, e ne parleremo più avanti.<sup>22</sup> Anche in altri settori dei beni culturali la riflessione sulla museografia non è un genere particolarmente transitato e quindi il testo di Cirese nella metà degli anni '70 deve considerarsi un *unicum*.

Cercherò di dare un quadro più esplicito usando dei testi di riferimento per ricostruire una panoramica del dibattito e della letteratura di quel periodo.

Il libro *I beni culturali, una politica per il territorio* a cura di Filippo Barbano<sup>23</sup> è un volume che, fin dal titolo, sa di epoca e che vorrei usare come base di una ricognizione sul quadro del dibattito museografico degli anni '70. I materiali di impostazione del Convegno che dà occasione al volume sono di Chito Guala (*Università, territorio, enti locali: prospettive di una politica per i beni culturali e ambientali*): egli segnala il crescere, lungo i '70, del tema dei beni culturali, che prima si focalizza sui 'centri storici' e poi si allarga al territorio, ai mondi locali e alle culture contadine. A proposito delle iniziative concernenti queste ultime prospettive, Guala parla del progetto di Centro di Documentazione proposto a Siena nel 1975 (quello con il quale ho cominciato il paragrafo 1.) e poi di un convegno promosso a Urbino dal Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, sul tema "Metodi di ricerca e analisi folklorica: ipotesi di un archivio etnografico regionale". Dell'incontro di Urbino Guala ricorda un intervento di A. Buttitta e S. Miceli contro i musei 'en plen air'.<sup>24</sup> Anch'io mi misurai a Urbino, per la prima volta in pubblico, sui

<sup>22</sup> M. Tozzi Fontana, *I musei della cultura materiale*. Roma, Nuova Italia Scientifica, 1984.

<sup>23</sup> Torino, Istituto di Scienze Politiche - Stampatori Università, 1980.

<sup>24</sup> A. Buttitta, S. Miceli, "Ricerca deduttiva per un museo critico del mondo popolare", *Uomo e Cultura*, VI, n. 11-12.

temi che elaboravo a Siena, ma lì i promotori erano Pino Paioni e Maurizio Del Ninno, più interessati a mettere alla prova la semiotica che non i musei. Guala riferisce anche di un Convegno ad Asti nel 1976 e naturalmente del Convegno di Bologna del 1975 di cui già ho parlato. Sono materiali e testi che segnalano una certa concitazione di iniziative, in concomitanza col farsi delle nuove regioni e di una normativa regionali sui musei, e che fanno intendere il clima di progetti e di speranze, presto deluse, dell'appena nata politica dei beni culturali. Tra i riferimenti museografici il più netto e autorevole è quello al testo di Cirese del 1977. Alla fine del volume lo stesso Chito Guala allegò una *Nota bibliografica*: tra i testi di politica culturale significativi di quel periodo ci sono quelli di A. Emiliani,<sup>25</sup> A. Carandini,<sup>26</sup> di S. Anselmi,<sup>27</sup> i lavori di geografi, storici dell'economia, storici dell'agricoltura, studiosi dell'archeologia industriale (M. Quaini, D. Moreno, A. e M. Negri). I testi di Emiliani e quello di Carandini, assai diversi ma con punti di incontro, sono, insieme con quello di Cirese, i riferimenti di carattere più ampio segnalati. Si parla anche di un numero di *Rinascita* su "Beni culturali realtà e progetto" che appare significativo perché la più blasonata rivista culturale del PCI rappresentava allora in modo abbastanza diretto la politica del partito, e quindi il numero poteva essere letto, e fu letto, come un impegno forte verso i beni culturali e in specie quelli detti demo-etno-antropologici (ma dopo quel numero per motivi vari a me ancora oscuri c'è stato invece un abbandono del tema). Tra le altre indicazioni di Guala ricordiamo un *Progetto di museo contadino* nel n.58/59 della "Biblioteca di lavoro" promossa da Mario Lodi, il volume *La cultura popolare in Piemonte* (atti del Convegno di Bajo Dora del

---

<sup>25</sup> A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*. Torino, Einaudi, 1974; *Dal museo al territorio*. Bologna, Alfa, 1974.

<sup>26</sup> A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*. Bari, De Donato, 1975.

<sup>27</sup> S. Anselmi, "Intervento" in *I musei del lavoro contadino in Emilia-Romagna*. Bologna, IBC "Documenti" n.10, 1980.

1977) con un gruppo di interventi (F. Fiorucci, A. Guaraldo, A. Doro, M. A. Prolo, L. Quagliotti, G. Ghiglier) su *Musei contadini e delle tradizioni locali* e un "Progetto per un museo etnografico didattico" di F. Castelli. Vengono citati inoltre un intervento di A. Guaraldo su "La museografia etnografica: note per una metodologia" (1976/77), e un articolo di G. Forni ("Musei agricoli e musei di storia dell'agricoltura, musei etnografico-folkloristici chiusi e all'aperto", *Rivista di storia dell'agricoltura*, XIV, 1974). Tra i Centri locali attivi nel settore spicca la segnalazione del Centro Etnografico Ferrarese diretto da R. Sitti. Queste le indicazioni più vicine a temi museografici: vi si noterà anche una grande varietà delle denominazioni relative sia alle forme (archivio, centro di documentazione, museo...) sia allo specifico tematico (lavoro contadino, folklore, etnografico, agricolo, etnografico-folkloristico ...).

In un mio scritto del 1982 ("I musei: appunti su musei e mostre a partire da esperienze degli studi demologici")<sup>28</sup> si trovavano infine altri dati che possono aiutare a completare il quadro fino ad ora delineato.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> In *La storia: fonti orali nella scuola*. Venezia, Marsilio, 1982; ora in P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996.

<sup>29</sup> L. Gambi, "Qualche indicazione per un nuovo tipo di museografia delle società rurali", *Quaderni storici*, 31, 1976; *Il mestiere del contadino. Materiali della settima mostra sulla condizione mezzadrile*. Siena, Arteditoria, 1979, con interventi di Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Gianfranco Molteni, Vera Pietrelli, Piergiorgio Solinas; S. Fronzoni, "Fonti orali e ricerche sul lavoro contadino: l'esperienza di un museo", *Quaderni Storici*, 1977, dedicato al lavoro di San Marino di Bentivoglio; *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, De Luca, 1978, che segna la comparsa del primo progetto di coordinamento nazionale del lavoro in questo settore, che veniva dal Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari e in cui avevano un ruolo particolare Annabella Rossi e Diego Carpitella; E. Silvestrini, A. Perolini, "Elenco dei musei italiani relativi alla cultura popolare", *Bollettino di informazione dell'Archivio Etnico Linguistico Musicale*, 23-24, 1980, il capostipite degli studi di aggiornamento sulla realtà della museografia locale.

## 6. *Un altro punto di osservazione*

Utilizzando come ulteriore osservatorio storico il citato volume di M. Tozzi Fontana,<sup>30</sup> sembra possibile datare tra 1973 e 1980 il flusso di pubblicazioni che costruisce il clima del 'ritorno di centralità' dei musei nell'antropologia italiana. Ritorno nel quale l'intervento di Cirese del 1967 e il volumetto del 1977 fanno da punto di riferimento. Ne è prova il fatto che in una stagione di grandi tensioni anti-istituzionali e anti-museografiche (quel 'partecipazionismo' che Cirese stesso criticò nel 1975) sia in antropologia che altrove, la scelta di 'ri-leggere' il linguaggio del museo finisce per prevalere su quella di abbandonarlo o addirittura combatterlo.

Nell'84 la bibliografia di Tozzi Fontana sulla 'museografia della cultura materiale nell'Italia d'oggi' è anche una bibliografia della museografia antropologica, perché in quegli anni ci fu in linea generale coincidenza tra cultura materiale e approccio antropologico.

Personalmente mi stupisco, con il senno di poi, del carattere accentuatamente 'monovocale' delle nostre passioni museografiche di allora. Ricordo che ancora nel 1991 accolsi come una liberazione la proposta di Janne Vibaek "Per una galleria dell'arte popolare siciliana"<sup>31</sup> e mi vien da pensare a come Janne e Antonio Pasqualino debbono aver vissuto quel clima culturmateriale con i loro paladini di Carlo Magno e le loro grandi vicende, e il Museo delle Marionette che nasceva, cresceva, cambiava sede, si rilanciava. Credo con un senso di solitudine.

---

<sup>30</sup> M. Tozzi Fontana, *I musei della cultura materiale*. Roma, Nuova Italia Scientifica, 1984.

<sup>31</sup> In *Arte popolare in Sicilia, le tecniche i temi i simboli*. A cura di G. D'Agostino. Palermo, Flaccovio, 1991.

La bibliografia citata di Tozzi Fontana contiene 78 titoli da me editorialmente riconoscibili. Il primo è datato 1968,<sup>32</sup> l'ultimo 1983. Il quadro è interessante, e mostra un lento crescere dell'interesse (neppure un titolo nel 1969, nel 1970 e nel 1971, uno nel '72) e una tendenza alla crescita dopo il '73 (tre nel '73, quattro nel '74, sei nel '75, quattro nel '76) con una improvvisa impennata nel 1977 (diciannove titoli), dopo la quale si ritorna a una media di 6 titoli annui (otto nel '78, sette nel '79, sei nell'80, sei nell'81, otto nell'82, quattro nell'83).

Le regioni battistrada sembrano essere la Toscana, la Lombardia e l'Emilia Romagna. Esse sono anche le più attestate nei testi con espliciti riferimenti locali (16 Toscana, 10 Emilia Romagna, 10 Lombardia, segue poi il Piemonte con tre ed altre Regioni con una sola attestazione). Quanto alle aree di studio per me riconoscibili, 20 attestazioni riguarderebbero quella antropologica, 14 quella storica, 3 quella storico artistica e 3 l'area delle Associazioni dei musei, ben 35 sono le attestazioni non identificate, in parte legate a Enti, in parte a gruppi locali, in parte ad autori a me non noti e probabilmente legati al circuito degli studi locali.

Sarà da notare che il rilievo della Toscana è dovuto sia all'attivarsi dell'Università di Siena, sia alla presenza di gruppi locali con forte qualità di ricerca e promozione come il Comitato per le Ricerche sulla Cultura Materiale della Toscana nato all'Antella (Bagno a Ripoli, provincia di Firenze), l'Associazione Manfredo Giuliani che ha dato vita al Museo etnografico della Lunigiana, e le attività promozionali del Comune di Certaldo.<sup>33</sup> C'è quindi in Toscana un concorrere di Università, gruppi locali, enti locali più marcato che altrove. Il quadro emiliano si muove su due assi, quello bolognese con al centro il Museo di San Marino

---

<sup>32</sup> Atti del Seminario di studi palermitano su "Museografia e Folklore", contenenti anche l'intervento di A.M. Cirese, in *Architetti di Sicilia*, 1968, n. 17/18.

<sup>33</sup> Si veda ad esempio la mostra temporanea documentata in *Cultura materiale e lavoro nella Val d'Elsa inferiore*. A cura di Z. Ciuffoletti. Firenze, Vallecchi, 1978.



di Bentivoglio e quello della Romagna con un complesso di iniziative legate sia a una stagione precedente di studi, sia a una nuova.

Non so quanto incida sul 'punto alto' editoriale del 1977 la nuova legislazione sulle Regioni e sul bilancio degli Enti Locali, la nuova struttura delle Giunte con la nascita di Assessorati alla Cultura, la tendenza a delegare alle Regioni la competenza sui musei. E' un tema sul quale approfondire l'indagine. Sta di fatto che in quel quadro di ripresa i due saggi di Cirese, del 1967 e del 1975 (editi nel 1968 e nel 1977) sono stati di forte anticipazione e di orientamento. Sul fronte storico Carlo Poni e un gruppo di storici formatosi con lui (Fronzoni, Guenzi, Tozzi Fontana) appaiono con un ruolo più continuo. In Lombardia e più in generale sul fronte storico-agrario lo stesso vale per G. Forni. Sul versante storico artistico l'unica opera d'autore segnalata nella bibliografia è quella di A. Emiliani.

Il quadro bibliografico è ovviamente discutibile ed è stato usato solo come un segnale culturale. In essa in effetti alcuni dettagli sono fuori quadro. Per esempio, alcune opere di G. Šebesta<sup>34</sup> sono segnalate in altro contesto, altre sono senza data; altre ancora sono indicate fuori della bibliografia.<sup>35</sup> Sono elementi che modificano le relazioni del rapporto Nord - Sud e per regione ma senza troppo tradire il quadro che ho dato prima.

In bibliografia troviamo comunque indicazioni importanti, come quella del volume di saggi di G. B. Bronzini *Homo laborans*,<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> "Museo degli usi e costumi della gente trentina" in *Campagna e industria. I segni del lavoro*. Milano, TCI, 1981 e *Il museo etnografico ci aiuta a scoprire il nostro passato*. San Michele all'Adige, s.d..

<sup>35</sup> Questo vale per due lavori di A. Uccello (*La casa museo di Palazzolo Acreide*. Siracusa, 1978, e *La casa di Icaro*. Catania, Pellicano, 1980), e per F. Faeta, F. S. Meligrana, M. Minicuci, "Tre esperienze di museografia folklorica: note e riflessioni", in *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*. A cura di G. Motta e S. Manuelli. Soveria Mannelli, Rubettino, 1983.

<sup>36</sup> G. B. Bronzini, *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*. Bari, Congedo, 1985.

che contiene testi scritti tra il 1971 e il 1984 e documenta sia il processo di costituzione di una museografia locale 'spontanea' in Puglia a datare dal 1974, sia il processo di riorganizzazione del Museo Tancredi di Monte Sant'Angelo tra 1971 e 1981, e vari impegni pratici e teorici dello stesso Bronzini che si collocano tra il 1971 e l'83 (ma anche dentro gli scritti di Bronzini sembra di avvertire una svolta e un rinnovamento anche lessicale a partire dal 1977).

Ci sono poi le segnalazioni dell'attività del Museo demologico di San Giovanni in Fiore, del catalogo dedicato all'opera fotografica di Saverio Marra,<sup>37</sup> del convegno palermitano su *La cultura materiale in Sicilia* del 1978 (atti del 1980) e di un 'intervento di O. Cavalcanti del 1984.<sup>38</sup>

Si tratta di notizie bibliografiche generiche ma che aiutano a ricostruire i lineamenti e il contesto di un clima. Un lavoro di ricostruzione bibliografica complessiva sarebbe importante, e potrebbe oggi tenere presente l'ampliamento di ottica che hanno avuto gli studi. Ma ora mi serviva solo una cornice, anche contro gli effetti della memoria personale: io avrei antedatato, sulla base della mia memoria, l'intensificarsi della stagione museografica e il suo 'calare' radicandosi in pratiche locali (ma lo sviluppo locale della museografia ha più generalmente la fine degli anni '60 come periodo di riferimento), e avrei considerato più ampio e ricco il dibattito, e più remota la crisi della fortuna della 'cultura materiale'.

Qui ho solo voluto ricostruire un panorama bibliografico per collocarvi i lavori di Cirese. Quello del 1967 vi risulta sicuramente come una 'mossa' intellettuale fortemente anticipatoria, giocata più sul dialogo con il passato (il dibattito degli anni intorno al 1911) che con un presente poco vivace. Una mossa di ampia eco, ripresa praticamente da tutti i testi degli anni

---

<sup>37</sup> *Saverio Marra fotografo*. A cura di F. Faeta. Milano, Electa, 1984.

<sup>38</sup> "I musei demotnoantropologici nei dibattiti e nei convegni degli ultimi decenni", *Musei e Gallerie d'Italia*, n. 6, 1984.

'70, e di 'fondazione' generalmente museografica prima ancora che di museografia antropologica, che anticipa anche l'interesse sperimentale 'lavorativo-ergologico' che sarà poi presente negli anni della 'cultura materiale' e che certamente per il Cirese del 1967 aveva una prospettiva assai più generale rispetto alla lettura più oggettuale e legata ai cicli agrari che ne fu fatta negli anni '70.

Il testo del 1975 viene invece collocato nel proprio scenario specifico: nascita della museografia di base, dibattito sullo spostamento dell'attenzione dal museo al territorio, museografia contadina, emergere del tema della cultura materiale in un campo anche interdisciplinare, intervento dell'Università nei contesti locali (il territorio) Risalta così anche una lettura di quel testo in chiave di 'politica culturale', nel quadro dei fermenti dell'anno del boom delle pubblicazioni sui musei della cultura materiale .

La sommaria rassegna sottolinea anche assai bene la nascita duplice del 'discorso' museale: dalla società civile e dall'Università, ma con una componente inizialmente predominante della ricerca locale, dotata in Italia in quegli anni e nei casi più qualificati di un professionismo operativo (penso a A. Uccello, a G. Šebesta, a S. Guerrini e A. Caselli dell'Antella, a R. Boggi di Villafranca in Lunigiana, e ad altri ) non filtrato dal dibattito universitario, ma che anzi fu per esso un alimento importante.

### 7. Un'ulteriore breve *détour*

In effetti, l'ho accennato più volte, pur tralasciando i lavori sui musei in generale, ci sono altri 'libri' di museografia che confluiscono nell'area antropologica. Opere per lo più pubblicate in anni seguenti a quelli che qui analizziamo. Talune vengono da studi esterni all'antropologia, come è il caso di quelle di R.

Togni,<sup>39</sup> che però ha grandissima attenzione ai musei etnografici e a temi vicini all'antropologia. Altre hanno avuto un forte privilegio per la museografia praticata rispetto a quella teorizzata, come quelle di G. Šebesta. Ovviamente tantissimi sono gli articoli e i saggi, dei quali per altro non c'è ancora una rassegna bibliografica esauriente. Ma prima di tornare a riflettere sull'opera di Cirese mette conto, anche per la chiarezza del quadro d'insieme, soffermarci brevemente sui saggi museografici di Šebesta pubblicati nel volume dedicatorio degli *Scritti etnografici* che abbiamo già citato,<sup>40</sup> e sugli scritti del volume di Giovanni Battista Bronzini, anch'esso già menzionato.<sup>41</sup> Si tratta infatti di autori della stessa generazione intellettuale di Alberto Cirese, che hanno operato sia teoricamente sia praticamente in museografia in quegli anni '70 sui quali qui sto concentrando l'attenzione, anche se i loro lavori sono stati raccolti in volume solo successivamente.

Gli scritti sui musei di Šebesta sono 19 articoli scritti tra il 1967 e il 1987. Si tratta di testi brevi dove una riflessione teorica compiuta non è riscontrabile. Essi vanno connessi con il lavoro di Šebesta come fondatore di musei e con i contributi operativi dati alla riflessione etnografica, sulle tecnologie, sul disegno etnografico.<sup>42</sup> Šebesta usa un lessico dell'"ethnos", familiare agli studi positivistic, che la generazione antropologica del dopoguerra ha teso invece a marginalizzare, e usa approcci storico-areali che riprendono temi della tradizione diffusionista e

---

<sup>39</sup> *Per una museologia delle culture locali*, Trento, Università degli Studi, 1988; *Musei del territorio. Attualità del passato*. Trento, Saturnia.

<sup>40</sup> G. Šebesta, *Scritti etnografici*. S. Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991

<sup>41</sup> G. B. Bronzini, *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*. Bari, Congedo, 1985

<sup>42</sup> Sul lavoro di Šebesta si possono vedere almeno gli scritti recenti di G. B. Bronzini ("L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta") e di G. Kezich ("Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e l'opera di Giuseppe Šebesta") pubblicati sugli *Annali di San Michele*, rispettivamente nel n. 5, 1992, e nel n. 7, 1994.

storico-culturale, anche in fatto di comparazione. L'interesse museografico è rivolto alle tecnologie, e rispetto all'ordinamento per 'cicli agrari' vien privilegiato un ordinamento per 'canali tecnologici' specifici (la molitura, la falciatura...), centrati su una ricostruzione dei grandi processi evolutivi delle tecniche. Il discorso delle 'cellule musearie' porta a un dialogo tra il museo come centro e le ambientazioni esterne ancora documentabili. Il museo è visto anche come un laboratorio di ricerca storico-tecnologica sul territorio. Si tratta quindi di uno specifico e originale 'discorso' museografico, prevalentemente basato su competenze di *expertise* tecnologica, su visioni di allestimento e di comunicazione museale nel quale non si riscontrano punti forti di intersezione con il lavoro di A. Cirese,<sup>43</sup> anche se l'interesse per le tecniche è fortemente comune, ciascuno nel suo dominio e nelle sue predilezioni di ricerca. La marginalità dell'opera di Šebesta nel dibattito antropologico non è certo stata positiva, e forse ne ha ancora più accentuato il carattere più teorico che operativo. Segnalo che l'inaugurazione del Museo di San Michele è avvenuta nel 1968; e in effetti San Michele all'Adige è il primo museo progettato, legato agli Enti locali che entra nella scena italiana.

Il volume di G. B. Bronzini *Homo laborans* raccoglie saggi scritti tra il 1971 e il 1984, alcuni dei quali riguardano lo sviluppo di musei locali, la progettazione di musei, e alcune linee generali di museografia.

In particolare si dà la documentazione sulla ri-progettazione del Museo del Gargano, il museo G. Tancredi di Monte Sant'Angelo. La linea museografica di G. B. Bronzini intende essere sia teorica che allestitiva e di comunicazione. In linea generale egli accetta le indicazioni del saggio di Cirese del 1967 e ne è influenzato.

---

<sup>43</sup> Né paiono esservi reciproci riferimenti negli scritti, salvo un passo in un'intervista presentata negli *Scritti etnografici*, dove si assiste a un curioso fraintendimento dell'intervistatore e a un vistoso glissamento di Šebesta (v. p. 229).

Condivide l'orizzonte di centralità del lavoro (che in Cirese viene approfondito con *Segnicità, fabrilità, procreazione*), ma in una direzione piuttosto storico-sociale, e si pone in un quadro di ulteriore approfondimento del ruolo del museo. In particolare, più che l'idea del museo-laboratorio vi è l'idea del museo come luogo di dialogo con le tradizioni vive e di 'trasmettitore' di tradizione ('raccolgere-tradere' sono gli estremi del processo museale, 'preservare, concentrare, rioffrire' ne sono i passaggi intermedi). E' poi elaborata una specifica teoria della 'territorialità' del museo e della storicità ben definita di esso, legata agli ultimi tre secoli. Vi è infine una specifica attenzione alle tecnologie della comunicazione.

Come si vede tra Bronzini, Cirese, Šebesta 'scrittori di musei' passano sintonie, differenze, tratti comuni; forse uno dei limiti più gravi del nostro mondo di studi è quello di non favorire confronti, dialoghi, e spesso vedere svilupparsi nella separatezza imprese potenzialmente comuni, con una grave difficoltà poi a fare bilanci, a cumulare momenti condivisi. Non mancano e non sono mancati, come si vede, disegni teorici e pragmatici di respiro significativo.

## 8. *Il museo discorso*

La relazione di apertura di Chito Guala al Convegno torinese del 1980 su *I beni culturali, una politica per il territorio*, dopo un ampio rendiconto di indirizzi e iniziative (dove un rilievo centrale avevano i concetti espressi da Cirese), dava conto di alcuni scritti relativi al Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio, il primo museo in Italia in cui, anche grazie a una complessa operazione amministrativa, vennero ad innestarsi il lavoro locale appassionato di ex contadini e una nuova cornice costituita dalla ricerca e dalla riflessione universitaria sui musei. Questi, ed altri passi che citeremo più

avanti, ci paiono indicare ‘il paradigma’ museale che si veniva affermando nel dibattito universitario di quegli anni, e che è rimasto basilare negli anni seguenti.<sup>44</sup>

Ricaviamo dunque da Guala, che citava materiali del Museo:

«Il primo compito che ci si è posto è quello di far risaltare in ogni momento e nel corso della esposizione, il lavoro dell’uomo, la sua fatica, la sua lotta contro la natura e lo sfruttamento. Un aratro, una zappa, un arnese da cucina, un carro, possono essere di volta in volta splendidi, curiosi o semplici oggetti, ma muti, incapaci di comunicare e di far pensare, se non corredati da un apparato didascalico che ne spieghi le funzioni e l’evolversi in rapporto al tempo, ai rapporti di produzione e alle forze produttive. Questa operazione è possibile se non si isola l’oggetto, o lo si accatasta confondendolo con gli altri, ma lo si innesta nel discorso sui cicli produttivi del riso, del vino, della canapa, del grano, dei trasporti, in un discorso che mostri i conti che, volta a volta, il lavoratore con la sua genialità, la sua inventiva, la sua furberia, ha dovuto fare con la natura e con il padrone....Dal modo come sono esposti gli oggetti, alle didascalie, ai pannelli attraverso i quali si svolge il discorso, è evidente il tentativo di parlare con la stessa chiarezza al visitatore superficiale o frettoloso, a chi ha più voglia e più tempo di approfondire la sua conoscenza, allo studioso ...»<sup>45</sup>

Le mie sottolineature mostrano quelli che mi paiono essere i capisaldi di una ‘pedagogia museale’ che caratterizzò il paradigma della cultura materiale in un ambiente intellettuale dominato dal marxismo. Oggetti - didascalie - pannelli sono il modo di rispondere alle ‘vetrine’ e ‘bacheche’ delle mostre d’arte e archeologia, e il discorso che mostra o che spiega, la centralità della parola, l’univocità del contesto ergologico, sono la base della spiegazione degli oggetti, “i cicli produttivi”, sono l’invenzione museografica e poi il dogma comune degli anni ‘70.

---

<sup>44</sup> Una ricostruzione centrata sul distacco critico da quella stagione è il mio “Il museo che non è un museo” in *Il bosco delle cose*. A cura di E. Guatelli e P. Clemente. Parma, Guanda, 1996 ).

<sup>45</sup> *I beni culturali, una politica per il territorio*. A cura di Filippo Barbano. Torino, Istituto di Scienze Politiche - Stampatori Università, 1980, pag. 57-58.

Questa scelta, insieme all’accettazione del modello monografico-territoriale che veniva sollecitato dal movimento spontaneo di museografia locale (il museo di San Marino è il museo del lavoro contadino della piana bolognese), e insieme con la centralità data alla vita quotidiana e al progetto di “riappropriazione culturale”, sono la base del ‘paradigma museografico’ della cultura materiale anni ‘70. L’esperienza pionieristica di San Marino di Bentivoglio fu leggibile allora (e da me almeno fu letta) anche come la forma museografica che assumeva il lavoro di Cirese del 1967. Sia l’intervento al convegno palermitano del ‘67 che quello al convegno bolognese del ‘75 ebbero interpretazioni sollecitate dalla museografia e dal dibattito di quegli anni. Cirese stesso rifunzionalizzò i temi del ‘67 al contesto mutato dei ‘70 nell’intervento fatto al Convegno di Bologna, e anche se egli fu personalmente abbastanza esterno alla museografia praticata allora, ne accettò il clima interpretativo nei suoi stessi scritti. Il Cirese ‘secondo la lettura anni ‘70’ fu la fonte ispiratrice per quegli allievi suoi che (come me) si accingevano a praticare l’arte della museografia. Notava Tozzi Fontana nel 1984 che quella del museo di San Marino di Bentivoglio era « una scelta che, forzatamente, metteva in secondo piano quel punto di vista antropologico che altri musei privilegiano: un po’ in ombra restavano ... gli aspetti legati alla religiosità contadina, alle tradizioni orali e musicali, e a tutto ciò che può rientrare nel campo del folklore». <sup>46</sup> Ma quel punto di vista che ‘lasciava in ombra’ era quello che stesso che noi assumevamo, anche per l’esaurirsi ai nostri occhi del paradigma ‘pitreiano’ del museo del folklore, per la sua incapacità a spiegare la società locale se non in termini di demarcatori di identità comunitarie. Tanto furono ai miei occhi fusi il modello ciresiano e l’esperienza di San Marino che la critica al modello ciresiano dovrà passare, in un mio saggio

---

<sup>46</sup> M.Tozzi Fontana, *I musei della cultura materiale*. Roma, Nuova Italia Scientifica, 1984, pag. 136-137.

del 1989<sup>47</sup> attraverso la critica all'allestimento del Museo della Civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio.

Il rilievo del 'metalinguaggio' ciresiano nel definire l'esperimento di San Marino è confermato dal risalto dato ad esso in Tozzi Fontana, che lo considera centrale in ogni operazione museale: si pensi alla nozione di 'ri-contestualizzazione' e alla sua importanza nella museografia anni '70, connessa proprio alla idea di un meta-linguaggio nel quale produrre effetti nuovi ma analoghi a quelli del 'primo' linguaggio vitale delle cose. Tozzi Fontana allarga però da subito l'orizzonte definito da Cirese (sentendovi un limite nella esclusione dei 'musei viventi') ad altre forme di tutela di beni, seguendo un discorso avviato da Emiliani e da Gambi di salvaguardia in sito di complessi, la creazione di 'parchi', non spettacolari ma autodocumentativi.

Ma leggendo Tozzi Fontana capita anche di ricordare che fui io, nel 1982, a chiamare "Museo discorso" quella forma di museografia che si distingueva dalla collezione e dal museo 'spettacolo' all'aria aperta.<sup>48</sup> Io stesso ho dunque concorso alla 'lettura' dei lavori museografici di Cirese così come sortì dagli anni '70. Il tema del museo monografico territoriale, dei cicli agrari, non erano certo le scelte del Cirese del '67 (che aveva semmai una predilezione per la comparazione tipologica e per i musei non locali). Il museo monografico era imposto dal nuovo quadro italiano e dalla spinta di una museografia locale: in Italia i musei non sono progetti culturali dello stato, ma sono imprese locali della gente comune. Solo che noi finimmo per fare di necessità virtù, e in questo ri-leggemmo le pagine di Cirese a modo nostro, coniugando il metalinguaggio con ambienti museali non comparativi.

---

<sup>47</sup> *Il museo demologico tra il ricercatore e l'utente: problemi di comunicazione e di linguaggio.* Ora si trova in P.Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996.

<sup>48</sup> Mi accadde di farlo nello scritto *I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici.* Ora si trova in P.Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996.

Una sintesi del discorso museale anni '70 può essere colta nelle parole di A. Buttitta che, rispondendo ad una intervista di V. Petrarca, diceva:

«La museografia è una disciplina complessa che conta già una vasta letteratura. Il problema di fondo è sempre lo stesso: ogni scelta museografica è sempre un fatto di decontestualizzazione. Gli oggetti, cioè, siano essi grandi opere d'arte, sia semplici strumenti di lavoro, sistemati in un museo, acquistano un senso diverso. Il metodo che noi abbiamo scelto, cioè, quello, per esempio di presentare gli oggetti inseriti nell'intero processo di produzione cui sono connessi, è certamente il meno lontano dalla realtà. Anche così, però, siamo lontani dall'assurdo mito che molti inseguono della cosiddetta riproduzione fedele. La verità è che il museo, comunque concepito, è il nostro modo di rappresentare un frammento di mondo, un ritaglio di storia, che, come il racconto storico, non è mai, né può essere, la storia stessa. Prendere consapevolezza di questo fatto significa concepire il museo come uno strumento di analisi della realtà: un discorso per capire e aiutare a capire»<sup>49</sup>

L'idea ciresiana dei musei come centri di ricerca ha urtato con la situazione reale per cui nessun museo ha poi potuto costruirsi le condizioni finanziarie e di personale dipendente per essere un centro di ricerca, e qui più che le intenzioni hanno contato gli investimenti. A tutt'oggi forse solo il Museo di San Michele all'Adige ha una vera attività di promozione di ricerca finalizzata ad arricchire l'orizzonte del campo museale. Esso è legato al contesto particolare della Provincia di Trento che è caratterizzata da una particolare autonomia e disponibilità finanziaria. Come ho già segnalato, la linea di ricerca di Cirese, non ha potuto avere una sistematica influenza sulla museografia diffusa. In effetti verrebbe da dire che gli universitari discutono di musei, i collezionisti e gli studiosi locali li fanno.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> In V. Petrarca, *Demologia e scienze umane*. Napoli, Guida, 1985, pag. 86.

<sup>50</sup> Questa impressione la si ha, ad esempio, scorrendo l'opera che recentemente ha cercato di censire la museografia etnografica italiana: R. Togni, G. Forni, F.

In questo paradosso, che mette a prova dura l'equilibrio di chi lavora e studia da anni su temi di progettualità museale, si coglie un grande spreco di cui sono responsabili i miopi orizzonti nazionali della politica dei beni culturali. C'è una sottrazione gigantesca di competenza a noi professionisti del settore, da parte di dilettanti che non hanno certo mezzi per pagare consulenze e progetti, ma che hanno tuttavia grandi meriti, sia perché salvano beni in assenza di istituzioni pubbliche che lo facciano, sia perché spesso sono bravi e capaci. Una capacità pubblica di investimento su questi beni avrebbe favorito la cooperazione tra specialisti e ricerca locale, come alle origini del Museo di San Marino, l'assenza di investimenti e di istituzioni di tutela ha invece favorito la situazione di separatezza e di non programmazione. Cirese, dunque, pur in parte reinterpretato, è stato comunque influente, anche nell'aiutare a comprendere il fenomeno della museografia spontanea.

### 9. *Cirese e i musei*

Cercherò ora di dare dei due saggi di museografia una lettura il più possibile interna. Mi sembra che il testo del 1967, di gran lunga il più influente, sia un testo di tono scientifico innovativo, in cui si coglie forse qualche tratto di neo-illuminismo e un'ampia fiducia nelle tecnologie della rappresentazione. Il saggio del 1975 è invece caratterizzato da una forte impostazione marxista e da un lessico comune anche ai nuovi contesti intellettuali in cui il dibattito scientifico più nettamente si collocava.

Il testo del '67 preconizza sulla base di alcuni segnali (tra questi la nascita di alcuni musei locali come quello di Palazzolo Acreide) il diffondersi di musei 'folklorici' o 'della vita popolare'

---

Pisani, *Guida ai musei etnografici italiani. Agricoltura, pesca, alimentazione e artigianato*. Firenze, Olschki, 1997.

o 'etnografici', come allora venivano chiamati, e una stagione vivace in cui sarebbe stato possibile incrementare la ricerca universitaria e impiegare nuove leve di giovani studiosi, teorizzando quindi strutture e tecnologie innovative fuori dell'università per far nascere una specifica professionalità in tal senso. Ma pur avendo forti riferimenti demologici quel testo parla in generale dei 'musei non artistici', ed elabora un modello generale della museografia come modalità conoscitiva. Nel testo del '75 i musei sono 'del mondo contadino, della civiltà contadina della condizione contadina', con una forte accentuazione di lavoro-manualità-tecnica come asse del museo.

Nel saggio del '67 il tema centrale è che 'il museo come luogo morto', non si può superare mettendogli dentro la vita, ma con un codice che ne assuma radicalmente la natura di cosa diversa dalla vita. «Per aderire alla vita, il museo deve trasporla nel proprio linguaggio» (p. 43) che è per l'appunto un metalinguaggio. Il 'focus' è la 'seconda vita' del museo. Da ciò il forte intento di presentare museograficamente «non tanto e non solo gli oggetti ma i contesti ed i livelli di cultura di cui gli oggetti sono elementi» (p.42) e passare «dalla collezione di oggetti alla collezione di immagini di ciò che oggetto non è, ed è invece la relazione in cui gli oggetti si collocano» (p.44), usando la fotografia, il cinema, la registrazione magnetofonica. Riprendendo il dibattito seguito all'esposizione del 1911, Cirese privilegia la tesi anti-regionale (o territoriale) e si dichiara favorevole ai musei per 'soggetto o materia', che appaiono più congeniali ad una rappresentazione 'metalinguistica', sia per le potenzialità comparative, sia per la sottrazione all'unicità (propria delle 'cose' del museo d'arte), ch'egli vede ripresentarsi nei musei areali: «Nel museo locale o regionale gli oggetti potranno più facilmente disporsi secondo l'immediato ordine vitale (un interno ricostruito a Palazzolo Acreide, come pare Uccello stia facendo, è un interno di Palazzolo Acreide fissato a Palazzolo Acreide, e dunque con un coefficiente di veridicità ambientale

altissimo)» (p.48-49). Cirese sembra suggerire una sorta di regola di proporzionalità inversa, per cui diminuendo la veridicità ambientale si ha un aumento di veridicità museografica. E', detto in altro modo, il tema dell'operare astrattivo del pensiero, del cogliere le relazioni soggiacenti: il museo è lo spazio del pensiero analitico che ri-costruisce conoscitivamente il mondo.

Il saggio esprime anche una predilezione espositiva per tutti i linguaggi analitici e insieme visualizzabili della ricerca scientifica, come cartografie e atlanti, strumenti che esprimono «quella molteplicità e mobilità di connessioni che il lavoro di ricerca in laboratorio ha come suo presupposto e come sua conclusione» (p. 50). Il museo è immaginato con foto, film, riproduzioni sonore, carte, diagrammi, con oggetti presentati più volte in più contesti a seconda della connessione messa in risalto, con modelli «meccanici, elettrici ed elettronici» (p. 53) usabili per apprendere percettivamente la razionalità tecnologica che essi incorporano.

Si può notare che il dibattito successivo perderà in gran parte i riferimenti al sonoro e al visivo, e che la nascita del modello 'monografico locale' con usi metalinguistici metterà fuori scena la preferenza ciresiana per un museo extracontestuale. In Italia, anche nei musei spontanei, spesso si affermerà una forte consapevolezza metalinguistica ma giocata nelle ambientazioni locali, mentre il progetto di musei tipologici resterà in imprese locali che valorizzano solo certe produzioni (ad esempio il museo del lino) o nelle sezioni di alcuni più significativi musei (come quello di San Michele all'Adige), ma con una limitata gamma di possibilità comparative.

Il saggio del '75 si caratterizza per la scelta di una marcata intenzione teorica, giustificata sia dalla varietà delle esperienze esistenti, sia dalla scarsità dei precedenti conoscitivi nel campo dei musei e della natura delle società contadine. Teorie dell'oggetto (mondo contadino) e teorie dello strumento (il

museo) nel quadro di un cambiare «di ciò che si pensa essere lavoro contadino, del posto che gli si assegna nella vicenda complessiva dell'umanità, e del modo con cui si ritiene che se ne debba fare la storia: per esempio secondo criteri idealistici o invece materialistici? Rifiutando o impiegando i concetti di classe dominante e egemonica e di classi dominate e subalterne?» (p. 6). Il testo prosegue con la polemica verso quelle posizioni estremiste che negano legittimità conoscitiva al museo in quanto il sottrarre ai contesti e isolare documenti per ri-contestualizzarli nei musei sarebbero «operazioni di rapina, di espropriazione e al limite di etnocidio» (p. 11), ed afferma la necessità in generale per il pensiero scientifico di isolare e analizzare, e di porsi come diverso dalla vita. Riprende quindi i temi già trattati nel testo del '67, sottolineando la funzione di 'luogo di produzione di documenti' che deve avere il museo e la sua natura totalmente 'documentaria'. Si discute poi criticamente l'uso della nozione di "civiltà contadina" a favore di quello di "condizione contadina" ripercorrendo il dibattito degli anni '50 su Levi e Scotellaro. Vi è poi una parte corredata di riferimenti a Marx e a Gramsci nella quale Cirese 'giustifica' la nostalgia del passato dei contadini protagonisti della museografia locale, intesa come «coscienza diffusa e distorta di un drammatico fatto oggettivo, e cioè che nel duro rapporto del dominio di classe i dominati pagano con alti costi umani anche il più piccolo 'miglioramento'» (p. 25): è la nostalgia come 'presa di coscienza dei prezzi pagati' per la modernizzazione e l'incremento di benessere. Il testo riprende quindi il dibattito sulla conoscenza come pratica distinta dalla 'partecipazione' e pone l'esigenza di raffrontare i temi della 'osservazione partecipante' con quelli dell' 'impegno degli intellettuali' e dell' 'intellettuale organico', critica il 'partecipazionismo' come pratica empatica senza capacità conoscitiva e quindi operativa profonda. Sottolinea come una svolta la centralità della storia della tecnologia nella nuova museografia demologica perché «nel quadro culturale italiano

spesso così restio a convincersi che le tecniche, il lavoro e i suoi strumenti, la manualità che rende cose le idee e che dalle cose ricava idee, fanno parte della cultura reale, e cioè delle opere dell'uomo, con una dignità che non è in nulla inferiore a quella che siamo soliti attribuire alla pretesa spiritualità pura dell'arte o della poesia» (p. 34).

Più difficile fare un bilancio della fortuna di questo testo, che circolò anche in una rivista politica prodotta alla Università Statale di Milano (*Realismo* n. 8 e 9 del 1975 e 1976), e fu un programma di riferimento anche per il lavoro che conducemmo a Siena, nella critica sia della 'civiltà contadina', sia dello 'spontaneismo museografico' e del partecipazionismo che vedevano nei musei istituzioni irrecuperabili a un sapere innovativo. Ma quando l'influenza di questo testo poteva essere più marcata e ciò che veniva lì indicato poteva diventare orientamento comune per una nuova museografia critica, in realtà il dibattito lasciò spazio alla frammentazione degli anni '80, non ci fu un secondo congresso di museografia e l'antropologia che dialogava con la geografia, l'archeologia e la storia ritornò a discutere dentro casa. Ma questa è una storia che non si può raccontare qui. Certo il testo di Cirese recava i segni, oggi facilmente leggibili, di un'epoca che si stava concludendo. I suoi interni demarcatori temporali appaiono ora espliciti (la rivendicazione del lavoro, della tecnica); ciononostante, resta l'unico testo dell'epoca che abbia tentato una lettura critica non liquidatoria del fenomeno della museografia diffusa, e che abbia collocato la funzione museografica nel significativo punto della intersezione tra epoche, dando alla nostalgia e alla riappropriazione un valore di memoria, al museo una funzione 'liminare', e in questo senso 'epocante' perché fondatrice della distinzione tra diversi tempi storici e insieme luogo della leggibilità all'indietro della differenza: luogo della 'tradizione' si potrebbe dire con G. B. Bronzini. Io ho usato la nozione di 'monumento' (facendo riferimento all'opposizione

*documento/monumento* proposta da J. Le Goff nell'*Enciclopedia* einaudiana), intendendo dire che la museografia dal basso, quella della 'nostalgia dei prezzi pagati', non vuole solo produrre documenti per far studiare il passato a qualcuno, ma intende lasciare traccia sensata ai posteri del passaggio delle proprie vite in un altro tempo.<sup>51</sup>

## 10. Un bilancio

Posso dare come punto di vista il mio. Non posso fare la storia, perché sforzandomi di farla mi rendo conto di quanto ancora la vedo dall'interno di un percorso. Io mio sono formato entro le idee museografiche di Cirese, le ho messe alla prova e facendolo me ne sono allontanato, per un principio che ho appreso da Cirese stesso, quello della priorità della ricerca della verità sugli affetti e i debiti, un principio che caratterizza gli uomini di studi che debbono fare i conti con coerenze interne alle loro ricerche e alla loro etica di ricercatori. Ciononostante la distanza non è grandissima a sentir quel che ne dicono altri. E' vero che il mio modo di pensare e vedere il museo è figlio degli anni '70 e del lessico ciresiano, al punto che la mia polemica con esso ha quasi un carattere 'complementare', come le due facce della medaglia di tanti esempi di Cirese sulla diversità dire-fare: nel criticare il discorso di Cirese cerco di staccarmi da una fase della mia vita, ma anziché allontanarmene lo completo mostrandone l'altra faccia. Forse chi non è nato in quell'orizzonte di discorso non può capire la critica di quel discorso. Dei miei orientamenti ho ormai scritto largamente. Lavorando a questo testo mi sono reso conto di come la vita scientifica riplasmi categorie e concetti, ne favorisca incorporazioni per cui certi testi cambiano natura, vivono in altra luce. Del dissenso che nel 1967 Cirese espresse

---

<sup>51</sup> Su questo si può vedere P. Clemente, "La poubelle agréée", *Parole chiave*, 9, 1995, numero monografico su "La memoria e le cose".



verso la museografia territoriale, rifacendosi al dibattito seguito alla mostra del 1911, avevo perso memoria. Leggevo quel testo alla luce delle comuni esperienze della museografia locale tipo San Marino di Bentivoglio. Ma il 'suo' modello del '67, una museografia per tipi e temi non locale, prevalentemente comparativa, aspetta ancora delle controprove, sta ancora lì nel suo testo. Anche il modello pieno di foto e di film e di voci registrate ch'egli auspicò allora non ha avuto molti sviluppi. Probabilmente pensava a un modello forte e articolato del tipo 'grandi musei nazionali francesi'. Da noi foto, video, audio hanno preso ognuno la sua strada e così nei musei entra prima il computer che i film. Anche questa 'ricomposizione' di tecniche della rappresentazione è un tema cui tornare. Nella riflessione recente di Cirese il filo conduttore fondamentale sembra essere quello della interna razionalità delle tecniche e della comprensione dell'ordine che attiene alla manualità, alla fabrilità. C'è dunque un altro filo che attraversa questi saggi, è il venir emergendo di un materialismo critico che dialoga con Leopardi, con Leroi-Gourhan, con l'informatica, e che costituisce uno specifico contributo teorico all'antropologia culturale. Un contributo che ha forse scarse implicazioni museografiche, ma che apre a una ulteriore lettura delle note ciresiane del 1967. In particolare gli accenni ai 'ruotismi' e ai modelli funzionabili dei musei della tecnica, connessi con gli interessi teorici che ho ricordato, fanno pensare a un altro tipo di museografia e di documentazione visiva, una museografia delle culture tecnologiche e della loro 'esponibile' razionalità basata sull'intima razionalità del mondo.<sup>52</sup>

Io sento di dovere ancora molto a quei saggi. Li trovo, rileggendoli, due saggi diversamente belli e chiari: il primo è più argomentativamente forte, autonomo nel ragionare, trasparente nei risultati, il più classicamente ciresiano; il secondo tradisce

---

<sup>52</sup> E' un tema ciresiano che si legge ancora in tutta la sua vivacità nel già citato *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*. Gaeta, Bibliotheca, 1998.

forti passioni ideali e si impegna in panoramiche storiografiche forti, e vi si trova un Cirese autore-scrittore più raro, che tocca corde ideologiche profonde con toni quasi drammatici e che apre polemiche politiche, anche se, come di consueto, come ipotesi di lavoro e invito a discutere. Verso il saggio del 1967 ho dei debiti come tutti gli italiani che si sono occupati di musei, ma anche di più, perché la nozione di 'metalinguaggio' io l'ho intesa in un senso un po' lato, come 'rappresentazione' delle cose della vita (lettura favorita dall'insistenza di Cirese sull'uso di tecniche di riproduzione-rappresentazione). E' la nozione su cui poi ho cercato di affermare una differenza dall'approccio ciresiano, proponendo la rappresentazione come scenografia, il museo come teatro delle cose. Mi sono differenziato restando però dentro l'ombra concettuale di quel testo. Ma mi sembra che la caratteristica principale de *Il museo come metalinguaggio* sia quella di essersi posto come una sorta di scrittura di base della 'scatola museale', come prolegomeni alla scrittura del museo. Oggi si sente anche il superamento di un discorso limitato alla sola 'scatola museale', essendo aperti anche in Italia parchi archeologici basati su siti conservati e/o ricostruiti, ecomusei, parchi musei che tentano il dialogo tra etnografia e silvicoltura. La gamma che Cirese tiene in considerazione nel '67 appare ampliata, ma senza che si perda il senso del 'luogo' museale come Cirese l'ha rivendicato a una comunicazione-conoscenza. Anche il 'museo-territorio' ha bisogno di una sua scatola museale 'metalinguistica'. Come ho detto, ci sono temi in quel testo che possono esser ritrovati superando la lettura che se ne fece negli anni '70.

Il testo del '75 è di difficile lettura oggi per chi abbia - come me - condiviso il lessico teorico dell'antropologia marxista e poi l'abbia rifiutato. Non so se lo stesso avvenga per il lettore ignaro del quadro del marxismo anni '70. Io vedo che gli studenti capiscono il disegno generale del saggio, e in particolare il tema

della 'nostalgia', anche se senza il senso del contesto temporale in cui è stato scritto.

Trovo ancora straordinario l'uso di Marx per l'analisi della nostalgia dei contadini creatori di musei: sono pagine rare in Cirese che contengono una sorta di 'epos' storico delle classi subalterne che ancora colpisce, e serve a ricordare, in uno studioso così 'antistoricista', anche i condizionamenti storico-epocali del nostro ragionare.

In sostanza si tratta di due saggi 'classici' dei nostri studi, con cui continuare a fare i conti. Io credo si possa dire che hanno avuto fortuna per ciò che concerne la debole schiera dei lettori antropologici con interessi museografici e più latamente per i lettori di altre aree umanistiche con attenzioni museografiche. Quel che non hanno potuto fare, ma non è colpa dell'autore, è di creare un campo di pratiche museografiche che divenisse parte della formazione e della professionalità dell'antropologo. Questa è una responsabilità della 'nostra' cultura dei beni culturali, dell'Università, dello Spettacolo, della cultura della sinistra al governo negli enti locali.

Abbiamo visto che quegli scritti non hanno direttamente influenzato la museografia praticata, per il principale ruolo che in essa ha avuto il 'fatto in casa'.<sup>53</sup> Tuttavia, attraverso una sorta di innesto-alleanza obiettiva con il Museo di San Marino di Bentivoglio, anche le tesi di Cirese sono entrate nella cultura visiva comune dei museografi spontanei che, più che leggere i dibattiti, in genere vedono delle realizzazioni, operano per una sorta di bricolage, o di artigiano 'rubare con l'occhio'.

Ho variamente segnalato il mio distacco dalla prospettiva di Cirese, e ne è testimonianza il mio *Graffiti*, che segue tutta la storia: dall'imprinting all'autonomia. Spesso ho l'impressione

---

<sup>53</sup> Su 500 musei censiti nella *Guida ai musei etnografici italiani* di R.Togni, G.Forni, F.Pisani. (Firenze, Olschki 1997) . non più di dieci hanno avuto consulenze di antropologi.

però che se mi confronto con quanti oggi cominciano a praticare l'arte museografica, io resto ancora più vicino a Cirese che a loro.

La mia vicinanza con Cirese sta in un linguaggio 'comune' che consente di 'litigare', e in un orizzonte di riflessione che pur teorico sta in una ottica museografica, più che generalmente museologica. Teorie finalizzate a rischiarare il fare e non a definirne le condizioni generali, nel caso dei musei: museografia più che museologia (anche se il concetto di 'metalinguaggio' è un'acquisizione di tipo museologico). L'antropologia museale ha probabilmente un'ambizione più forte: vedere il museo come istituzione culturale, riflettere sul museo come 'forma' della cultura occidentale, studiarne l'uso. Il museo ha i suoi 'riti', i suoi 'miti di fondazione', i suoi 'confini' e i suoi 'tabu' e quindi può legittimamente essere un oggetto complesso di indagine antropologica, prima che qualcosa alla cui realizzazione un antropologo può lavorare. Il museo ha un pubblico e talora un pubblico che contratta con i museografi, l'antropologia vive una crisi di autorialità, la museografia vive una crisi di identità, l'antropologia americana (avanti a noi di anni luce per musei realizzati) mostra il rilancio delle 'poetics and politics of anthropology' anche nel museo.

Io mi sono spinto al limite di questo spazio ma senza spezzare del tutto quell'idea progettuale e a suo modo illuminista che è stata del mio maestro. Essendo io postmoderno per convinzione raggiunta, ma non per educazione, sono rimasto in sospeso tra due epoche. La generazione di Cirese e la mia condivisero un'ottica pragmatico-politica anche quando privilegiavano un discorso teorico: proprio perché la chiarezza della teoria era finalizzata al fare, al realizzare.

Personalmente continuo a ritenere che è stato il concetto ciresiano secondo cui per essere realmente vivo il museo deve parlare in modo vivo la sua propria lingua, che non è quella della vita, ma è la lingua di chi parla della vita e la rappresenta, a indirizzarmi

oltre i codici scientifici (pur non escludendoli affatto), verso la 'scenografia museale' e verso l'istanza primaria del visitatore di uno spazio estetico, insieme progettato e aperto *all'esplorazione*. Mentre fu il 'demartiniano' tema della 'coscienza ignara' e della 'razionalità dell'incoerenza' a mettere in crisi la mia fiducia nella pedagogia museale.<sup>54</sup>

Continuo a pensare che la rigorosa coerenza del capovolgimento concettuale che Cirese operò nel '67 affermando che la vita dei musei è 'un'altra vita' rispetto a quella comune e scoraggiando la riproduzione della vita in essi (con degli impliciti di dialettica vita-morte-rinascita che non sono mai stati analizzati) sia stata come un 'rasoio di Occam' nel dibattito di allora. Oggi, proprio perché è stato efficace, quel principio può essere anche attenuato, senza cessare di essere un principio fondamentale del linguaggio del museo: la 'vita' può essere giocata come 'effetto' nel museo metalinguistico.

Per ciò che concerne il testo del 1975 io ne ho già prodotto qualche anno fa una rilettura<sup>55</sup> tesa a sottolinearne il carattere 'epocante' e il bisogno di un mondo di esprimersi nella forma del 'monumento', che Cirese aiuta a cogliere nel nascere dei musei dal basso, e che non a caso esprime con un alto senso epico nelle pagine che ho già ricordato sui 'prezzi pagati'. Quel testo è per me anche lo spazio teorico della ammirazione e amicizia verso i museografi locali e in particolare verso quelli che nel tempo hanno creato originali stili espositivi (è il caso di Ettore Guatelli, da me spesso citato), un apprezzamento che non è rinuncia alle mie competenze, semmai allargamento del loro orizzonte e riconoscimento di quella forte interrelazione che in Italia c'è stata tra una antropologia universitaria debole e povera e una società

---

<sup>54</sup> Crisi nascosta nella nota n. 21 del mio testo dell'82 *I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici* che ora si trova in P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996, alle pag. 87-88.

<sup>55</sup> P. Clemente, "La poubelle agréée", *Parole chiave*, 9, 1995, numero monografico su "La memoria e le cose".

civile forte e ricca. Una interrelazione che fa sì che con tutte le nostre debolezze, proprio per il dialogo con le realtà locali dell'intelligenza diffusa, noi siamo vicini al dibattito americano postmoderno che rivalorizza i molteplici soggetti dell'autoproduzione antropologica.

Sono, questi di Cirese, due saggi basilari. Spero che il volumetto sia ristampato e le nuove generazioni possano leggerlo così com'è, a più livelli di intendimento storico-critico a seconda dei livelli di formazione intellettuale. Non ho mai creduto a Cirese che diceva che i testi non 'corrivi' hanno in genere 15 anni di anticipo sui loro tempi. Rileggendo quegli anni e l'oggi non posso che dargli ragione, ma anche considerare che ciò implica per lui la responsabilità di essere sempre e ancora - oltre che professore emerito - anche maestro.

#### 11. *6/7 anni fa: il suo bilancio*

Comunque un bilancio di *Oggetti segni musei* Alberto Mario Cirese se l'era già fatto da sé, in un testo presentato nel 1991 all'Università di Lleida per iniziativa di Llorenç Prats.<sup>56</sup> Per quella occasione Cirese ricapitola alcuni tratti del dibattito sulla museografia italiana, rivendica una sua proposta al Ministero dell'Università di istituire corsi di specializzazione nell'area dei beni culturali demologici e propone la divisione di questi ultimi in beni culturali 'immobili, mobili e volatili'. Quelli 'volatili' sarebbero principalmente i beni demologici che hanno a che fare con canti, fiabe, feste, spettacoli, processioni, che per essere conosciuti devono essere documentati in modo diverso rispetto a quelli che sono studiati dalla storia dell'arte o dall'archeologia, e

---

<sup>56</sup> A. M. Cirese, "I beni demologici in Italia e la loro museografia" in: P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996; poi anche in: *Rivoltare il tempo. Percorsi di etnoantropologia*. A cura di Piercarlo Grimaldi. Milano, Guerini e Associati, 1997. I passi del saggio di Cirese che cito più avanti sono tratti da *Graffiti*.

dunque egli rilancia la centralità della rilevazione magnetofonica e audiovisiva in museografia. In un certo senso dopo l'età della 'cultura materiale' viene rivendicato quello spazio più specificamente demologico che, assai vivido nel testo del '67 era assente in quello del '75.

Riprendendo alcuni temi del saggio del '67 (in un paragrafo che si intitola "I musei demologici come centri di conoscenza scientifica" - dove notiamo che 'musei demologici' è una novità lessicale), Cirese precisa che i musei «agiscono anche come agenti di propagazione della conoscenza e di familiarizzazione del pubblico con i procedimenti del conoscere» (p. 254), sottolineando quindi la loro appartenenza alla museografia scientifico-divulgativa. Infine vi è un aggiornamento significativo sull'uso dei modelli e delle immagini, su un terreno largamente sperimentato da Cirese: «tradotto nei termini di oggi il discorso di allora suonerebbe molto più semplicemente così: sfruttiamo per la presentazione museografica le formidabili capacità che ci sono offerte dai sistemi multimediali e dai programmi informatici di navigazione ipertestuale» (p. 255).

Cirese offre quindi un quadro del dibattito italiano presentando le mie critiche alle sue posizioni. Si sofferma in particolare sull'istanza di pensare il museo come luogo di percezioni complesse, in senso lato 'estetiche', e come percorso comunicativo non riducibile al solo codice della comunicazione e dell'analisi scientifica, per concludere «per me resta fermo il punto che la scienza ha capacità autonome di comunicazione, valide quanto quelle estetiche, e a volte altrettanto emozionanti» (p. 257). Riprende quindi il tema della museografia locale, e del suo saggio del '75 cita essenzialmente il passo sulla "nostalgia come coscienza dei prezzi pagati nel passaggio a condizioni di vita migliori che hanno comportato la rottura della continuità tra vita domestica, vita lavorativa vita associata che, sia pur nella miseria, caratterizzava la condizione contadina scomparsa» (p. 258). Teorizzando una distinzione tra musei sintagmatici (locali)

e paradigmatici (generali), Cirese ripropone infine i temi di una museografia comparativa, ora su base regionale, ma che non insista solo su monografie locali, e presenti invece il confronto delle varianti tipologiche. Si mostra quindi insoddisfatto del 'localismo paradigmatico' che ha caratterizzato la museografia degli anni '70, e propone una complementarità programmata di compiti tra Centri regionali e musei locali. Segnala infine un suo tema di lungo periodo quello dei saperi incorporati nella strumentazione tecnica contadina e artigiana: studiare l'algoritmo del telaio è a suo avviso una sorta di preparazione alla comprensione dell'informatica. Una sorta di museo vivo dell'intelligenza tecnica che si usa per moltiplicare l'intelligenza teorica.

Quindi Cirese si è riletto da sé, ha fatto un bilancio chiaro delle sue proposte e lo ha formulato in termini che, uscendo anche dai lessici delle stagioni cui i testi di riferimento appartenevano, sono disponibili per ulteriori riflessioni e ad esse aperti. Come sempre ci sono idee, suggerimenti, spunti teorici. Un pacchetto da usare se si ritiene che la nostra disciplina sia un campo critico in continua discussione, come Cirese l'ha pensata, e non un territorio da difendere.

Notti di fine Luglio e primi d'Agosto del 1997, nella piazza di Monticchiello in Comune di Pienza, tra villeggianti con casa in Val d'Orcia o sull'Amiata, turisti in transito, turisti termali e non termali di Chianciano, universitari e affezionati senesi, gli *oggetti*, *i segni* ed anche *i musei* cui nel 1977 Alberto Mario Cirese ha dedicato il titolo della sua principale raccolta di scritti su temi museali, sono nella scena del teatro, se ne parla a teatro. Il teatro raccoglie anche voci ulteriori, dibattiti ulteriori, ora parlano le voci delle *cose*. Le cose sono ora nella scena del teatro, e fanno parlare gli uomini di sé, nelle notti stellate della Val d'Orcia estiva, quando anche la vista dei grandi e nitidi panorami si è

spenta, e i luoghi si intuiscono dalle luci: Vivo d'Orcia, Campiglia, più a destra la Rocca, Montalcino, Pienza. Fanno parlare perché evocano interi mondi, interi saperi, ma soprattutto perché raccontano singole storie. Vite, genealogie. Oggetti individuati da storie, riconosciuti da uomini. Le cose, oggetti servili che sopravviveranno quando di noi si sarà persa memoria, come ha scritto J. L. Borges:

« ... Durarán más allá de nuestro olvido  
no sabrán nunca que nos hemos ido.»  
(*Las cosas*, in *Elogio de la sombra*)

Rino è sotto accusa, interrompe il corso delle prove del teatro per un falchetto che sistematicamente smarrisce, qualcuno segnala che quel falchetto l'ha rubato, ed egli stesso, sottoposto a giudizio confessa di averlo rubato perché usato come portalampana nel giardino di una villa. Richiesto del perché l'avesse rubato dichiara di averlo fatto perché l'aveva riconosciuto ...

Giudice Gianna - Come sarebbe 'l'ho riconosciuto', come è possibile?

Rino - Guardate dove la lama entra nel manico.. lì c'è un piccolo occhiello ... ecco non ce ne sono altri fatti in quel modo ...

Giudice Gianna - Come fate ad esserne sicuro ...

Rino - C'è il segno del punteruolo che lo ha battuto ... conoscevo il fabbro (mormorio fra la gente)

Giudice Arturo (dopo un silenzio) Era vostro?

Rino - No. Era del mi' nonno che l'ha adoprato fino a che è morto ...

Giudice Rossana - E come ci è arrivato lì ... quell'oggetto?

Rino - Non lo so ... forse dopo che noialtri si lasciò il podere ... tanto tempo fa ... qualcuno l'ha trovato abbandonato in un campo ... poi l'ha venduto ... non lo so

Giudice Gianna - E voi l'avete rubato perché era di vostro nonno ... o perché l'avete visto sistemato in quel modo?

Rino - Per tutti e due i motivi Signor Giudice ... Vede ... messo in quella maniera ... quell'attrezzo ... era morto. Morto ... E allora ho detto fra me che chi aveva messo una falce così ... ecco ... non ci

aveva capito niente ... non la rispettava ... una falce va adoperata per quello che è..

Giudice Gianna - E voi, ora, l'adoperate per una falce?

Rino (avanza) - No ... io non l'adopro quasi più in quel modo ... ma qui ... su un palcoscenico ... si l'adopro come una falce ... e allora mi sembra viva un'altra volta ... Sennò ... sennò va messa da parte e guardata con attenzione cercando di capire a che e a chi serviva ... immaginando chi l'ha adoprata ... quando ... come gli rifaceva il filo seduto sull'uscio in cantina ... magari un giorno che pioveva ... col verde dell'erba rimasto attaccato al taglio ... l'avete mai visto quel colore?

Giudice Arturo - No, ma non importa ... tornatevene al vostro posto. Laggiù (L'uomo torna dove stava prima) Andate avanti

Rino - 'L mi' nonno la portava sempre con se ... e quando gli capitava di passà per un campo ... se vedeva un ciuffo d'erba al pedone di un saragio ... via ... lo levava ... sennò stava male..

(da Teatro Povero di Monticchiello, falci.autodramma della gente di Monticchiello ).

L'intervista che segue è un momento più esplicito di confronto tra alcune mie osservazioni e le elaborazioni di Cirese. E' un momento autonomo di dialogo che non ho voluto fosse oggetto di commento o considerazione in queste pagine, che sono solo ed esplicitamente una mia riflessione sulle idee museografiche del mio maestro.

Pietro Clemente (PC)

## LA TENACIA DELLA RAGIONE

**A vent'anni da *Oggetti, segni, musei*, intervista ad Alberto Mario Cirese (AMC)**

(Collelungo di Casaprota 9.9.1997)

**PC.** L'anniversario più lungo è in realtà quello dei trent'anni del tuo primo intervento di museografia, quello tenuto a Palermo al seminario di Studi su "Museografia e folklore" nel 1967. La tua relazione si intitolava "I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?" e quel titolo mantiene nella pubblicazione del 1968 su *Architetti di Sicilia*, poi diventa "Le operazioni museografiche come metalinguaggio" in *Oggetti, segni, musei*, il tuo saggio più classico, più generale e quello che infine risulta il più *für ewig*. Mi colpisce che il più classico sia anche il primo. Quali esperienze avevi quando hai preparato quello scritto? C'erano idee che avevi già cominciato a formarti o è stata l'occasione a farle venire alla luce?

**AMC.** Direi che è stata l'occasione a farle venire alla luce, nel senso che non mi ero mai proposto il museo come oggetto di riflessione specifica pensando di scrivere una nota, un saggio, un articolo; l'incarico di aprire i lavori del convegno mi costrinse a pensarci. Ma evidentemente se non ci fosse stato qualche precedente non avrei potuto dir molto. Alla radice c'è il Musée de l'Homme di Parigi, che è stato uno dei miei momenti di formazione. Esperienze museografiche ne avevo avute però altre, non in quanto costruttore, progettatore di musei, ma in quanto visitatore, un tipo di visitatore specifico in verità, con interessi demologici. Cioè, visitando i musei io mi ponevo piuttosto i problemi dello studioso che i problemi del visitatore corrente, e se mi ponevo i problemi del visitatore, era per domandarmi come portare il visitatore a penetrare nei procedimenti analitici,

costruttivi, comparativi, identificativi dello studioso, attraverso una gestione addirittura manuale degli oggetti. Pensavo ai 'ruotismi', come si dice in quello scritto, che consentissero al visitatore di provare materialmente quello che mentalmente uno può fare sull'elementarissimo degli oggetti museografici. E pensavo come fargli fare con gli oggetti (poniamo vasi o piatti od altro, distribuiti nel tempo, distribuiti nello spazio e organizzati comparativamente nel museo), oppure costruendo delle carte, quei procedimenti che lo studioso viene facendo, poniamo per stabilire un'area di diffusione (so che stabilire le aree di distribuzione non è più un interesse antropologico emergente, ma per me continua ad essere una curiosità scientifica assolutamente legittima e che sarebbe illegittimo abbandonare). Ecco, io pensavo che si potesse fare allora un museo nel quale manipolando alcunché (sostenevo per questo le copie perché gli oggetti originali non possono essere guastati) le cose dovessero disporsi in modi tali che il visitatore potesse compiere manualmente quell'itinerario che lo studioso compie intellettualmente (ma in molti casi anche manualmente). Musei ne avevo visitati, Skansen che lì citavo, avevo visto musei in Romania, in Austria, Spagna, oltre ripeto al Musée de l'Homme e al Musée des Arts et Traditions Populaires a Parigi, che però allora era negli scantinati di Palais de Chaillot, l'altra ala rispetto al Musée de l'Homme. Ma mi aveva colpito particolarmente il Museo della Scienza di Monaco di Baviera, dove spingendo dei bottoni si azionavano dei turbini d'acqua dentro dei tubi, che consentivano a me visitatore di vedere in che cosa consistevano poi i calcoli di quelli che studiano come si formano le correnti, i gorgi e tutto il resto. E dicevo che dietro c'era un'idea di carattere generale e cioè a dire di una sorta di corrispondenza di quel che si fa con la mente che può esser fatto anche con le mani. E' l'idea così spesso sparsa, che niente si fa solo con la testa e niente si fa mai soltanto con le mani. L'idea comportava anche che il museo diventasse un luogo di ricerca, nel senso che per

poter costruire queste macchine chi cura il museo non può essere soltanto il conservatore ( che rimane sempre per me la funzione essenziale e mai oblietabile), ma è anche chi cerca di stabilire raccordi, di approfondire la conoscenza degli elementi. Un oggetto da solo non dice nulla, dice soltanto «io sono qui»; e se ho altre indicazioni può dire : «io sono qui e vengo da e sono del»; due oggetti consentono una constatazione, è solo una constatazione, ma è già una operazione di secondo grado e dice: «toh! siamo uguali», oppure: «toh! siamo diversi», cioè spalanca la strada alla constatazione comparativa che apre orizzonti conoscitivi molto più ampi che l'oggetto unico. Pensavo ora alla tristezza dell'unicità, ad esempio, non so, la Casa Giusti di Monsummano, ma non questa in particolare, mi viene in mente perché ci sono stato da poco, e più in generale le case di personaggi celebri, dove si vedono con tristezza, con stringimento di cuore, quei tavoli, quelle sedie, quelle penne e quei lustrini che possono generare sì una commozione immediata, ma danno comunque un senso di 'museo' nel senso negativo, cioè di quello che è sottratto alla vita e non dice più molto alla vita. Dicevo invece che siccome le sedie sono fatte per sedersi e i nostri musei contengono sedie bisognerebbe che uno ci si sedesse per avere avuto interamente la comprensione dell'oggetto che ha di fronte, e così mi venne questa idea del museo come centro di ricerca e di analisi degli oggetti. Forse sbagliavo dicendo centro di ricerca? So che tu lo contesti perché dici che la ricerca si fa altrove, però allora non è che avessimo un'organizzazione universitaria così dilatata da poter pensare di fare a meno di una possibilità di ricerca come quella che si poteva fare nei sia pur pochi musei esistenti. Allora il Museo Pitrè, che già conoscevo, ma che con l'iniziativa di Palermo del 1967 diventava un po' il centro di riferimento immediato dei nostri lavori, e che aveva una specie di sacra intoccabilità ideale (che era poi contraddetta nei fatti per la scarsa sorveglianza che c'era), io lo immaginavo invece animarsi e riempirsi non dirò di bambini che si mettono sull'altalena ma

insomma di gente cui proporre una gioia intellettuale come quella provata nel Museo delle scienze di Monaco, e cui proporre un museo attivo.

Per quella relazione credo di poter dire che mi si coagularono esperienze e idee, pensa che è stata una delle pochissime volte in cui sono arrivato ad un congresso con la relazione non in forma di scaletta o magari con alcuni pezzi stesi e altri da stendere, ma addirittura con la relazione interamente scritta dalla prima all'ultima parola.

**PC.** Il tuo intervento del 1967 parla di centri di propulsione della ricerca, nel testo fai anche riferimento all'Associazione per la Conservazione delle Tradizioni di Antonio e Janne Pasqualino, ti ricordi che clima c'era, ti pareva allora che si aprissero prospettive favorevoli alla ricerca fuori dell'Università, a musei impegnati nella documentazione? Hai qualche ricordo di quel convegno, del perché fu promosso, degli incontri fatti? Avevi già in corso rapporti con gli studiosi di Palermo?

**AMC.** Beh avevo sì già molti rapporti con gli studiosi di Palermo. Cominciarono con Cocchiara, poi avevo conosciuto Nino Buttitta, avevo conosciuto Antonio e Janne Pasqualino e la loro Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari. Titolo che poteva anche essere soggetto a critiche, no? Del tipo manteniamo il vecchio, siamo conservatori ed altro, ma Antonio e Janne non mi pare se ne preoccupassero e fecero bene. Poi conoscevo Peppino Bonomo, carissimo, ed allora Direttore del Museo Pitrè: seguirono poi vicende assai tristi per le quali dipendendo il museo dall'Amministrazione comunale questa cambiò il regolamento espellendone praticamente l'Università e assegnandone la direzione a persona non competente; facemmo allora anche una protesta nazionale.

Non so come sia nata allora l'idea del congresso perché non cooperai alla sua promozione, immagino venisse notevole spinta soprattutto da Antonio e Janne che già allora avevano a casa le marionette, i pupi che poi saranno il nucleo del Museo



internazionale delle marionette. Quanto alla ricerca erano difficili le prospettive di ricerca nell'Università, il tentativo era di allargarla fuori dell'Università utilizzando luoghi già esistenti come i musei.

**PC.** Del saggio “Condizione contadina, nostalgia, partecipazione” ho visto la genesi negli anni del tuo passaggio da Siena a Roma e del mio da Cagliari a Siena. Ci raccontavi sempre le tue idee, per metterle alla prova, e ricordo che ci parlasti del raccordo che avevi fatto tra i prezzi pagati marxiani e la nostalgia. Come sempre non ti davamo molta soddisfazione noi allievi sardi di nascita e di carattere, in quell'epoca all'ammirazione per le tue idee corrispondeva anche il timore che con la tua fantasia intellettuale tu andassi in direzioni non più controllabili per un marxismo rigoroso. Ma condividemmo molto il tuo intervento a Bologna nel '75, ed anche la discussione terminologica (che oggi sento in effetti inattuale) su ‘condizione contadina’ contro ‘civiltà’ (o lavoro, o cultura) che nasceva da riflessioni fatte con noi allievi. Su questi problemi di definizione mi pare che eravamo tutti un po' rigidi.

Semmai si deve riconoscere in quel tuo testo una dose di marxismo politico-ideologico, non solo teorico, maggiore che nella media dei tuoi scritti scientifici. Non so se questa vuoi attribuirle a una influenza negativa dei tuoi allievi?

**AMC.** Condividerei la osservazione sull'inattualità della discussione su condizione contadina o civiltà contadina. Era un residuo di discussioni precedenti, degli anni '50. Nei confronti di *Cristo si è fermato ad Eboli* e della teorizzazione di una civiltà contadina da parte di Carlo Levi c'era stata forte polemica da sinistra in ambito marxista. L'“avvenire” non è contadino come è evidente, e dunque mi ricordo che su *Mondo operaio*, sull'*Avanti!* e su *l'Unità* ci fu una contestazione di questa etichetta, per cui l'averla recuperata, in qualche modo acriticamente, da parte del Museo di San Marino di Bentivoglio e della museografia spontanea (dico acriticamente nel senso che

non teneva conto delle critiche che dalla stessa parte politica cui appartenevano i protagonisti della nuova museografia spontanea erano state mosse a questo concetto), era un limite. E per questo io tentavo di introdurre questa nozione di ‘condizione contadina’ ricavandola da testi marxiani, ma senza fortuna e devo dire in fondo giustamente senza fortuna, perché mi capitò poi di fare, come si dice, ‘autocritica’, sulle critiche mosse a Carlo Levi sulla civiltà contadina e di dire che probabilmente abbiamo visto troppo o troppo poco.<sup>57</sup>

L'altro aspetto, quello della nostalgia, era il tentativo di metter d'accordo una forza che io sentivo presente anche a San Marino di Bentivoglio, ma che devo dire cominciavo a sentire presente anche personalmente, anche biograficamente (viene l'ora in cui certi momenti cominciano ad apparire più sfumati dal tempo nella loro bellezza e irripetibilità), e allora siccome parlare di nostalgia in ambito marxista era tutt'altro che pacifico (di qui anche le preoccupazioni che tu mi dici che sentivate di un mio sgarrare marxisticamente), il mio era lo sforzo di dire: badate che forse certi valori che possono sembrare estranei o da respingere con formule tipo “la nostalgia è un sentimento borghese, come tale dunque va condannato” viceversa potessero trovare proprio nell'ambito del pensiero marxiano una collocazione. Uno spazio che non fa certo diventare marxista la ‘nostalgia’ ma ne svela alcuni aspetti, e in questo il marxismo allora si rivela strumento conoscitivo positivo.

Poi c'è un problema tra marxismo inteso come fare la rivoluzione e marxismo inteso come modo per capire le cose, che è molto complicato. Colpa degli allievi un eccesso di ideologismo? Qui c'è il problema del sessantotto che non voglio affrontare, ma ha due facce, la faccia di quelli che avevano vent'anni o giù di lì e di quelli che ne avevano viceversa cinquanta o sessanta; e il 68 al

---

<sup>57</sup> A. M. Cirese, “Un tempo duro ma di ben più credibili speranze”, in *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*. A cura di G. De Donato. Manduria-Bari-Roma, Lacaia, 1993.

quale io dico no è quello di quelli che ne avevano 50 e dovevano avere più testa o dovevano avere più forza e più coraggio di quanto non abbiamo mostrato, perché certe cose che dico oggi, le dicevo anche allora, ma le dicevo tra quattro amici, soltanto più tardi le ho cominciate anche a scrivere.

Questo aspetto che segnali di particolare peso ideologico è un segno dei tempi piuttosto pesante, ma tieni presente che contemporaneamente polemizzo contro l'idea che fare un museo fosse un espropriare qualcuno, che era poi una idea tipicamente sessantottesca.

Soprattutto stavo facendo lo sforzo che poi ho esplicitato nell'ultimo congresso di studi marxisti organizzato da Lelio Basso, che però poi morì prima del congresso, di superare gli aspetti del marxismo basati su un canone analogo a quello dei libri sacri, su colpe o su grandezze mitiche, e di prendere l'atteggiamento "a testo laico laica lettura".<sup>58</sup> E a me interessava chiedermi se nel marxismo, come pensiero marxiano, c'è il posto teorico per esempio per la persona. C'è la persona o no? O ci sono solo le classi? La persona, i problemi delle persone che nascono vivono muoiono hanno posto teorico? Non dico se sia stato sviluppato, dico se c'è il posto, perché se il posto c'è uno può continuare a tenere insieme la teoria e magari a sviluppare questo ramo, se non c'è buttiamola dove la dobbiamo buttare o mettiamola in soffitta. E' il problema che ho affrontato anche quando, nel fare il diagramma<sup>59</sup> della costruzione dal nascere al morire al passare ad altre generazioni, è venuto fuori un circuito che rimane tutto all'interno della singola persona. E', cioè, l'impossibilità del grande pianista di trasferire la sua mano al suo allievo, questa muore con lui, lì sta la persona, questa è la

<sup>58</sup> A. M. Cirese, "Intervento" in *Annali della Fondazione Lelio e Lisli Basso - ISSOCO*, 4. (1979/80). Milano, Angeli, 1982.

<sup>59</sup> A. M. Cirese, "Note provvisorie su segnicità fabbrilità procreazione e primato delle infrastrutture", *Problemi del socialismo*, quarta serie, 20. (1979), n. 15. Poi in *Segnicità fabbrilità procreazione. Appunti etnoantropologici*. Roma, C.I.S.U., 1984.

ragione per la quale io credo si possa ancora continuare a fare riferimento a questa teoria, ma se questo è poco la si abbandoni. Ora qualcosa del genere a me pareva d'aver fatto nel momento nel quale ho parlato della nostalgia. Pur in uno sforzo di marxismo maggiore che non in altri scritti (direi forse maggiore in senso peggiorativo perché più acritico, e maggiore di quanto forse non mi sia accaduto di fare quando ho preso viceversa in esame direttamente un testo marxista come quello della *Ideologia tedesca*), andavo lì ricercando se non si trovasse il posto per porre in una giusta collocazione, cui non potesse più venir rivolta la accusa superficiale di essere un'invenzione della borghesia, anche la nostalgia. Però riconosco che c'è l'aura del tempo.

**PC.** La tua scrittura museografica, come anche la mia, è decisamente più di testa e di immaginazione che non di mani o anche di occhi, nel senso che non abbiamo cominciato facendo musei ma pensando sui musei. Pensi che questo sia un limite? La museografia non dovrebbe avere una base pratica? Ho notato che la tua idea del museo metalinguaggio e centro di ricerca presenta analogie con l'approccio di G. H. Rivière, che aveva però un rapporto molto più pratico con la museografia. Tu hai avuto influenze da questo autore, o si tratta di un caso di poligenesi intellettuale?

**AMC.** Mi fai l'onore di associarmi a un antecedente così grande come quello di Rivière, devo dire che non so se avevo letto scritti, però avevo assorbito il Musée de l'Homme e da lui ne veniva tanta parte, quindi forse si è trattato di un assorbimento: da un prodotto alle concettualizzazioni che potevano aver presieduto a quel prodotto. Il che mi pare risponda anche alla domanda: devi cominciare dalla pratica oppure dalla teoria? Non lo so, probabilmente in tanti casi se non ci hai messo le mani nelle cose, per farle, non sei nemmeno in grado di stabilire concetti con i quali tu dici da che cosa può o deve essere regolato il mettere le mani nelle cose in cui tu stai mettendo le mani. Ci sono secondo me anche livelli d'astrazione in cui indipendentemente dal

mettere le mani in questa o in quella cosa, i riferimenti categoriali sono tali per cui che tu ci abbia messo le mani o no dentro, se hai capacità cogli quali sono i nodi. I nodi che ti possono nascere dalla esecuzione materiale di un fatto possono nascerti anche se solo tu cominci a riflettere su come devi comportarti per fare determinate cose, posto che si sia in grado di rappresentarsi le condizioni e le costrizioni che ti derivano dall'oggetto che tu maneggi, costrizioni che possono emergere più immediatamente se tu ci metti le mani sopra ma che per fortuna di intuito puoi anche avvertire se hai riflettuto su tutti gli elementi che ti troveresti di fronte se dovessi lavorare con le mani. Quindi non la vedrei così netta questa distinzione direi piuttosto una circolarità, è chiaro che se tu crei una costruzione concettuale devi metterla alla prova per vedere se regge alla sua costruzione materiale, come è altrettanto chiaro che se tu hai fatto una costruzione materiale la testa dentro ce l'hai messa, niente si fa mai solo con le mani, come niente si fa mai solo con la testa, se tu la testa dentro ce l'hai messa ad un certo momento avrai registrato una tua eventuale rappresentazione teorica del lavoro che hai fatto. Per cui il massimo rispetto, profondo, per chi materialmente affronta queste costruzioni, la raccomandazione è di metterci dentro quanta più testa possono e la sollecitazione a dirci in forma teorica che cosa hanno fatto soltanto con le mani. Contemporaneamente dico chiunque abbia la capacità di una costruzione teorica che poi voglia essere sottoposta ad una realizzazione pratica abbia il coraggio di costruirla e l'umiltà del rassegnarsi a vederne il fallimento quando l'avesse tradotta nella pratica con risultato negativo.

**PC.** Vorrei farti commentare due critiche che ti faccio.

La prima critica è di avere avuto un approccio al museo molto legato alla mentalità del ricercatore più che del visitatore, sopravvalutando la funzione dei messaggi basati sul linguaggio delle analisi scientifiche. Quando parlo di estetica museale è per dire che il visitatore entra nel museo con un suo corredo culturale

e di attenzioni, si può emozionare, angosciare, entusiasmare, incuriosire, ma certo i suoi interessi principali non sono analitici, i nostri metalinguaggi gli possono essere del tutto opachi. Estetica per me è pensare lo spazio museale basato su un ordine che sia in funzione di un visitatore che esplora il museo con tutti i sensi e le capacità immaginative. Cosa ne pensi?

**AMC.** Certo che i nostri linguaggi possono essere del tutto opachi! Ma quel che io tentavo allora di dire è che volevo viceversa renderli trasparenti e maneggevoli, e dire che in definitiva quando noi addetti ai lavori e specialisti - riconosco la fondatezza della critica che io ho pensato soprattutto allo specialista e non al visitatore comune - facciamo certe cose, facciamo delle cose che qualunque visitatore è in condizioni di fare o effettivamente fa anche se non sa di starlo facendo: comparazioni, sovrapposizioni, identificazioni, assimilazioni, disassimilazioni. Perché deve essere nemico di un visitatore comune un tentativo di museo, come tu l'hai chiamato, razionalista? Un museo che tenta di dire "guarda che quel che facciamo qui è quel che comunemente facciamo anche se stessimo riponendo a casa nostra i calzini, le mutande, i piatti, le scarpe, organizzandoli per categorie, per noi universali, che governano tutta intera la casa". L'uomo comune fa operazioni del tipo di quelle che si fanno sul terreno conoscitivo, per esempio nei nostri musei, e allora io dimostro che con questi materiali che non sono familiari, e quindi non sapresti come organizzare in casa tua, il museografo usa categorie analoghe alle sue. Categorizzazioni che non sono espositive per lui perché in casa sua non esporrà mai un calzino, ma le categorizzazioni, il dove metti i piatti o i calzini, sono il settanta per cento della tua vita, forse il trenta per cento dipenderà da quello che hai esposto, ma il resto del tuo vivere dipende da dove hai deposto, collocato per raggruppamenti che sono variabili, le cose. Possono essere tutti i tessuti, e allora ti vanno insieme asciugamani calzini mutande e tovaglioli, puoi dividere per fragili e non, cucina e cesso sono

posti diversi che non vanno insieme. Qualche volta sostenevo che le liti, quelle famose tra suocera e nuora, dipendevano da diverse categorizzazioni degli oggetti nel mondo, cioè da dove si mettono, è una operazione che si fa, che tutti sappiamo fare ma non tutti anzi quasi nessuno sa di star compiendo un certo tipo di operazione. Per me il museo diventava il luogo nel quale il tipo di operazione fatta, adesso non dalla massaia a casa ma dallo studioso sul suo tavolino e con gli oggetti, diventa una cosa accessibile a tutti e di cui tutti capiscono il meccanismo. Diventiamo cioè coscienti di possedere strumentazioni e di usarle e di saperle anche usare, e viceversa prima di essere entrati nel museo non lo sapevamo.

Dopodiché capisco che c'è anche tutto il resto e cioè tutto quello che tu dici: le emozioni, aspettative eccetera, ma non vedo perché un museo razionalista non possa poi dare anche queste altre cose. Ma se si tratta di emozioni lì non c'è una regola che puoi indurre il visitatore a riconoscere in sé, come per le categorie, ed è più facile che tu gli voglia indurre le tue emozioni e fargliele subire. Se nel museo io ho messo prima questo oggetto che quello, suppongo di aver seguito delle regole di carattere universale, che io partecipo con lui e lui partecipa con me, dunque non lo sto coartando in nulla. Temo che per volergli dare la possibilità delle emozioni noi gli vogliamo indurre soltanto le emozioni che proviamo noi museografi o allestitori della mostra.

Quindi accetto la critica, nel senso che io ho pensato che ci venissero, che ne so, studenti universitari principalmente, però non solo quelli, anche padri di famiglia o anche bambini. All'altro visitatore, quello delle emozioni, io però non saprei come dare appigli che non siano miei personali, di *me* poeta, gestore di quel museo e dunque dovrei presentargli la mia 'opera' e non la strada per apprendere un metodo, un itinerario che personalmente considero di carattere universale.

**PC.** Un'altra critica è di avere forse preteso un eccesso preliminare di rigore da chi si occupava di musei e territorio: mi

riferisco alle tue critiche al 'partecipazionismo' degli anni '70, ed anche all'antropologia come 'licenza di pasticciare'; forse una pratica maggiore, anche se ruspante, avrebbe dato un maggior radicamento alla ricerca antropologica? Questa è una critica che potrei forse fare anche a me stesso, ma la tua autorevolezza nei nostri studi certo giustifica il fatto che la critica sia fatta a te. Non può essere stato sbagliato e frenante per l'antropologia volerle porre condizioni di rigore che magari la sociologia o psicologia (diventate Facoltà con migliaia di iscritti) non si proponevano? A te pareva che l'antropologia fosse in crescita di massa, ma di fatto rispetto alla crescita dell'Università oggi siamo uno dei settori più marginali e con meno addetti.

**AMC.** Il rimprovero è pesante. Come, credo, anche qualcun altro, mi vuoi responsabile della crescita deficitaria degli studi demotnoantropologici in Italia. Il fatto è che sono cresciuto, per tipo di educazione generale e accademica in particolare, in un mondo nel quale una disciplina universitaria aveva diritto di esistere perché era rigorosa e non soltanto perché era scritta negli statuti dell'università. E in cui compito di ogni ricerca, grande o piccola che fosse, su *crastulelle* come il folklore del quale prima mi sono occupato o su altri problemi, era, oltre all'onestà intellettuale come è chiaro, operare uno sforzo di rigore. Venendo da studi di folklore, ai quali tu stesso hai rimproverato di avere avuto scarsa energia teoretica per lo meno in alcuni periodi, a me pareva che fosse doveroso viceversa impegnarsi a dare rigore teoretico. Questo poi diminuisce il numero dei seguaci? Beh ti debbo confessare che questa è una preoccupazione che personalmente non mi ha mai assolutamente sfiorato. Non condivido l'idea che fu di uno dei professori della generazione precedente la mia, che quando si dava una libera docenza a uno studioso di folklore diceva: abbiamo accesso un altro lumino, un'altra luce folklorica. Meglio spento se non è un lume. Per cui l'idea del proselitismo, della moltiplicazione degli insegnamenti, dei seguaci e dei cultori, eccetera, non è mai per me

stata l'idea principale. Io vengo da un tempo nel quale c'era la distinzione tra le materie fondamentali e le materie complementari. Storia delle tradizioni popolari era materia complementare, cosa della quale io ero particolarmente felice, perché - dicevo - viene chi ha voglia di venire, non come Letteratura italiana o Storia greca, che, essendo obbligatorie, debbono venire per forza tutti, e il momento dell'abbattimento di questa distinzione per me è stato un momento triste. Forse te ne ricorderai, io ho polemizzato contro l'abbandono di questa distinzione, e questo di trovarmi ad un certo momento in aule stracolme di gente perché dovevi fare lezioni di un certo carattere e con una disciplina che si trasformava, e di passare da ricerche serie condotte seriamente su un campo settorialmente circoscritto nel quale però il compito era di affinare gli strumenti di ricerca (oltre che fare 'scoperte', oltre che aumentare la conoscenza) a ricerche che si occupavano di tutto, e di fronte a lezioni viceversa che diventavano comizi, ebbene per me è stato traumatizzante, può darsi che io abbia sbagliato però questa era la mia natura. Ci sono stati tanti altri che hanno fatto diversamente e avranno largamente compensato il guaio che io eventualmente avessi dovuto produrre con il mio sforzo di rigorizzazione. D'altronde - mi permetterai di dirlo - il mio sforzo di rigore non riguardava i lavori degli altri, riguardava prima di tutto me stesso ed i lavori che io personalmente facevo.

**PC.** Ho riletto più volte *Oggetti, segni, musei* e lo trovo ogni volta un libro molto bello, c'è un dato di stile, di sapienza di scrittura e argomentazione che non cessa mai di stupirmi, spero di avere imparato abbastanza da te su questo piano, anche se sono visibilmente più prolisso e tento una scrittura più personalizzata e creativa forse per difetto di una più asciutta e rigorosa forza argomentativa. Ho usato il libro più volte nella didattica, anche quest'anno, e vedo che viene letto volentieri dagli studenti; il saggio sul metalinguaggio è quello che viene capito meglio, in

forza della sua interna chiarezza argomentativa. Ma anche il tema della 'nostalgia' colpisce e fa pensare.

Io credo che questi sono i due contributi più grossi che hai dato al settore, e dai quali io resto fortemente influenzato. La nozione di metalinguaggio tu la usi in quel saggio in modo a mio avviso assai lato e per me non è lontana dal principio che il museo è 'rappresentazione'. Quella di 'nostalgia' si connette con una idea di 'epocalità' della conoscenza che a mio avviso coinvolge anche gli studiosi e i musei. Anche l'idea, che hai proposto in alcuni tuoi interventi,<sup>60</sup> di considerare specifico dei nostri approcci museografici il livello dei 'beni culturali volatili' mi è parsa preziosa, perché va in controtendenza rispetto alla mania della cultura materiale che abbiamo avuto per almeno un decennio, e invita a cercare la specificità del museo demotnoantropologico in qualcosa che non è un insieme di cose (mobili o immobili). Pensi che sia un po' troppo forzato tirare questi tre temi nella direzione che dico?

**AMC.** Mi fa piacere che a te il testo sembri ancora in qualche modo vivo, direi che forse, pensandoci, anch'io credo che l'idea della nostalgia sia uno dei punti significativi, anche se riguarda una questione anche più generale di quella dei musei, e mi fa piacere soprattutto che tu segnali quella che lì non c'è perché venne dopo e cioè a dire dei 'beni volatili'. Per il metalinguaggio io ebbi delle perplessità allora, al momento di dare il titolo, poi fui trascinato e lo misi, effettivamente il suo uso è un po' lato e forse da qualche punto di vista non tanto rigoroso quanto io avrei avuto il dovere di pretendere che fosse, essendo io che lo scrivevo. Mi chiederei se una qualche utilità possa esserci stata o

---

<sup>60</sup> A. M. Cirese, "Discipline demo-etno-antropologiche in Italia" in: Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica, *Le discipline umanistiche. Analisi e progetto*. Allegato 1. Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1991; "I beni demologici in Italia e la loro museografia" in: P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996, poi anche in: *Rivoltare il tempo. Percorsi di etnoantropologia*. A cura di Piercarlo Grimaldi. Milano, Guerini e Associati, 1997.

esserci nelle pagine nelle quali indico il progetto della mostra della collezione Majorano di Taranto, con quegli sforzi di classificare secondo tipi di operazioni concettuali-manuali relative agli oggetti, significati, sensi degli oggetti, loro organizzazione sintagmatica e paradigmatica. Io ho pubblicato quella nota (“Appunti di lavoro per una mostra. 1970”), che era il progetto della mostra, sperando che desse qualche appiglio per sviluppi ulteriori di costruzione, ho cercato di scrivere come se dovessi fare la scenografia di un film, con l’impiego di una serie di categorie che cercavano di dare un costrutto conclusivo che avesse una sua organicità interna. Su questo aspetto del libro non credo si sia soffermato nessuno, come sull’altro scritto, quello che cercava di distinguere, di stabilire i livelli e le caratteristiche di ciò che chiamiamo cerimoniale (“La cerimonialità: celebrazioni, operazioni, riproduzioni”) e che azzardava qualche concettualizzazione che io speravo potesse avere una maggiore risonanza anche al di là dei musei. Quindi d’accordo con te se tu pensi che quelle siano le cose più significative o più durature o di maggiore interesse effettivo in relazione ai musei; quelle tre che hai detto, con la riserva che ripeto nei confronti del ‘metalinguaggio’, sul quale forse una volta avrò il tempo o la voglia per fare critica o autocritica, ma mi permetterei anche di segnalare questi ulteriori elementi che, anche indipendentemente da quanto io ne ho detto, potrebbero forse essere in qualche modo ripresi nell’attualità.

**PC.** Una cosa che mi domando è come tu abbia potuto essere il più severo degli accademici e il più antiaccademico di essi. Sei tu che hai insegnato a capire e non a snobbare la museografia che nasceva dal basso, a diversi livelli, esperienze come il Gruppo della Stadura, Guatelli, Majorano, Antonino Uccello, anzi a comprenderne le ragioni e le forme. Vedi questo aspetto in qualche contraddizione con la critica al partecipazionismo e con la tua domanda di rigore nelle ricerche, di teoria, di filologia, di ‘tavolino’?

**AMC.** Ho scritto tante volte che c’era tanta accademia nell’antiaccademia quanta non ce n’era nell’accademia stessa: mi riferivo a un modo di giocare o giocherellare apodittico proclamatorio assoluto esclusivista insofferente di qualsiasi critica. Il ‘partecipazionismo’ su cui faccio le riserve era anche il gridare appunto contro l’accademia se semplicemente uno si appellava alla ragione o alla coerenza delle costruzioni. Io non ho mai avuto la minima esitazione a partecipare a iniziative extra accademiche, magari anche con bandiera extra accademica, mai polemizzando contro l’accademia se per tale si intendeva la serietà dello studiare e del pensare, e allora se quel che dici è vero lo debbo a questo: che io credo che nell’una attività e nell’altra l’unica cosa che è giusto che comandi è - sì, lasciamelo dire - la ragione, è l’intelletto, e come sempre e dovunque l’onestà intellettuale quale che sia l’altezza che uno riesce a raggiungere. L’onestà intellettuale non garantisce naturalmente da sola di scrivere la Divina Commedia, ci vuol altro, ma perlomeno consente di scrivere una ‘non-divina’, una ‘miserabile-commedia’, ma onesta intellettualmente, e della onestà intellettuale fa parte il fare continuamente i conti con la coerenza interna del tuo costrutto e con le capacità di lettura del reale che il tuo costrutto ti dà, con la pretesa non che il tuo costrutto debba leggere il reale in tutte le sue manifestazioni, ma che possa leggerlo seriamente fino in fondo in quel frammento che ha deciso di ritagliare per farne oggetto di indagine. Questo vale, naturalmente, se uno non è un globalista, perché il globalista ha come suo oggetto sempre e comunque la totalità. Io sono, lo debbo ripetere contro i globalisti, un analitico-parcellare. Debbo poi dire che l’attenzione prestata ai movimenti, diciamo così, ‘spontanei’, mi veniva da uno degli elementi delle mie ‘ragioni etnoantropologiche’ di cui dicevo nell’intervista per *Ethnologie française*,<sup>61</sup> mi veniva dall’esperienza politica, quella

---

<sup>61</sup> A. M. Cirese, “Des paysans de Rieti à l’ordinateur. Où en est la demologie?” A cura di C. Papa e F. Loux, *Ethnologie française*, 3, 1994.

con i contadini della piana di Rieti per intenderci. Una delle cose che sempre più mi ha impressionato è Socrate che fa dimostrare il Teorema di Pitagora allo schiavo analfabeta, so che queste cose ci sono, sono presenti, bisogna dare loro spazio, e bisogna avere quando stanno nascendo non la tolleranza per le esitazioni, gli errori, le esagerazioni (se si politicizzano e si ideologizzano trovano il mio rifiuto), se diventano costruzione di qualcosa eccomi pronto, vengo a fare il consulente, il maieuta che vi aiuta a mettere in luce qualcosa che a me è già stato dato di mettere in luce e che avete in voi ma ancora non vedete. Ma questa mia convinzione della identità delle capacità intellettuali di tutta la specie umana, come sai, la sostengo fortemente in tutti i campi e sono per questo contro il relativismo culturale.

**PC.** *Oggetti, segni, musei* ha avuto 'fortuna' sul piano dei riscontri critici e delle ristampe? Alla fine dell'anno accademico 1996/97 gli studenti me l'hanno segnalato come esaurito. Qualche volta ti ho sentito criticare l'Editore proprio a proposito di questo libro.

**AMC.** Recensioni a *Oggetti, segni, musei*, riguardando le carte, non mi pare di averne viste molte. So che una prima edizione in quattro mesi andò esaurita, ne fu fatta una seconda tiratura della quale però io non ho traccia, perché non ci furono su questo libro i bolli della Siae, quindi io non so dire quante copie ne siano state tirate e non so nemmeno dire quante ne siano state vendute, perché Einaudi non mandava i rendiconti.

**PC.** Hai più visto musei? Te ne sei più interessato? Mi pare che hai avuto dei dialoghi con Guillermo Bonfil Batalla in Messico e con il Museo delle Genti d'Abruzzo in Italia. Ti piacerebbe oggi avere l'incarico di progettare un museo? O ti sarebbe piaciuto averlo avuto in passato?

**AMC.** Ho collaborato in Messico con Bonfil e il Museo de Artes y Tradiciones Populares, feci un seminario con Bonfil per questo museo. Lì venne fuori il problema: cosa ci mettiamo in un Museo così in Messico, dove ancora il pullulare della produzione

folklorica è enorme, e dove ci sono tante forme? Lì mi venne fuori quella formula che ogni tanto ripeto, fu ispirata da una delle allieve del seminario che mi portò un piccolo fazzoletto in regalo e mi disse "no lo hacen pero lo usan", non lo fanno però lo usano. E mi venne fuori quello che era stato il tema del seminario e cioè: cosa considereremo allora come popolare? In Messico c'era questa caratteristica di avere cose che loro 'hacen y usan', quelle brocche per portare l'acqua loro le fanno e le usano, ci sono delle cose viceversa che 'hacen y no usan' e sono per esempio il 'papel de amate' che loro dipingono e che poi vendono a Fonart, che è l'organizzazione che vende ai turisti, ma che loro non hanno nelle loro case, non adoperano. E ci sono le cose che 'no hacen pero usan', che non fanno ma usano, io portavo l'esempio del bazar della piazza di Coyoacán che è uno dei più bei quartieri di Città del Messico, dove io abitavo, e dove c'era un bazar nel quale c'era dentro tutta la paccottiglia più incredibile che si può trovare e dove però i popolani messicani venivano a comprarsi le statuette da portarsi a casa. Infine ci sono le cose che 'no hacen y no usan': è il mondo 'culto', il mondo ufficiale. Che ci metteremo dentro questo museo? Fanno e usano, non fanno e usano, fanno e non usano? O anche un'ala del museo su non fanno e non usano? Questa fu la discussione teorica di fondo. Per il Museo delle Genti d'Abruzzo sono ora consulente e con gioia mi dedicherò a farlo, il museo però ha una sua struttura già ben solidamente costruita. Mi sarebbe anche piaciuto forse dedicarmi alla costruzione di un museo, ma non se n'è presentata l'occasione e devo confessare che non l'ho mai cercata, anche continuando a dedicare al museo attenzione di ricerca, come ho fatto ancora, nei luoghi ricordati, ma anche nel Lazio e altrove.

(Intervista realizzata, trascritta e rivista con la collaborazione di Eugenio Testa)