

NICO STAITI
Bologna

PATRIMONI E PARADOSSI: MUSEI E TUTELA DELLE TRADIZIONI ORALI

1. *Un'ovvia premessa*

I musei non sono soltanto luoghi in cui si raccolgono, si conservano, si espongono degli oggetti: sono emblemi, in sé monumentali, delle civiltà che li hanno prodotti. La relazione tra la civiltà che ha edificato e mantenuto il museo e le civiltà che vi sono rappresentate è un luogo critico, di cui non si può riferire che in termini problematici, o addirittura paradossali. La funzione enunciativa, esplicativa, didattica delle collezioni e dei musei è di estrema importanza per la nostra tradizione culturale: la problematizzazione della questione è ineludibile, anche allo scopo di riconsiderare – dopo che ormai da più di un secolo si raccolgono, si archiviano, si ordinano materiali audiovisivi relativi agli oggetti musicali – la relazione tra approccio storico e approccio etnografico.

Una premessa del tutto ovvia ma necessaria: i “patrimoni dell’umanità”, siano essi materiali o immateriali, non sono tali. Giacché le categorie storiche, etnografiche ed estetiche che contribuiscono a definirli come tali non sono condivise dall’intera umanità. Il che costituisce un nodo problematico, mette in luce un paradosso centrale per l’idea stessa di cultura che noi abbiamo prodotto, che difendiamo e che lottiamo strenuamente – a tratti contraddittoriamente – per affermare. Riflettere su questo è opportuno, per mettere in luce, anche in modo appunto paradossale, le contraddizioni che informano di sé, pur in modo ricco e fecondo, le nostre idee sulla cultura.

Una *élite* culturale del mondo occidentale ha decretato che delle statue che erano emblemi di un culto cui se ne è sostituito un altro in Afghanistan sono importanti, e che distruggerle è un crimine perpetrato ai danni di tutta l’umanità. E come i Buddha di Bamiyan così la città di Sana’a, in Yemen, o le polifonie bulgare o ogni altro possibile oggetto, viene eletto applicando categorie storiche ed estetiche che appartengono solo a noi: che sono una forma di religione moderna espressa dalla ampia e variegata cultura occidentale. Un pastore afgano – credo religioso a parte – probabilmente troverebbe più bella dei Buddha di Bamiyan una statua in plastica di padre Pio, un contabile yemenita amerebbe abitare in una villetta a Crevalcore, un giovane bulgaro forse preferisce le riduzioni roccheggianti del folklore balcanico da parte di Goran Bregović che i canti di mietitura delle sue nonne. E certo a ciascuno di loro non importa nulla delle cose degli altri: un pastore afgano difficilmente si appassiona delle polifonie bulgare, un contabile yemenita è improbabile si addolori per la distruzione delle statue di Bamiyan. I “patrimoni dell’umanità” non sono di tutti, e non sono scelti da tutti.

L'attenzione per la cultura e l'arte degli "altri", ripeto, tiene conto di criteri storici ed estetici che appartengono a una porzione ristretta, ancorché egemone, della nostra società. La nozione stessa di 'patrimonio' discende dal concetto di 'proprietà dei beni di famiglia da parte del capo clan': l'apprezzamento per l'importanza storica ed estetica dei Buddha di Bamiyan discende dai nostri padri, non dai padri dei pastori afgani. Proclamando 'patrimonio dell'umanità' le cose degli altri ci si autoproclama padri dell'umanità intera: anche di coloro che hanno sistemi di parentela diversi e nozioni diverse di patrimonio. La nostra cura per i patrimoni altrui fa della nostra propensione al relativismo e all'apertura verso culture diverse una posizione monumentale, assoluta e indiscutibile: il contrario del relativismo, che si infrange contro l'ossimoro di un relativismo assoluto.

Ma pure il mestiere di etnomusicologo consiste anche in questo: nel tradimento e nell'espropriazione delle tradizioni altrui, incluse nel nostro sistema di valori con la patrimonializzazione. Però trovo più frequentabile questa forma di colonizzazione a ogni altra imposizione: l'imposizione di un ossimoro, di un'idea di condivisione e di libertà certo imperfetta e parziale (oggi anzi sul punto di cedere il passo a forme di fondamentalismo che importiamo da sistemi culturali e forme di pensiero che riteniamo "arretrati"), ma che è il prodotto più rilevante della cultura occidentale.

Io sono addolorato per la distruzione delle statue di Bamiyan, apprezzo le polifonie bulgare e le costruzioni di Sana'a. Per mestiere mi occupo, con passione e godimento anche estetico, di sistemi culturali e culture musicali assai diverse tra loro, che provo a studiare in dettaglio e delle quali mi occupo analiticamente. Ho attenzione e rispetto per le culture con cui entro in contatto. E le saccheggio, con selvaggia ed eticamente corretta attenzione, imponendo su di esse uno sguardo fortemente segnato dalla tradizione europea, snaturandone il senso già per il solo volerle tutelare e consegnare alla storia. Consapevole dunque di non essere, nella sostanza, più attento alle posizioni altrui e rispettoso di esse di quanto lo siano gli altri verso le posizioni mie, indosso l'armatura di Orlando (ma è un'armatura da pupo, di latta e di legno) ed esprimo qualche considerazione sulla conservazione dei patrimoni musicali orali. Avvertendo che, data l'ampiezza degli argomenti trattati, non ho alcuna pretesa di esaustività; che le approssimazioni, e i passaggi dal generico (e, anche, dall'ovvio) al particolare sono inevitabili e saranno frequenti: questo intervento vuole proporsi come stimolo, anche esplicitamente polemico, alla riflessione e alla discussione, non come manifesto di una posizione monumentale (tanto più in quanto in esso è anche problematizzata la nozione stessa di 'monumento').

2. Materialità e immaterialità dei patrimoni orali, tra storia ed etnologia

I patrimoni musicali orali sono al tempo stesso più e meno sfuggenti, più e meno "immateriali" di quelli di tradizione scritta. Più immateriali perché gli oggetti dei quali si occupa l'etnomusicologia vivono nel tempo della loro

esecuzione: l'attualizzazione di un oggetto musicale orale coincide con l'oggetto stesso. Non vi sono testi scritti che vengono interpretati, ma dei linguaggi, dotati di proprie grammatiche e sintassi, per entro i quali si realizza l'epifania di un brano che sta all'idea di quel brano come il rito sta al mito (diceva De Martino: «il rito è sempre rito di un mito, e il mito è sempre il progetto di un rito in azione»)¹. O, più pianamente, come un edificio sta ai materiali con cui è stato costruito.

Il che in qualche misura è vero anche per i repertori scritti. Bach nello scrivere una composizione organistica compiva un'operazione simile a quella compiuta prima di lui da Frescobaldi o da altri, seguendo logiche compositive non distanti da quelle dei musicisti di tradizione orale: quel che fermava sulla carta era nato sulla tastiera dello strumento da lui stesso suonato.² Ma quando scriveva un concerto, l'oggetto primo era quello che scaturiva dalla sua penna, anche se la partitura era il tramite per pervenire a un'esecuzione orchestrale. Le due operazioni – trascrivere quel che si è suonato o ascoltato e scrivere un brano destinato ad altri esecutori – comporta una diversa articolazione delle relazioni tra beni immateriali e materiali.

Polarizzando: in relazione alle musiche orali si può dire che l'oggetto è la musica stessa; in relazione alle musiche scritte che l'oggetto è la pagina scritta, che viene di volta in volta interpretata. Poi, evidentemente, le interpretazioni sono esse stesse oggetti, e sono oggetti anche le registrazioni audio e video di quelle esecuzioni.

Dunque i patrimoni orali sono per definizione più immateriali: perché la musica non fa riferimento a un altro oggetto, di diversa natura, ma solo a idee e competenze sedimentate e riattivate nel corso della realizzazione.

Però, di converso, i patrimoni orali sono per definizione anche più materiali: perché l'oggetto è la musica, non la sua “traduzione” in un sistema di codici grafici, di cui la musica che se ne trae è “esecuzione” o “interpretazione”.

Le registrazioni audio e video dunque sono, per i patrimoni orali, oggetti più intrinsecamente pertinenti di quanto non lo siano per quelli di tradizione scritta: perché documentano la cosa in sé e non una sua riesecuzione. Le registrazioni non sono “testimonianze indirette” (se non nella misura in cui l'atto del registrare costituisce già una interpretazione delle cose documentate): danno conto direttamente dell'oggetto di cui riferiscono.

Dagli anni successivi al 1877 (anno della presentazione del fonografo di Edison) gli etnomusicologi hanno a disposizione – e producono essi stessi – fonti documentarie del loro oggetto di studio assai più di quanto non sia possibile a

¹ E. DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995, p. 143.

² Su questo più ampie considerazioni in N. STAITI, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», XVIII, 2015, pp. 113-138.

chi si occupa di altri aspetti del comportamento umano. Ha scritto Clifford Geertz: «Le peculiarità decisive della scrittura etnografica sono, come la lettera rubata [di E. A. Poe], così [...] in vista da non essere notate: il fatto [...] che per la gran parte la scrittura etnografica risulti composta di asserzioni non soggette a correzione».³ Ma quel che l'etnomusicologo pubblica – quantomeno la parte relativa alla descrizione e analisi degli oggetti sonori – in presenza di registrazioni è soggetto a verifica e correzione. La ricerca etnomusicologica produce e utilizza fonti utili ad articolare un discorso storico: io, che lavoro in Italia meridionale e nei Balcani, posso mettere a confronto le mie registrazioni del 2017 con quelle che ho fatto nel 1981, e con quelle effettuate in anni ancor precedenti da Béla Bartók, Milman Parry o Roberto Leydi, Diego Carpitella e altri. Oltre che con registrazioni effettuate da operatori d'altro genere: stazioni radiofoniche, viaggiatori, gli stessi cantori e suonatori e i loro ascoltatori.

Paradossalmente, gli etnologi oggi hanno un rapporto con la storia e con le sue fonti assai più diretto di quanto non possano averlo gli storici: dal 1877 si può riflettere sulla storia delle musiche orali a partire dalla documentazione diretta degli oggetti, e non da testimonianze su di essi (trascrizioni, immagini, oggetti della musica).

Certo, l'etnomusicologia si occupa essenzialmente, prima che di oggetti sonori, di relazioni, di comportamenti, di flussi di comunicazione. L'acquisizione e la valutazione dei documenti audiovisivi relativi a oggetti musicali e ai contesti di esecuzione non salvaguarda i processi di acquisizione, di elaborazione, di trasmissione delle competenze musicali. I patrimoni immateriali in realtà non sono custodibili e salvaguardabili se non attraverso l'attenzione per il perpetuarsi delle tradizioni. La musica, al fine, non può essere conservata in un archivio o in un museo.

3. Musei etnografici, musei della musica

Ma quelli “immateriali” non sono gli unici patrimoni musicali. E temo che la nuova attenzione per i patrimoni immateriali faccia passare in secondo piano il valore degli oggetti che compongono le collezioni (che nella Convenzione Unesco sono esplicitamente considerati valletti dell'intangibile: «The 'intangible cultural heritage' means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage»⁴). Il che accade largamente e frequentemente: i musei tendono a trasformarsi in “contenitori” (parola generica che non a caso

³ C. GEERTZ, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 12.

⁴ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003* (Paris, 17 October 2003), art. 2 (*Definitions*), punto 1; cfr. il sito internet http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (ultimo accesso, 17 dicembre 2017).

conosce una notevole fortuna nel linguaggio contemporaneo) per installazioni e mostre nelle quali l'interpretazione da parte dei curatori tende a prevalere sulla pregnanza degli oggetti esposti.

Gli oggetti raccontano della storia della cultura in modo specifico; la loro collazione in collezioni pubbliche e private consente di circoscrivere percorsi interpretativi peculiari, e peculiarmente etnografici. In questa prospettiva ogni museo è un oggetto di etnografia: anche le quadriere e, in generale, le collezioni d'arte. Ma musei della musica e musei etnografici sono accomunati da alcune non secondarie caratteristiche. Contengono prevalentemente oggetti la cui funzione primaria – o una delle cui funzioni prevalenti – non è estetica: non sono fatti per stare appesi a una parete, in una vetrina, su un piedistallo, su un tavolino nel salotto buono di casa.⁵ Nei musei d'arte, parete, vetrina o piedistallo a volte non hanno comportato neppure la necessità di un trasloco: sono gli originari luoghi di dimora ad avere cambiato destinazione d'uso. Invece, diversamente dai quadri, dalle statue o dalla coroplastica, una zappa, una pagaia, un violino o un pianoforte sono fatti per essere maneggiati. La loro funzione primaria è quella di scavare un solco, remare, produrre suono. Il fatto che esistano zappe, pagaie, violini o persino pianoforti la cui funzione primaria è rituale o estetica non basta a stemperare questa differenza; giova piuttosto a mostrarne i confini sfumati, ad aprire possibili ulteriori riflessioni sulle relazioni storiche e modali tra collezioni di diversa genesi e natura.

Gli oggetti contenuti nei musei etnografici e nei musei della musica rendono di imprescindibile evidenza quel che in misura più o meno grande riguarda gli oggetti tutti, entrati a far parte di qualsiasi collezione, di qualsivoglia natura e argomento: cioè che quelle cose, una volta che sono state lì raccolte, iniziano una nuova vita, diversa dalla precedente; significano altro da quello che significavano prima; hanno funzioni diverse. E, specialmente per oggetti d'uso, va illustrata la funzione, le tecniche ad essi applicate, il contesto culturale in cui si collocano. I musei della musica e i musei etnografici si prestano bene ad applicazioni didattiche. Perché all'esposizione degli oggetti d'uso si possono accompagnare documentazioni audiovisuali e installazioni multimediali che diano conto del contesto cui appartiene ciascun manufatto, e delle tecniche costruttive, dei modi di usare quell'oggetto (nel caso di strumenti musicali anche dell'accordatura, dei linguaggi musicali, dei repertori). Copie di oggetti o di parti di essi possono essere maneggiati, allo scopo di meglio comprenderne ergonomia e funzioni.

Certo il valore degli oggetti collazionati non è solo esemplificativo: ciascuno degli oggetti raccolti in una collezione, ogni zappa, violino o pagaia è un oggetto speciale e particolarmente significativo: ciascuno di essi ha una propria storia, è stato costruito da qualcuno, maneggiato da altri; ciascuna delle mani che lo

⁵ Lo faceva notare Alberto Mario Cirese relativamente ai musei del lavoro, della cultura, della civiltà contadina nel suo *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977, p. 38.

hanno toccato, da quella del costruttore fino a quella di chi l'ha raccolto, pulito, magari restaurato e infine catalogato e collocato vi ha lasciato un proprio segno. Ognuno degli oggetti che compongono una collezione è importante di per sé; il suo valore poi è accresciuto dall'accostamento agli altri oggetti che gli stanno accanto. Tuttavia spesso il valore esemplare o eccezionale del singolo oggetto e della sua storia passa in secondo piano. Quell'oggetto era una macchina, un mezzo per fare altro: e spesso di quell'altro, non degli oggetti, vogliono riferire i musei che contengono oggetti d'uso. I beni in essi conservati, si ritiene, sono "beni immateriali", della cui conoscenza gli oggetti sono solo tramite.

Certo che l'inserimento dei "beni immateriali" nella lista dell'Unesco manifesta un'attenzione esplicita per le culture orali; con ciò si è inteso riconoscere, valorizzare, celebrare tradizioni, anche musicali, che non trovano nei beni materiali (dunque, tra l'altro, nella scrittura, e dunque nei documenti storici) i propri monumenti. Ma a quelle culture – ad alcune di esse, quantomeno – non appartiene la nozione stessa di 'monumento'. La quale, quando applicata indiscriminatamente, si configura inevitabilmente come la proiezione, l'applicazione di una dimensione estetica di impronta europea ad altri modi di intendere e di usare le cose.⁶ Per quanto la Convenzione per la salvaguardia dei patrimoni immateriali dell'Unesco del 2003 ponga l'attenzione sugli aspetti relazionali e di fluidità dei patrimoni orali, lo stesso procedimento di iscrizione alle liste è un processo complesso, che non può essere né avviato né, tantomeno, gestito dagli interpreti delle tradizioni candidate: sono gli Stati a farsene portavoce. Un museo può selezionare ed esporre oggetti che appartengono a segmenti particolari, o anche marginali, della storia delle culture, senza intervenire pesantemente sulle loro interne vicende. La selezione delle candidature all'Unesco a patrimonio immateriale dell'umanità ha invece profonde e inevitabili implicazioni politiche ed economiche; comporta di necessità strategie di vertice, che non soltanto trascendono di molto le possibilità di autodeterminazione e di narrazione di sé dei segmenti di culture candidati, ma che ne costituiscono per certo verso la negazione: appartengono a modi di intendere la cultura, la sua trasmissione e la sua conservazione radicalmente diversi, con una immediata ricaduta sulle cose che si intende salvaguardare, che mutano la loro funzione, diventando altro da quello che erano. Dal momento in cui una tradizione viene selezionata per il processo di candidatura cessa di esistere: diventa il simulacro di sé stessa, l'emblema di un modo di intendere i flussi di comunicazione e la loro salvaguardia che, paradossalmente, interrompe quei flussi di comunicazione e ne determina la scomparsa. Ha osservato Ahmed Skounti:

⁶ Ovvio – sebbene ormai datato – il riferimento alle pagine che Alan Merriam ha dedicato all'estetica della musica in *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1963.

Ora, l'acquisizione dello statuto di patrimonio, soprattutto immateriale, presenta due implicazioni di grande importanza. Da una parte, introduce una distorsione tra questo e la località (e la società) che gli ha dato nascita. Si deterritorializza, può riprodursi in qualsiasi luogo del pianeta, anche conservando un legame con il suo luogo di origine spaziale. La mobilità delle persone e la mercificazione della cultura l'introducono nei circuiti mondiali oramai sub-planetari o planetari. La dimensione virtuale di internet accentua oggi ancor di più la deterritorializzazione di elementi culturali patrimoniali.

Da un altro lato, la produzione del patrimonio culturale immateriale passa necessariamente dal sacrificio di qualcosa di ciò che fa sì che i fatti culturali siano diventati patrimonio; non sono e non saranno più gli stessi; diventano altro, compreso e soprattutto per coloro che li detengono e li agiscono. Queste due dimensioni, l'una estrinseca e l'altra intrinseca partecipano all'incontro tra globale e locale, l'uno definendo l'altro e viceversa. Si crea così una specie di "illusione autentica", vero fondamento del processo di patrimonializzazione.⁷

Inoltre il paradosso della custodia di "beni immateriali", che in quanto tali non sono custodibili né contenibili, ha prodotto numerose conseguenze. Alcune, del tutto evidenti, consistono nel fatto che il riconoscimento da parte dell'Unesco comporta che alcune persone o gruppi di persone siano elette a interpreti particolarmente qualificati di quel che cessa di essere una tradizione locale per divenire "patrimonio dell'umanità". Ovviamente quel che si intende tutelare non sono le persone, ma le loro conoscenze. Le quali tuttavia non sono immediatamente conservabili. Questo comporta l'irrigidimento e l'impoverimento di diverse tradizioni, identificate con degli interpreti arbitrariamente intesi come loro depositari unici o più qualificati. E congela il flusso di comunicazione cui quelle cose appartengono. Con ciò inoltre si mette in discussione la funzione stessa dell'indagine antropologica ed etnomusicologica, il lavoro insomma di traduzione di chi di quelle cose si occupa. È per il tramite della ricerca e della sua divulgazione che quelle cose diventano accessibili, conoscibili, conservabili. Se è vero, e del tutto evidente, che la conservazione e valorizzazione dei beni materiali non è scindibile dalla conoscenza che su di essi hanno prodotto gli specialisti (senza il lavoro dei quali le mura minoiche di Creta non sarebbero che un mucchio di pietre vecchie, un affresco di Giotto nulla più che del colore sbiadito su una parete), ciò è ancora più evidentemente e cogentemente vero per i "beni immateriali": i quali richiedono di essere prima di tutto raccolti, documentati, selezionati, archiviati e studiati. E nessuna di queste operazioni – raccolta, documentazione, selezione, archiviazione, studio – è meccanica, culturalmente inerte: la loro attuazione richiede competenze specialistiche e applicazione professionale.

Gli oggetti che di quelle attività danno conto stanno negli archivi, nelle biblioteche e nei musei: fotografie, registrazioni audio e video, film, trascrizioni musicali, libri, riviste... e naturalmente gli oggetti – i beni materiali – che hanno

⁷ A. SKOUNTI, *Elementi per una teoria del patrimonio immateriale*, in «Antropologia Museale», X, 28-29, primavera-autunno 2011, pp. 33-40: 33.

a che fare con le attività oggetto dell'attenzione degli specialisti. Ma, più di altri, si diceva, i musei della musica e quelli etnografici sono spesso inclini a diventare, da musei, "mostre" o "installazioni" nelle quali la rilevanza degli oggetti, dei beni materiali, cede il passo all'uso immateriale ed effimero che se ne fa, e nelle quali il rapporto diretto tra chi osserva e l'oggetto osservato si disperde in azioni sceniche e in manipolazioni di varia natura.⁸ Tanto più incomprensibili oggi, quando si può realizzare ogni manipolazione in modo virtuale, senza disturbare gli oggetti.

Agli oggetti della musica questo accade da tempo, e le ragioni sono del tutto evidenti. Gli strumenti musicali, sembra spesso dire l'orientamento di collezionisti, restauratori, curatori e fruitori di musei della musica, sono solo un tramite – quasi accidentale e trascurabile – per quel che contenere, fermare non si può, eppure è quel che a noi interessa contenere e conservare: la musica. Un organo del Cinquecento o un violino del Settecento non rappresentano sé stessi e non raccontano dell'attività di chi li ha costruiti e utilizzati: sono al fine scatole, la cui funzione più alta è quella di conservare il suono del Cinquecento o del Settecento. Se non suonano sono inutili. Questo, tra l'altro, faceva sostenere a un eminente organologo, Oscar Mischiati (già curatore della biblioteca "Martini", al Civico museo bibliografico musicale di Bologna), che un organo che presenti il 30% di parti originali debba essere interamente riportato al suo stato originario: il che significa farne uno strumento falso al 70%. Cancellando tracce importantissime di storia sociale, di storia del temperamento, del gusto, della prassi. Ma se ciò a me pare gravissimo per strumenti che pure, come gli organi, non sono stati sottratti alla loro funzione originaria, che è di funzionare, in chiesa, per accompagnare i riti, è del tutto incomprensibile per strumenti la cui funzione, una volta sottratti alla corrente dell'uso e consegnati ai musei, è radicalmente mutata.

E poi. Poniamo che un violino costruito nel Seicento abbia subito nel Settecento delle modifiche consistenti (inclinazione del manico, altezza e curvatura della tastiera, curvatura del ponticello ecc.), ad opera di liutai esperti: questo sta a raccontare che, a un secolo dalla sua costruzione, quello strumento veniva ritenuto ancora buono, che era in mano a un esperto musicista, che ha ritenuto valesse la pena di affidarlo alle costose cure di un bravo artigiano. Se poi nel corso dell'Ottocento lo stesso strumento avesse subito altre modifiche, ma assai più rozze (sostituzione del riccio con una rudimentale paletta, riparazione di una frattura del manico con una placchetta di ferro malamente inchiodata) questo testimonierebbe di una significativa discesa sociale da parte di quell'oggetto, di un cambiamento nell'attribuzione di valore che riferisce della vicenda di quel

⁸ I musei senza oggetti, o i musei in cui gli oggetti servono da pretesto o da sostegno a percorsi esplicativi del tutto diversi, oggi si moltiplicano. Molti sono musei storici: tra i molti esempi possibili si può ricordare il *Musée national de l'histoire de l'immigration* di Parigi, che ha una funzione – peraltro del tutto condivisibile – di percorso storico e didattico di educazione all'integrazione.

particolare violino, ma anche della storia del gusto, della cultura, dell'economia. Quel violino magari poi finisce nelle mani di un collezionista, viene donato a un museo, il quale lo affida alle cure di un valente liutaio cremonese. Il quale pensa bene di sostituire il manico con uno nuovo, fatto da lui secondo modelli seicenteschi, di costruire un bel riccio alla Gasparo da Salò o alla Amati, di dargli una bella vernice all'antica al posto della robaccia con cui l'aveva ricoperto qualche falegname di paese. *Et voilà*, ecco un bel violino degli anni Ottanta del Novecento, con una cassa armonica del Seicento (ma anima e incatenatura "aggiustati" dopo i guasti prodotti da un uso improprio dell'oggetto: naturalmente secondo il parere del restauratore). *Et voilà*, cancellati con un po' di abile lavoro tre secoli di storia, per avere in cambio uno strumento che dà conto solo di un modernissimo feticismo antiquario (e non è una storia inventata: si tratta di vicissitudini di uno strumento realmente esistente, attualmente di proprietà del Museo del violino di Cremona, la cui relazione di restauro è stata presentata a un convegno a Premeno nel 1981).

Un clavicembalo del Cinquecento non può suonare. Neanche quando sia in perfetto stato di conservazione: la tensione delle corde esporrebbe una struttura così vecchia a pressioni troppo forti. Forzarlo a suonare comporta quantomeno dei pesanti interventi di rinforzo, che ne stravolgono le caratteristiche, che ne sottraggono parti consistenti all'indagine storica, all'analisi scientifica. Ma un compiaciuto esecutore può proporre a dei compiaciuti ascoltatori il fascino feticistico di un suono "originale". Che poi originale non è per nulla: il solo processo d'invecchiamento dei materiali – a prescindere da ogni intervento meccanico – è sufficiente ad alterarne profondamente le caratteristiche acustiche. È sin banale dirlo: assomiglia di più ad uno strumento antico – a com'era quello strumento quand'era nuovo – una buona copia che non l'oggetto originale. Ma questo toglierebbe a certi "appassionati" di "musica antica" la soddisfazione di pasticciare con le cose, di apporre il proprio segno su quello di Grimaldi, di Anciuti, o di Stradivari, di Trasuntino, di Hotteterre o di Paganini.

Il nostro comportamento è ambiguo e contraddittorio: sospeso tra il desiderio di continuare ad operare come Stradivari e Paganini, e nel loro solco, o di risolverci a conservare, come fanno i nostri più blasonati cugini che si occupano di arti figurative, che da un bel po' hanno smesso di "correggere" i pezzi antichi, che hanno scelto una volta per tutte di star nel solco del collezionismo antiquario nel quale si iscrive, dall'Umanesimo, una parte consistente degli sguardi sulla cultura materiale.

Se i musei della musica capita maltrattino i propri oggetti per eccesso di feticismo, i musei etnografici paiono farlo per ragioni del tutto diverse, o addirittura opposte. O meglio, fin dal 1937 – data di fondazione del *Musée de l'Homme* sulle spoglie del *Trocadéro* – si assiste in questo campo a una netta discriminazione tra, da una parte, un mercato collezionistico del tutto feticistico – i cui criteri sono determinati dalla considerazione di taluni manufatti come oggetti "d'arte", il cui godimento estetico e la determinazione del cui valore commerciale

prescindono del tutto dalla considerazione della cultura che li ha prodotti e del loro ruolo e valore originari – e dall'altra una loro considerazione “etnografica” e museale in cui il ruolo degli artefici, la loro competenza specialistica, il valore estetico scompaiono dietro una pretesa neutralità scientifica.⁹ Ma il risultato, per opposte vie, è sempre il medesimo: a quegli oggetti attribuisce valore il nostro sguardo; gli artefici restano anonimi, il loro ruolo è offuscato da quello di Picasso, di Matisse o di Modigliani (o, per stare agli oggetti musicali: di Debussy o di Bartók) che hanno apprezzato le qualità estetiche dell'oggetto oppure dal riferimento generale e generico ad una “cultura” che li ha prodotti e che noi interpretiamo.

4. Sidney: aborigeni e marsupiali

Qualche anno fa sono stato in Australia. Sidney, mi è sembrato, potrebbe essere ovunque: pare essere priva quasi del tutto di marcatori di identità, e pure alla ricerca quasi angosciata di una identità, perseguita in maniera affatto paradossale e infine del tutto straniante. Mi è parso di visitare l'ultima vera colonia del mondo occidentale, la frontiera di un americanesimo perseguito più strenuamente, più ingenuamente di quanto lo facciano gli stessi americani. Col fascino, certo, di un luogo di frontiera: una città grande, ma quasi sopraffatta dalla natura, per essere piccolissima, in rapporto al continente sul cui margine è appoggiata, e isolata, su un punto estremo di una grande terra quasi disabitata. Dunque pulita, e verde, e piena di animali, e vicina a luoghi di bellezza quasi schiacciante, spiagge bianchissime, foreste fitte, fiumi e laghi e fiordi di tutti i generi, dal grazioso al maestoso, e pesci canguri koala pipistrelli aborigeni tutti insieme a popolare questo mondo fantastico e naturale.

Giacché questo sembra essere il punto, la ragione dello straniamento, del senso angosciato di vuoto: il segno dell'uomo, il modo in cui questo segno è stato impresso, il modo in cui è stato – ed è tuttora – negato, il modo in cui sembra soccombere al nulla: *pinot noir*, *chardonnai*, *cabernet sauvignon*, il saper fare il vino come i francesi, il prosciutto come gli italiani (e la televisione come gli americani) diventano le marche attraverso le quali tutti, in Australia, sembrano dirsi di essere europei, di non avere nulla, in fondo, che unisce questo popolo che non è un popolo, assieme ai bumerang e digiridù *made in Taiwan* o in Indonesia; questi oggetti, definitivamente sottratti agli aborigeni (i quali ormai possono solo scopiazzare sé stessi suonando per i turisti in centro città), diventano l'immagine di un'Australia che non c'è, di un paese da cartolina, da *dépliant* turistico, venduto e consumato nei *duty-free* dell'aeroporto, nei negozietti di *The Rocks*, nelle gite organizzate sulle *Blue Mountains* (corredate da spettacolo di tosatura al termine

⁹ Si vedano a questo proposito S. PRICE, *I primitivi traditi*, Torino, Einaudi, 1992 e la attenta disamina delle vicende storiche della trasformazione del *Trocadéro* in *Musée de l'Homme* compiuta da J. CLIFFORD in *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

del quale un *farmer* – bianco e forse di remote origini greche o italiane – insegna ai gitanti a lanciare il bumerang e a suonare il digiridù: siamo proprio in Australia!). Il più importante museo di Sidney mostra le rovine del forno del palazzo del governatore inglese, del 1830 e bruciato intorno al 1860, come fossero terme romane, e lo scheletro del cane del governatore, qualche piatto vittoriano sbrecato: pare un tentativo patetico di fare una storia che non c'è, o, meglio, che si trova da qualche altra parte, ma non si sa, non si vuole sapere dove, perché è la storia dei *farmer*, dei carcerati, dell'immigrazione, delle miniere di opali. E dello sterminio, della negazione anche culturale di chi c'era prima. La segregazione razziale, in Australia, è stata ufficialmente abolita negli anni '70 del Novecento. Di fatto in certa misura esiste ancora: a pochi chilometri da Sidney ad esempio un gruppo di aborigeni vive in un villaggio situato all'interno di uno stupendo parco naturale, ove la foresta pluviale finisce su un mare limpidissimo. Il villaggio è circondato da reti metalliche, sulle quali dei cartelli ammoniscono i turisti: «vietato portare alcoolici oltre questo limite». Curiosa inversione delle tecniche espositive dei giardini zoologici: gli animali stanno fuori, e in libertà. Gli aborigeni non sono rappresentati, nel Museo della Città di Sidney: stanno al Museo di storia naturale, con i canguri, i wombat, le farfalle, i marsupiali preistorici: sono natura, non cultura. C'è roba bella, là dentro, nella sezione loro dedicata, che segue quelle dedicate a farfalle marsupiali rettili uccelli. Ma la roba, cioè i manufatti aborigeni (non i loro scheletri o corpi impagliati, come a questo punto ci si potrebbe aspettare), è affastellata in modo davvero folle: come se, per raccontare gli italiani in un museo, si mettessero assieme, in ordine sparso, una bicicletta da bambino, un dipinto di Giotto, una macchina da caffè Gaggia, una saponetta, due disegni di bambini delle scuole elementari, un oboe popolare, un aratro a chiodo, la Pietà di Michelangelo, una bottiglia di grappa. Ci sono dipinti su corteccia raccolti all'inizio del Novecento, bellissimi, accanto a orrendi dipinti acrilici e collage di perline che vorrebbero testimoniare il progredire, ma danno invece conto del decadimento della cultura degli aborigeni, mescolati con attrezzi per la pesca, stupende amigdale fatte col vetro, conosciuto attraverso gli europei, un otre di pelle di canguro (anche questo, naturalmente, opera d'arte: su quasi tutto c'è l'etichetta "*unknown artist*"): tutto uguale, appiattito sul medesimo registro narrativo che non distingue le diverse culture locali (non sono uguali, gli aborigeni del New South Wales, a quelli dell'Arnhem Land, ma lì non c'è niente a distinguerli) e non li distingue neppure dagli indigeni della Nuova Guinea, i cui manufatti sono mescolati a quelli locali (c'è pure un bel tamburo a clessidra di Papua, la cui provenienza non è segnalata dalla scheda espositiva, sulla quale ovviamente si legge: "*unknown artist, XX sec.*"). Il percorso sugli aborigeni finisce, va da sé, con una vetrinetta che riproduce la scrivania dell'antropologo: una tazza sporca di caffè, un floppy, due quaderni di appunti: anche quando si parla degli altri, si finisce col celebrare sé stessi, per lo meno in quanto scopritori, valorizzatori dei prodotti "naturali" del posto. Gli aborigeni, senza gli occidentali e i loro antropologi, non sarebbero esistiti. Esistono solo per il mercato, per le

gallerie d'arte, per i negozi di *souvenir*. Quel che conta è il nostro occhio, capace di vedere, di capire, di attribuire valore a quel che, senza questo sguardo, di valore non ne avrebbe. Dunque, tutto funziona: il bumerang, il digiridù non sono aborigeni, sono australiani *tout court*, servono come il *pinot noir* e il *cabernet sauvignon* a costruire un'Australia che non c'è, che non è altro che lo specchio in cui disabitanti spoliatori riflettono la propria incapacità di esprimere cultura, di mescolarsi, di integrarsi realmente con l'ambiente che li ospita. La cultura, quella che si respira fuori dai musei, non pare trovare rappresentazione nelle sedi ufficiali: è la cultura dell'immigrazione, che ha generato, in quei luoghi, densi intrecci di irrigidimento di tradizioni importate dai luoghi di provenienza e modificazioni d'adattamento.

5. Amsterdam: una "bidonville" che non puzza

Il Museo dei Tropici di Amsterdam contiene reperti di grande importanza e bellezza: tra gli altri delle canoe rituali di Papua e degli oggetti caraibici che danno conto della ricchezza e della complessità delle culture che li hanno prodotti, e danno conto pure della potenza coloniale del piccolo paese che su quei luoghi ha imperato. Ma la contemplazione di quegli oggetti è disturbata da musiche e filmati messi in moto da fotoelettriche all'ingresso dei visitatori e da ogni sorta di altre diavolerie che la mente perversa di architetti ha ideato e la direzione inteso spacciare per animazione didattica del museo. Ma non basta: in quel museo è ricostruita una *bidonville* dell'America latina.¹⁰ Con le capanne di cartone legno lamiera mal inchiodati e rabberciati con vari materiali di risulta. Ma tutto nuovo, e lindo. La visita è accompagnata da suoni di voci e musiche "caratteristiche". A me pare insopportabile: una favela è il puzzo della miseria, e aggredisce lo stomaco e la coscienza dei visitatori. Quella roba la neutralizza, e appare come un insulto a chi ci vive. Anni fa a Palermo in occasione della presentazione di un libro di Gianni Berengo Gardin e mio sul rapporto tra quella città e gli zingari, finanziato generosamente dall'Assessorato alla Cultura del Comune,¹¹ appresi che stava per essere demolito un campo di *cegaschi* montenegrini e bosniaci, che sorgeva in via Messina Marine, in una zona degradata della città. Al suo posto avrebbero messo delle panchine, di fronte ad una spiaggia lurida bagnata da un mare catramoso, con alle spalle dei tristi e cadenti palazzi di periferia: un luogo ideale, si direbbe, per lo spaccio rionale di stupefacenti. Non contestai questa magnifica e lungimirante idea; suggerii però che una delle baracche dei rom avrebbero potuto lasciarla, accanto alle belle panchine, magari protetta da un cubo di plexiglas, con un semplice cartello: «abitazione su palafitte di *cegaschi* bosniaci, costruita dalla famiglia Besic, 1997». Le baracche dei *cegaschi*, dicevo

¹⁰ Quantomeno così era negli anni Novanta del Novecento, quando ebbi modo di osservarla personalmente: mi risulta che adesso questa installazione sia stata soppressa.

¹¹ G. BERENGO GARDIN e N. STAITI, *Zingari a Palermo. Herdelesi e santa Rosalia*, Roma, Peliti, 1997.

all'assessore, sono mirabili opere di architettura, costruite su palafitte con materiali di risulta (monumento anche alle capacità di recupero e ad una ecologica ingegnosità) con tecniche studiate dagli storici dell'architettura, affini a quelle in uso in India nel medioevo. Quella operazione, mi pareva, sarebbe stata di grande respiro intellettuale: molto più che la povera, umiliante installazione di Amsterdam.

6. Perotino, Monteverdi e la "musica etnica contemporanea"

Ma gli oggetti, quelli veri, non lucidati, ripuliti, ricostruiti e denaturati, gli oggetti, più che i discorsi su di essi, spaventano: riconducono inesorabilmente alla realtà. La quale di rado è patinata e inodore: anche quella musicale. Anche quella della nostra musica "antica" di tradizione scritta. Il restauro funzionale e l'uso, talvolta improprio e forzato, degli strumenti antichi può accreditare incolori riesecuzioni, tutte appiattite sul medesimo registro timbrico, da Perotino a Monteverdi, le quali più che di suoni ormai perduti danno conto di quell'appannata e ingenua idea di un gentile e vuoto mondo degli "antichi" che ci siamo venuti formando nel corso degli ultimi cento anni (non a caso uno strumento marginale quale è il flauto dolce – per lo più usato dagli oboisti come strumento propedeutico, e usato nel Seicento dai dilettanti, come di recente dai bambini a scuola, in ragione della sua facilità d'uso – è stato il principale protagonista del tentativo di riesumazione di quei suoni). Una volta un suonatore di tamburello di Messina, di famiglia di zampognari e di estrazione urbana e sottoproletaria, nel raccontarmi di essere stato reclutato da un *ensemble* di musica antica di Catania mi ha detto: «sai cos'è 'sta musica antica? Come ti posso spiegare... musica etnica contemporanea». E, posto che per "musica etnica" non intendeva le cose della sua tradizione, ma i rifacimenti del *folk-revival*, aveva ragione lui: il colore è il medesimo.¹²

Qualche tempo fa mi sono stati chiesti in prestito degli oggetti, da esporre in una mostra in cui a dipinti di un pittore del Cinquecento con raffigurazioni di musica si volevano affiancare, nelle sale dell'esposizione e sulle pagine del

¹² A proposito della patina che ricopre egualmente i rifacimenti di musica "antica" e di musica "popolare" (con riferimento, in questo caso, al *folk-revival* dell'Italia settentrionale, ma il fenomeno è oggi assai più ampio) scrive Roberto Leydi: «Una tendenza evidente in alcuni gruppi del Nord (e [...] il modello è francese) è il gusto arcaicizzante e neo-medievalistico, cioè la tendenza voluta a riferire quella parte del repertorio dell'Italia settentrionale che sembra conservare caratteri "antichi" a quell'idea di Medioevo che è stata imposta, alla fine del secolo scorso, dall'estetica del decadentismo, che influenza profondamente anche l'esecuzione del canto gregoriano, ma che, oggi lo sappiamo bene, non ha nessun riferimento alla pratica musicale "antica" della quale poco sappiamo ma che di certo non poteva realizzarsi in quell'artificioso e rarefatto modello» (ROBERTO LEYDI, *Le molte Italie e altre questioni di ricerca e di studio*, in *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. 1: *Forme e strutture*, a cura di R. Leydi, Lucca, LIM, 2000, pp. 119-148: 16-17).

catalogo, degli strumenti musicali affini a quelli dipinti. Degli angeli suonano, in uno di quei dipinti, un tamburello, un triangolo e una coppia di cimbali: strumenti che, per la loro marginalità rispetto alla tradizione scritta della musica italiana, si trovano poco nelle collezioni antiquarie. Ma sono sopravvissuti nelle tradizioni popolari italiane: così diedi in prestito degli oggetti costruiti negli anni Ottanta e Novanta del Novecento da un fabbricante napoletano di tamburelli e da un fabbro rom calabrese, assai vicini a quelli raffigurati in questi dipinti per forma, dimensioni; persino le decorazioni sulla cornice del tamburo apparivano quasi identiche. Mi furono restituiti perché non si trattava di “strumenti antichi”: quel che si voleva fare, in quella mostra come spesso altrove, era di istituire un iato, anziché mostrare la continuità tra le cose del presente e quelle del passato, tra “alto” e “basso”: la storia, anziché tentare di comprenderla, coi suoi odori e colori vivi, si preferiva favoleggiarla.

7. *Le collezioni come metaoggetti*

Se ciascuno degli oggetti che compone una collezione ha valore in sé, se è importante la sua storia (cioè quel che ha determinato la sua ideazione, la sua fabbricazione, le vicende del suo uso e i segni che esso ha lasciato fino al momento in cui è stato consegnato ad un luogo deputato alla conservazione e all'esposizione), la collezione stessa è, nel suo insieme, un oggetto. Un metaoggetto, se si vuole, la cui formazione, le cui vicende danno conto di chi l'ha costituito e tenuto in vita, si tratti di una persona, di una fondazione, di una istituzione locale o nazionale.

Il Museo etnografico di Belfast non è quel che ci si aspetterebbe. Non contiene oggetti che raccontino della cultura locale, ma, accanto a qualche mummia di scarto del *British Museum*, cose che attestano la presenza industriale e, mediamente, culturale della Gran Bretagna in Ulster: cose come la prima saponetta o la prima bicicletta prodotte colà da ditte lì impiantate dagli inglesi. Illustra, mediamente, aspetti non secondari della presenza inglese in Ulster, e del lungo conflitto che affligge quella regione. Ed è, nel suo piccolo, complementare al *British* e al *National Maritime Museum* nel costruire un'immagine monumentale della potenza marinara e coloniale della Gran Bretagna. Ciascuno di questi musei – e l'insieme di questi e altri musei istituiti dal governo della Gran Bretagna – è, esso stesso, un oggetto, che si compone dei molti oggetti in esso racchiusi, della storia di ciascuno di essi e della loro acquisizione da parte dell'istituzione, del modo in cui i singoli pezzi sono collazionati a formare un racconto unitario.

Su altri musei e collezioni, diversi tra loro per contenuto e qualità della raccolta, ubicazione, epoca, appartenenza, si possono fare considerazioni generali, che riguardano il senso della collezione nel suo complesso, e il modo in cui gli oggetti in essa raccolti riferiscono di segmenti più ampie delle temperie politiche e culturali. Il Museo Mandralisca di Cefalù, ad esempio, o il Museo della civiltà contadina di Bentivoglio, o ancora, in ambito musicale, la collezione del maestro

Scala a Imola, le collezioni Luigi Ferdinando Tagliavini o Martini a Bologna, e ancora il Museo Pitrè e il Museo delle Marionette a Palermo, o il Museo Guatelli, la Collezione Leydi, il Museo degli strumenti popolari di Gesso, in provincia di Messina, sono tutte raccolte che variamente danno conto in prima istanza di sé stesse e di chi le ha costituite.

Il Museo Mandralisca è noto per il quadro attribuito ad Antonello da Messina (Ritratto d'uomo o anche Ignoto marinaio) cui un romanzo di Vincenzo Consolo ha regalato una accresciuta notorietà. Ma dà conto pure della figura di questo barone della provincia siciliana che a metà Ottocento ha inteso donare alla sua città una collezione di quel che allora, non solo in casa sua, si intendeva come emblematica testimonianza di curiosità ed erudizione: da una raccolta malacologica a sparsi oggetti da scavo archeologico a una discreta quadreria, della quale la fortuna e il caso hanno voluto facesse parte il “sorriso di un ignoto marinaio”. Il polveroso assortimento, affastellato un po' disordinatamente nelle stanze di Palazzo Mandralisca, più o meno come lo aveva disposto il barone Enrico Piraino, dà conto oggi, grazie a una (per una volta) benefica trascuratezza delle istituzioni, di quel che gli echi dell'illuminismo, le prime avvisaglie del positivismo andavano comportando nelle stanze di certa nobiltà siciliana. La visita a quel museo non comporta solo la visione degli oggetti che vi sono racchiusi: consente di meglio comprendere, di inquadrare in un contesto più ampio le pagine di Tomasi di Lampedusa o anche le vicende della Associazione “Amici della musica” di Palermo e il fondamentale apporto alla sua esistenza da parte del barone Francesco Agnello.

Nel Museo della civiltà contadina di Bentivoglio sono esposti oggetti del lavoro contadino raccolti dagli stessi lavoratori appartenenti alla Cooperativa lavoratori della terra di Bentivoglio e San Pietro in Casale. Non si tratta di oggetti di gran pregio; è senza dubbio più importante delle zappe o dei correggioni la volontà di un'associazione di contadini, di mondine del posto di far passare il proprio riscatto sociale e politico attraverso il racconto, la rivendicazione sobria e orgogliosa della propria storia anziché per la sua negazione.¹³ Alla storia di questo museo e ad analoghe intenzioni è peraltro variamente legata, con alterne vicende, la vicenda del gruppo di donne, ex braccianti agricole e loro discendenti, che si sono denominate ‘le mondine di Bentivoglio’ e che cantano i repertori femminili di lavoro e di lotta politica della bassa bolognese e ferrarese.¹⁴

¹³ Sul museo di Bentivoglio si veda CIRESE, *Oggetti, segni, musei* cit.

¹⁴ Sulle mondine di Bentivoglio cfr. P. ZAPPATERA, *Loro venivano armati ma noi non stavamo zitte*. *Mondine a Bentivoglio nelle lotte del dopoguerra*, Bologna, Aspasia, 2008; P. STARO, *Lasciateci passare siamo le donne*. *Il canto delle mondine di Bentivoglio*, con cd allegato, Udine, Nota, 2009. Sulle mondine cfr. anche C. GHIRARDINI e S. VENTURI, *Siamo tutte d'un sentimento. Il coro delle mondine di Medicina tra passato e presente*, con il film *Il Maggio delle Mondine* di Francesco Marano, Udine, Nota, 2011; C. GHIRARDINI, *Noi siamo le canterine antifasciste. I canti delle mondine di Lavezzola*, Udine, Nota, 2012.

Il Museo Guatelli di Ozzano Taro serve bene, per esserne un esempio del tutto esplicito ed evidentissimo, a riferire delle qualità delle collezioni come metaoggetti. Costituito nel secondo dopoguerra nella casa di famiglia da Ettore Guatelli, maestro elementare figlio di mezzadri, e accresciuto incessantemente fino alla sua morte, avvenuta nel 2000. Non credo che qualcuno abbia mai contato gli oggetti contenuti in casa Guatelli; certamente non sono stati catalogati. Ettore Guatelli trovava nella serialità il principio essenziale della sua collezione. Non uno, ma cento o mille martelli, zappe, tenaglie, e scarpe, pantaloni o barattoli. Ciascuno di essi è diverso dagli altri, e dunque accresce il senso dei suoi compagni, della collezione nel suo insieme. Vi sono, in quella collezione, dei pezzi davvero importanti, della cui eccezionalità Ettore era ben consapevole. Ma amava sopra ogni cosa estrarre dalla apparente eguaglianza in cui in gran copia si affastellano le cose un oggetto dall'apparenza insignificante: qualcosa la cui importanza è assai meno esplicita di quella, ad esempio, degli abitini delle scimmie degli ambulanti di quelle valli, o delle rare ghironde italiane e francesi e delle pive che pur fanno parte di quella collezione (e che in essa sono isolati dalla copia di oggetti che li circondano, magari sotto vetro, a testimoniare il valore che quegli oggetti hanno di per sé, a prescindere dalla loro funzione di tasselli del discorso più ampio che è il museo). Qualcosa come un binocolo giocattolo fatto con due cartoni dei rotoli di carta igienica tenuti insieme con del nastro adesivo, o dei ferri da lavoro industriale («sai, questi ferri erano di uno di qua che lavorava a cottimo all'Alfa di Arese. E lui si faceva i ferri da sé, ed erano così buoni che con quelli finiva di lavorare prima degli altri. Gli ingegneri glieli copiavano, e lui ne faceva ancora di migliori. Quell'uomo era un genio, e il suo genio va celebrato in quel museo dell'ingegno umano che è questa mia raccolta»).

Giacché casa sua era, secondo la piega che prendeva il discorso, che si dipanava di oggetto in oggetto seguendo di volta in volta uno dei fili possibili, un museo "dell'ingegno umano", o "della civiltà contadina", o "della meccanica", o "delle cose povere", "della fatica umana" o altro ancora. Ognuno di quegli oggetti lui l'ha messo con altri suoi compagni a comporre delle panoplie, delle grottesche, delle sculture di cui è autore Guatelli, con consapevole anche se sottaciuto riferimento ad analoghe composizioni del Rinascimento. Il rapporto tra il metaoggetto e gli oggetti veniva riedificato, rivivificato dal teatro che Ettore faceva per i visitatori (e che ogni volta si rimodulava in modo diverso, e gli serviva per ripensare alle sue cose, al modo in cui sono fatte, alla loro funzione). Era geniale, e coltissimo, e si compiaceva molto, del tutto gigionescamente, di spiegare che quello era il museo della sua inettitudine: maestro elementare per caso e per inattitudine alla fatica, ignorante e incapace, non aveva trovato altro da raccontare agli scolari che degli oggetti che da contadino aveva conosciuto e maneggiato. Per questo aveva cominciato a raccogliarli, e solo attraverso gli oggetti era capace di descrivere le vicende degli uomini, e dell'uomo.

Quello di casa Guatelli è un esempio, irripetibile per la sua assoluta singolarità ma metodologicamente esemplare, di un museo didattico, di un luogo cioè

in cui le cose, per il loro accumulo intelligente, spiegano sé stesse. Questo oggetto che è casa Guatelli (incluso il tratto di muro sopra il letto del fratello di Ettore, su cui era appeso un solo foglio di carta: “qui per favore non appendere niente”) è una esternazione, un utensile del suo cervello.

Il senso del museo Guatelli, celebrato dall’antropologia museale come esempio straordinario di museo postmoderno, pure, per il modo in cui in esso gli oggetti vengono celebrati, è costruito con logiche e processi opposti a quelli perseguiti della museografia postmoderna (la quale enfatizza, portandola alle estreme conseguenze, ben al di là del contesto culturale che l’ha prodotta, l’estetica surrealista che ha informato di sé la realizzazione del *Trocadéro*).¹⁵ Per la quale

¹⁵ La sorta di tardiva, snervata, provinciale riproposta di un’etnografia surrealista combinata con un’estetica da sagra della caciotta messa in scena in diversi musei delle tradizioni popolari è ben distante dalla riflessione sviluppatasi in Francia negli anni Trenta e Quaranta (intorno alla trasformazione del *Trocadéro* in *Musée de l’Homme*: si veda CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono* cit., in part. “Sul surrealismo etnografico”, pp.143-182, e “Racconta il tuo viaggio: Michel Leiris”, pp. 196-205). La revisione del rapporto tra soggettività e oggettività dell’indagine (cfr. al riguardo M. LEIRIS, *Cinq études d’ethnologie*, Paris, Denoël Gonthier, 1969; ID., *L’occhio dell’etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, a cura di C. Maubon, Torino, Bollati Boringhieri, 2005) apre la strada, tra l’altro, ad una riflessione sul contributo metodologico della psicoanalisi alle scienze antropologiche che, in Italia, ha avuto i suoi esiti più rilevanti nel pensiero di Ernesto De Martino (cfr. soprattutto il suo *Furore Simbolo Valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, ma anche, sempre di De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958 e *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961). Il Museo del Quai Branly, nel quale oggi sono contenute le collezioni già appartenute al Musée de l’Homme, certo è un bellissimo museo. Gli oggetti sono ben disposti, non affastellati, con luci collocate sapientemente. L’equilibrio tra fruizione estetica e informazione etnografica è soddisfacente; su ogni vetrina una cartina geografica aiuta a collocare il luogo di provenienza, e didascalie informano sul nome locale, il villaggio in cui è stato costruito – e quando possibile, il nome del costruttore –, la funzione d’uso, la collocazione originaria, la data di acquisizione, la spedizione cui se ne deve il reperimento. Gli oggetti sono lasciati in pace, e con essi i visitatori, che possono contemplarli senza essere disturbati da animazioni o musiche d’ambiente. La musica è diffusa solo in prossimità di vetrine che contengono strumenti musicali, ed è quella degli strumenti esposti. Una didascalia fornisce informazioni sui brani e sui ricercatori che li hanno registrati. Lungo il percorso dei piccoli monitor consentono a chi vuol farlo – e solo a chi vuol farlo – di vedere dei brevi documentari, di argomento correlato agli oggetti esposti in quell’area. La parte “didattica” è confinata ad alcuni tavoli, disseminati lungo il percorso, sui quali copie di oggetti giovano a dar conto di tecniche costruttive, modi d’uso o altro. Le parti a mio avviso criticabili del museo sono le stanzette destinate alle installazioni, musicali e video: arriva anche lì la deriva postmoderna della destrutturazione dell’informazione a vantaggio di messe in scena “creative”, in ragione della quale, tra l’altro, l’impostazione sobria ed efficace dei piccoli documentari visibili sui monitor disseminati lungo il percorso cede il passo a incomprensibili “documentari di creazione”, come si usa dire oggi, dai quali non è possibile ricavare

gli oggetti non hanno rilevanza, o ne hanno pochissima: il museo è un luogo in cui l'estro creativo di chi vi opera costruisce "installazioni" (il modello di riferimento non è italiano: paradigmatico è il caso del Museo d'Etnografia di Neuchâtel, in Svizzera, che dagli anni Ottanta del Novecento con la direzione di Jacques Hainard completa il passaggio – già iniziato dal precedente direttore Jean Gabus – verso una "museologia della rottura", che «rompe con la supremazia dell'oggetto», soddisfacendo la «necessità di esporre idee, prima ancora che oggetti».¹⁶ In quel luogo, tra l'altro, in una mostra intitolata *'Musée cannibale'*¹⁷ le sculture africane del Museo sono state avvolte in sacchetti da congelatore ed esposte in frigoriferi: l'avrebbero fatto con un Giotto o un Picasso? Di nuovo, sotto mutate spoglie, prevale lo sguardo del curatore sulla qualità degli oggetti, sulla necessità di riferire delle vicende, di dar conto del contesto di provenienza.

In Italia la provincializzazione di questa deriva ha conosciuto degli esiti peculiari. I musei locali delle tradizioni popolari ospitano oggetti che provengono dall'area culturale su cui insiste il museo; ricerche anche profonde e dettagliate spesso hanno consentito una nutrita collazione di oggetti, di cui si conosce la storia, spesso anche il nome e le vicende di chi li ha prodotti e utilizzati. Ma,

informazioni ma solo – e a me pare, solo nelle intenzioni del regista – suggestioni. Il museo poi ospita una quantità di "masterclass" (siano esse di katakhali, danze peruviane, ricamo mapuche o punto a croce malgascio): il che giova a formare l'immagine del museo come supermercato di culture precotte e ben confezionate; l'opposto, si direbbe, delle intenzioni dei fondatori e dei curatori che si sono succeduti al *Trocadéro* e al *Musée de l'Homme*. Manca poi del tutto l'Europa; la datata concezione dell'"extraeuropeo" che sta nella storia delle collezioni di cui si compone il museo poteva forse esser riveduta, quantomeno per saldare degli iati espositivi e concettuali comportati dall'omissione di un continente. Ma la pecca più grave è il modo in cui sono accatastate e negate allo sguardo dei visitatori le collezioni di strumenti musicali. Qualcuno di essi è stato inserito nei percorsi principali, ma il resto – cioè una delle più importanti collezioni di strumenti musicali del mondo, ordinata e in parte raccolta da André Schaeffner, che dalla riflessione su quegli oggetti ha fatto scaturire un libro tra i più importanti della letteratura organologica ed etnomusicologica (*Origine degli strumenti musicali*, intr. di D. Carpitella, Palermo, Sellerio, 1978.) – sta in un grande cilindro trasparente, che attraversa i diversi piani del museo, e non è accessibile, se non *en demande*: cioè presentando richiesta scritta e motivata alla Direzione, per fissare un appuntamento: si tratta, di fatto, di un deposito a vista, visitabile, come i depositi di ogni museo, solo per specifiche indagini.

¹⁶ A.M. PECCI, *Storie cannibali*, in «Antropologia museale», I, 1, maggio 2002, pp. 30-33: 31: «La necessità di esporre idee, prima ancora che oggetti, fa sì che i museologi della rottura lavorino inizialmente sui temi da esporre e poi sulle scelte degli oggetti capaci di rappresentare visivamente il tema. In questo esercizio intellettuale, essi manipolano identità materiali e immateriali, gli oggetti e i loro significati e non rinunciano a dichiarare la parzialità della loro collocazione politica, intesa come punto di vista, orientamento antropologico che dà un taglio poetico/creativo alla realizzazione delle esposizioni.»

¹⁷ Cfr. *ibid.* La mostra si è tenuta dal 9 marzo 2002 al 2 marzo 2003.

salvo casi eccezionali, di questo non si dà conto. Il Museo dei Monti Lepini, a Roccagorga, è collocato in un territorio ampiamente indagato da antropologi ed etnomusicologi, e fecondo di importanti tradizioni di costruzione e d'uso di strumenti musicali, studiate a fondo e con competenza da Emilio Di Fazio,¹⁸ che lavora al Museo. Il Museo, diretto con passione e competenza da un esperto sociologo ed etnologo, Vincenzo Padiglione, che stimo e rispetto per la indiscutibile competenza e per il rigore e l'attenzione estrema con cui ha raccolto oggetti e testimonianze di estrema importanza per lo studio delle culture orali, ha tuttavia un'impostazione che radicalmente non condivido.¹⁹ L'esposizione si apre con una serie di graziose targhette di ceramica smaltata, realizzate *ad hoc*, su ciascuna delle quali è scritto uno dei cognomi degli abitanti di Roccagorga. Segue l'allestimento di maggior respiro: un garage, al centro del quale sta un vecchio motocarro Piaggio. Attorno e su scaffali latte da benzina, damigiane, vecchie scatole. Box, cantine, solai, si legge nel cartello introduttivo, sono i luoghi della memoria familiare e di comunità. Gli strumenti musicali costruiti da Oreste Minchella, Giuseppe Stella, Luigi Migliori o altri ancora sono affastellati tra le cose della vita quotidiana di pastori e contadini che sopravvivono nel terzo e ultimo ambiente espositivo. Parte di essi sta in un bel baule-espositore predisposto per conferenze ed esposizioni fuori dal Museo. Se pure gli oggetti raccolti sono importanti – e sebbene sia del tutto evidente che la loro collazione è frutto di ricerche approfondite e dettagliate, che si devono a un rapporto col territorio vivo e ben articolato – quel che il loro ordinamento racconta contraddice il rigore con cui sono stati reperiti e messi insieme. La memoria, paiono dire gli allestimenti delle varie stanze del museo, è memoria collettiva, indifferenziata, senza gerarchie, senza specializzazioni. La compongono i vecchi quaderni di scuola, le vecchie fotografie, le cose insomma che stanno nelle soffitte, cui seguono flauti zampogne campanacci falci setacci molle per il fuoco. Qualcosa fatto da artigiani locali specializzati, qualcosa comprato al mercato da venditori forestieri, qualcosa di produzione locale. Oggetti la cui costruzione richiede specifiche competenze tramandate, oggetti la cui costruzione è di competenza comune, oggetti il cui possesso è frutto di transazione commerciale e non richiede alcuna competenza, ma il cui uso magari ne richiede invece parecchia (come può essere ad esempio un coltello da innesto, uno scacciapensieri o una fisarmonica). Quel pare voler dire il criterio di ordinamento dei materiali è che la competenza, l'apprendimento specializzato

¹⁸ Cfr. soprattutto E. DI FAZIO, *Gli strumenti musicali nei Monti Lepini*, Bologna, Ut Orpheus, 1998 e i due cd, entrambi a cura di E. Di Fazio, *Monti Lepini. Musica strumentale*, CGD MASO CD 90065, 1994, e *Lazio. Monti Lepini. Vecchi balli*, Nota cd 308, s.d.

¹⁹ Per una presentazione del Museo di Roccagorga nel quadro di una riflessione sui beni immateriali cfr. V. PADIGLIONE, *Effects of Intangible Heritage on the Museums's Scenario. Participatory, 'Collusive' And Ironic Exhibits*, in *Paper preview. Cultural Heritage. Scenarios 2016*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2016, pp. 123-125. Il testo è disponibile in formato .pdf al sito internet <http://www.unive.it/media/allegato/centri/CESTUDIR/Cultural Heritage-April2016.pdf> (ultimo accesso, 17 dicembre 2017).

non sono importanti. Che la “cultura popolare” è un disordinato ripostiglio di roba vecchia e inutile, tra la quale si può frugare con un po’ di nostalgia alla ricerca di brandelli di un passato dimenticato. Così in Italia l’anelito a rincorrere la internazionale destrutturazione postmoderna del ruolo principale dei musei, che è di contenere degli oggetti esemplari o eccezionali,²⁰ in sé o in ragione della loro collocazione in una più ampia raccolta di oggetti, torna a cadere nella provincialissima rappresentazione di uno strapaesano da sagra della caciotta. La specificità del nostro Paese, delle nostre tradizioni di studi, che sulle ricerche in casa propria hanno elaborato metodologie raffinate e raccolto una enorme messe di materiali, vengono messe in soffitta con le valigie vecchie. L’inutilità, forse l’inappropriatezza della conoscenza specialistica l’ha già messa in scena la televisione, di stato e privata, che ha visto negli ultimi decenni la sostituzione di quiz e giochi a premi che mettono in gioco la fortuna o al più competenze comuni a quiz che mettevano in gioco conoscenze estremamente specializzate, fosse sui campionati di calcio in Spagna dal 1950 al ’60 o sulle specie ittiche del mar dei Sargassi.

8. *Inconcludenti conclusioni*

Questo orientamento della produzione televisiva, è banale dirlo, è sia causa che conseguenza di mutati orientamenti culturali della società tutta. Ma le ricadute che questi orientamenti hanno anche sulle ricerche specialistiche, sui programmi di studio, sui luoghi in cui si conservano ed espongono gli oggetti che compongono la storia materiale della cultura, sono estremamente rilevanti. Il museo cannibale ha mangiato sé stesso e, con sé, parti essenziali della nostra civiltà. Quel che è in gioco oggi, sul piano politico, vede in prima linea la capacità di scegliere, la memoria, il senso della storia. Quel che è a rischio, quel che le istituzioni museali occorrerebbe conservassero, trasmettessero, alimentassero è la funzione sociale e politica della cultura quale si è venuta costituendo in Europa con l’affermarsi degli Stati moderni dopo l’Illuminismo e la rivoluzione francese: patrimonio in sé, che contiene tutti gli altri patrimoni culturali di cui si è variamente trattato in queste pagine. Ovviamente nostri, non degli “altri”: ma la consapevolezza di questa appartenenza e le sue implicazioni etiche sono nodi ineludibili della questione.

domenico.staiti@unibo.it

²⁰ Si veda a questo proposito A. AIMI, *I frutti puri impazziscono ma gli ibridi sono sterili*, in «Antropologia museale», I, 1, maggio 2002, pp. 25-29.