

Le operazioni museografiche come metalinguaggio  
(1967)

Relazione di apertura del seminario di studi «Museografia e folklore» (Palermo, 21-23 novembre 1967) originariamente intitolata *I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?* e pubblicata alle pp. 13-21 di «Architetti di Sicilia» (periodico a cura del Consiglio dell'ordine di Palermo) n. 17-18, gennaio-giugno 1968: numero speciale intitolato *Museografia e folklore* e dedicato agli Atti (relazioni e discussioni) del seminario che si è già menzionato e che venne organizzato a cura dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e dell'Istituto di composizione architettonica della facoltà di architettura dell'Università di Palermo.

Al testo, che ha subito solo qualche aggiustamento formale, aggiungo poche indicazioni bibliografiche in nota.

Diciamo spesso *museo* per dire *cosa morta*. Lo diciamo soprattutto nella vita quotidiana, e meno in quella del riflettere sulla vita, e cioè negli studi, che si alimentano per tanta parte di cose che sembrano morte alla memoria immediata ed alla coscienza distratta, ma che invece agiscono ancora a livelli profondi, se è vero che tutto quello che gli uomini ed il mondo sono stati ci fa essere quello che siamo e progettare più o meno consapevolmente quello che il mondo sarà.

Tuttavia l'equivalenza musco-morte ha un senso, e vale, anche ai livelli meno elementari in cui il tempo si computa con unità di misura un po' meno anguste di quelle giornalieri, la vita appartiene anche a cose che correntemente si pensano morte, e le ragioni o le soglie della noia si collocano ben più nel profondo di quel che accada per quell'esecrabile tipo di uomo medio che la società dei consumi intende creare.

Quanti musei davvero morti non solo per il visitatore casuale e sprovveduto ognuno di noi non ha visitato in Italia o fuori? Decine, io credo. Certo, molti si salvano egualmente in forza della natura degli oggetti riuniti ed esposti: i quadri sono fatti per essere appesi alle pareti, e dunque non cambiano di funzione se le pareti non sono più quelle della frequentazione quotidiana, casa o chiesa o palazzo. Spesso poi, a ridurre almeno in parte il carattere di deposito o magazzino più o meno ordinato, interviene la qualità particolare di questo o quel pezzo: quella che chiamiamo correntemente la bellezza degli oggetti, e poi la rarità, la fama, il prestigio culturale, e via

dicendo. Si aggiunga infine la possibilità di riunire gli oggetti lungo precise linee di omogeneità, o di natura (un quadro sta normalmente e senza sforzo accanto ad un altro quadro), o storiche (la personalità di un autore, la fisionomia di un'epoca o di una scuola, le tappe di una vicenda culturale).

Ma per una serie di ragioni oggettive queste possibilità di riscatto almeno parziale si incontrano assai più difficilmente nel campo dei musci dedicati al cosiddetto folklore.

Innanzitutto qui vengono a mancare inolto più spesso gli ausili sussidiari o sostitutivi così della rinomanza come della rarità, tanto della bellezza (almeno nel senso più divulgato) quanto del prestigio culturale (il quale ultimo ovviamente è tanto minore quanto più si tratti di oggetti già rifiutati, ma non totalmente usciti dalla vita corrente, e perciò né attuali, né abbastanza remoti per valere anche in forza della semplice distanza psicologica e temporale).

Ma per i musei folklorici ci sono altre difficoltà più gravi. La maggior parte degli oggetti che essi debbono riunire non aveva per destinazione normale le pareti, i piedistalli, le bacheche o l'esposizione. Un attrezzo è nato per l'uso in certe condizioni ambientali che non sono certamente quelle delle sale dei musei. Un costume o una acconciatura sono fatti per il corpo che agisce e vive, in contesti reali, e non per il falso movimento (e la falsa staticità) di quei manichini contro il cui impiego nei musei di tradizioni popolari ha giustamente polemizzato Paolo Toschi<sup>1</sup>.

Vero è che anche nel settore folklorico esistono categorie di oggetti che ammettono senza particolare difficoltà la trasposizione dalla dimensione originaria a quella del museo: penso per esempio alle ceramiche o alle pitture votive, per le quali il cambiamento di parete o di supporto non comporta una totale distorsione delle destinazioni iniziali. Tra queste, infatti, c'era anche l'esser viste in posizione di *mostra*, come appunto accadeva o

<sup>1</sup> *Saggi sull'arte popolare*, Edizioni Italiane, Roma [1944], pp. 115-16.

accade per brocche, piatti o ex voto. Ed è questa la ragione per cui, quando si giunge nelle sale dei nostri musei che raccolgono questi oggetti privilegiati dal punto di vista espositivo, si perde in gran parte quell'impressione di polverosa inerzia che suscitano tante altre sale.

Si aggiunga che questi tipi di oggetti si prestano più agevolmente ad essere raggruppati per categorie più o meno omogenee, non solo a seconda della loro natura — piatti con piatti, o quadri con quadri —, ma anche per linee storico-culturali, serie cronologiche o gruppi arcaici, e cioè con operazioni che sostituiscono efficacemente alla vita primaria delle funzioni e delle fruizioni pratiche e quotidiane la vita seconda della loro disposizione lungo linee di comprensibilità e di intelligibilità più o meno profonde.

Ma il compito dei musei folklorici non potrebbe esaurirsi nella raccolta, nella conservazione e nella esposizione delle sole categorie di oggetti già originariamente forniti di una loro esponibilità in condizioni analoghe a quelle museografiche; e ciò per due validissime ragioni.

La prima è che la materia da documentare è molto più ampia dei gruppi di oggetti già originariamente esponibili: non abbiamo solo piatti o pitture, ma fogge di abiti o strumenti di lavoro, il cui contesto originario conteneva anche una funzione di visibilità, esposizione, mostra e simili, ma era radicalmente e irriducibilmente divetso dal contesto che offre loro un museo: pareti, manichini, vetrine, ecc.

Ma anche se, per ipotesi, gli oggetti che sono museograficamente mostrabili senza distorsioni troppo forti rispetto alla condizione originaria fossero più numerosi di quanto non sono, resterebbe sempre la seconda e più grave ragione. Almeno nelle loro legittime ambizioni finali, i musei della vita popolare non possono ridursi a sezioni specializzate e minori dei musei d'arte culta: tanto varrebbe che questi ultimi — per una intelligente legge, che in ogni caso resta auspicabile — fossero obbligati a raccogliere accanto alla grande e media pittura o ceramica o mobilia anche gli ex voto, le terraglie e le casse contadine.

È invece evidente che il compito dei musei della vita popolare non può essere solo quello di riunire gli oggetti classificabili come artistici: ci sono le tecniche e ci sono le costumanze, e soprattutto c'è il rapporto tra usi ed oggetti, e cioè ci sono le relazioni ed i contesti di vita il cui studio è appunto il compito di ogni ricerca etnografica.

Proprio questa loro funzione non rinunciabile (ed alla quale di fatto i musei folklorici esistenti non hanno mai rinunciato, anche se i modi con cui l'hanno intesa e realizzata sono spesso discutibili), costruisce la difficoltà di fondo da superare. C'è quasi una contraddizione logica: si tratta infatti di cogliere e presentare i contesti ed i nessi della vita in condizioni museografiche, che, per definizione, mancano proprio dell'elemento essenziale da cui nascevano i nessi ed in cui si esprimevano i contesti, e cioè della vita. *Giacché sempre ed in ogni caso i musei sono una cosa diversa dalla vita*: per definizione immobilizzano ciò che è mobile, cristallizzano ciò che invece è destinato a trasformarsi, tolgono alla fruizione umana primaria quel che per essa era nato, e sottraggono l'uomo al complesso delle cose che viceversa avevano senso con lui e per lui.

La contraddizione, come già accennavo, si riduce o si annulla quando il tipo di fruizione seconda che il museo ha il compito di offrire è solo la prosecuzione di un tipo di fruizione già inerente all'oggetto nella sua condizione prima: per i quadri, l'ho già detto, una parete vale l'altra, e la conservazione museografica prosegue senza salti radicali la conservazione cui provvedevano i privati e quotidiani fruitori. Che il quadro resti immobile e identico a se stesso è proprio ciò che l'autore e l'acquirente desideravano, ed il museo soddisfa questo desiderio assai più della vita.

Ma tutti conosciamo l'impressione sempre un poco deprimente che si prova di fronte alla ricostruzione o conservazione di interni non solo popolari ma aulici (penso anche alle case e agli studi di uomini celebri), e che si accentua quanto più si passa dai grandi saloni di ricevimento — che già originariamente avevano una ovvia funzione

di mostra — alle stanze della vita quotidiana, dove le sedie sono fatte per essere spostate e non per restare immobili, e gli armadi per essere aperti e chiusi, ed i letti disfatti e rifatti, le penne usate o cambiate, ed i piatti destinati ad essere sbeccati o rotti e buttati via. La fissità innaturale di ciò che per sua natura era mobile è patetica, ma difficilmente sollecita la comprensione ai livelli dell'intelligenza, o l'ammirazione a quelli del sentimento. Questi interni — e cioè questi contesti spaziali e relazionali di mobili e stoffe, di suppellettili e strumenti, fatti da uomini e per uomini che non ci sono — riescono a muovere l'intelligenza o il cuore solo se già si possiede, raggiunta per altre strade, una particolare *pietas* storica verso di loro. Dubito molto che siano in grado di suscitare essi, in proprio e direttamente.

Né riesce a dar vita reale a queste ricostruzioni quell'inserimento di persone vive che talvolta si ha nei musei folklorici. Certo questo inserimento è meno repulsivo che ricostruire scene di vita vestendo e atteggiando dei manichini. È anche vero che esistono differenze tra situazioni e situazioni, giacché la riproduzione di un processo lavorativo ha un coefficiente di vitalità attuale notevolmente superiore a quello di persone che si limitano a mostrarsi. Certo è infine che esistono modi e modi di realizzare questa inmissione scenica di persone vive in contesti morti: c'è Skansen in Svezia che non è la stessa cosa del Pueblo Español. Li divide non solo la latitudine, ma anche la diversa collocazione ambientale (tanto vasta e intervallata da alberi, prati ed insomma natura reale, a Stoccolma, e tanto cementizia e scenografica a Barcellona); per non parlare poi delle componenti culturali d'origine (tanto più storico-scientifiche a Skansen, che ha radici ottocentesche in questo campo, e tanto più maculate da recenti interessi turistici nel Pueblo).

Ma pur con queste differenze di grado e qualità, resta il fatto che lungo questa linea di utilizzazione di persone in movimento per animare il quadro immobile ed inerte di case, di interni e di oggetti, si arriva a cose assolutamente diverse dai musei: da un lato ai ristoranti caratteristici con personale di servizio in costume (ottima

cosa per il turista che giustamente alberga in ciascuno di noi, se il cibo ed il servizio sono buoni ed i conti ragionevoli, ma certo del tutto estranea al riflettere sul vivere che è compito degli studi e dei musei), e, dall'altra, a quell'orribile mondo di cartapesta che è Disneyland con i suoi spati e le sue cavalcate da baraccone, se le cose lì vanno veramente come ce le mostrano i documentari cinematografici di propaganda.

Insomma né i manichini né la falsa vita delle comparse riescono a conferire vita vera alla presentazione di quelle conservazioni immobilizzate e cristallizzate di complessi di relazioni (interni, processi di lavorazione, villaggi, abitazioni, ecc.) che per loro natura fondamentale sono mobilità e vita reale.

Con ciò, si badi, non intendo negare che queste conservazioni immobilizzate, con o senza manichini e con o senza comparse, siano imprese totalmente inutili o riprovevoli. Sarebbe un errore pensarlo, così come sarebbe erroneo negare la validità della funzione di base affidata ai musei, e cioè quella della conservazione degli oggetti. Ma come nessuno oggi può più legittimamente accontentarsi del fatto che i musei abbiano la sola funzione di raccogliere ed immagazzinare (negli scantinati o nelle sale di esposizione fa poca differenza), così non credo che dobbiamo limitare la loro funzione a inetti riproduzioni o ricostruzioni di contesti relazionali (ché di riproduzioni e ricostruzioni *in vitro* si tratta, anche se gli oggetti usati sono tutti originali).

Siamo, dunque, di fronte ad una contraddizione tra il museo e la vita, gravissima soprattutto per i musei folklorici che debbono mirare non tanto e non solo agli oggetti ma ai contesti ed ai livelli di cultura di cui gli oggetti sono elementi: rivolti come sono alla dimensione quotidiana del vivere, si trovano a dover immobilizzare proprio ciò che per sua natura è mobilissimo, ed a fissare fuori del tempo proprio ciò che più immediatamente gli è soggetto.

Questa contraddizione è insuperabile? Se così fosse,

i nostri musei dovrebbero essere sempte *museograficamente morti*. Io credo invece che quella contraddizione possa e debba essere superata; ma si può farlo solo a condizione di assumere come funzione legittima da assolvere fino in fondo – e non come ostacolo da superare per vie gossolanamente realistiche – il rapporto di necessaria distinzione che c'è tra vita e museo.

*Il museo è altra cosa della vita; è perciò assurdo volerla introdurre in modo immediato.* Per aderire alla vita, il museo non può copiarla, perché così riesce a darci solo quel che le figure di cera ci danno rispetto ai personaggi che pretendono di presentarci: mostruose contraffazioni, tanto più repulsive quanto maggiore è la pretesa di aderire all'originale, e repulsive quasi quanto il bellerotico che usano gli imbalsamatori negli Stati Uniti.

*Per aderire alla vita, il museo deve trasportarla nel proprio linguaggio e nella propria dimensione, creando una altra vita che ha le proprie leggi forse omologhe a quelle della vita reale, ma comunque diverse da esse.*

La vitalità di un museo quindi è interamente affidata alla piena comprensione di questo rapporto di distinzione dalla vita di cui il museo è museo, e cioè alla creazione di un linguaggio che trasponga al proprio livello e nella propria dimensione (museografica e non vitale) quella vita di cui ha il compito di raccogliere, conservare e presentare i documenti. Se aspira all'aderenza fotografica ma tenta di realizzarla con gli oggetti invece che con lo strumento proprio dell'aderenza fotografica, e cioè con la macchina, allora il museo uccide la vita e non realizza se stesso. Quella testimonianza immediata dei contesti, dei gruppi di relazioni, della sincronia vitale non può e non deve essere realizzata altro che con i mezzi tecnici che oggi consentono una adeguata immobilizzazione di ciò che è per sua natura in mobilissimo e continuo decorso: quelli fotografici, a colori e stereoscopici. Invece (o, se si vuole, a fianco) degli interni costruiti con oggetti – che pretendono di essere veri e vivi e non lo sono – occorrono fotografie, fotografie e fotografie, che fissano la realtà in modo sostanzialmente analogo al modo con cui la coglie l'osservatore umano, e possono fissarla contemporanea-

mente da piú lati e da piú prospettive e proporcele simultaneamente o in immediata successione, senza snaturarle proprio perché le raspongono, francamente e definitivamente, su un piano diverso, quello dell'immagine. Ed oltre alla fotografia che isola e fissa singoli momenti del tempo, c'è la cinematografia, che conserva e permette di ripetere infinite volte la stessa successione temporale, per giunta cogliendola simultaneamente da piú punti di vista, a tutto tondo, per così dire; e c'è infine il magnetofono che consente di aggiungere anche la dimensione sonora a quella temporale.

Se dunque i musei folklorici hanno come loro compito non soltanto la raccolta e la conservazione di oggetti o complessi di oggetti, ma anche la conservazione documentaria dei contesti realmente vitali entro cui e per cui gli oggetti sono nati o svolgono le loro funzioni legate all'uomo, gli strumenti di questa conservazione documentaria di fatti e di relazioni complessive debbono essere quelli adeguati alla natura dei documenti da conservare: macchina fotografica, cinepresa, magnetofono, in stretto accordo tra loro e con ripresa simultanea dal maggior numero di punti di vista possibili, per avere insieme quel che l'osservatore singolo non potrà mai cogliere insieme.

In sostanza, la funzione generale cui i musei della vita popolare non possono e non debbono rinunciare, almeno come aspirazione, impone che essi dilatino la loro attività 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: accanto ai ricercatori e conoscitori di pezzi, occorrono i ricercatori di momenti e dimensioni e situazioni da fissare con le tecniche audiovisive.

Mi si obbietterà forse che uno sviluppo delle attività istituzionali dei musei di folklore nella direzione che ho auspicato costituisce una cosa notevolmente diversa da ciò a cui si pensa quando si parla di musei, che siamo abituati a concepire esclusivamente o quasi come collezioni di oggetti originali meritevoli di venir sottratti alla distruzione del tempo. Gli amici direttori di musei sotto-

lineeranno in aggiunta che le leggi vigenti assegnano loro funzioni istituzionali ben precise, e tutte centrate appunto sulla collezione e la conservazione di oggetti, e soprattutto essi ricorderanno che i denari disponibili sono scarsi: bastano a malapena a conservare quel che esiste nei depositi o nelle sale d'esposizione; figuriamoci se è mai possibile pensare a campagne fotografiche o cinematografiche!

Verissimi, così quest'ultimo punto dolente, come i precedenti. Ma che l'attività di documentazione audiovisiva sia una cosa diversa dalla collezione di oggetti non significa affatto che la contraddica o le arrechi istituzionalmente discapito.

Vorrei anzi chiarire, a scanso di ogni fraintendimento, che personalmente non penso affatto ad una svalutazione del compito collezionistico. E aggiungerò anche che una estensione dell'attività dei musei di folklore sul nuovo terreno documentario è pensabile proprio perché già esistono ampie collezioni di oggetti come quelle che furono realizzate dall'intelligente operosità della generazione di studiosi che annovera Pitre ed il suo museo etnografico siciliano (ricostituito e salvato da Giuseppe Cocchiara), e Lamberto Loria, Francesco Baldasseroni che da tutta l'Italia raccolsero quel materiale che (tanti anni dopo la famosa mostra del 1911, e anche per opera di Paolo Toschi), costituisce ora il Museo nazionale di arti e tradizioni popolari di Roma. E mi si consentirà di ricordare che esistono anche altri punti di appoggio: ci sono altri musei folklorici di raggio o di patrimonio piú limitati, e non mancano nuove iniziative di musei comunali o provinciali o regionali che spesso sono prosecuzione e allargamento di quel collezionismo privato non speculativo, di cui fortunatamente abbiamo vari esempi, troppo spesso ignorati e privi d'aiuto, e meritevoli invece di tutta la riconoscenza di chi studia. Non per fare torto ad altri, ma proprio perché geograficamente quasi simboleggiano la latitudine di questa capacità di trasformare in costruzioni serie e nobili e durature i legami affettivi con il luogo e con le attestazioni di una vita passata su cui, lo sappia o no, poggia la nostra, vorrei ricordare quel che hanno

fatto e fanno in questo campo su ad Udine Gaetano Perusini e giù a Palazzolo Acreide Antonino Uccello.

Richiedere dunque l'estensione ad altri compiti dei musei di folklore è possibile proprio perché essi già esistono o stanno sorgendo e moltiplicandosi. Che poi le leggi attuali non prevedano quei compiti non è una ragione per accontentarci di ciò che è palesemente inadeguato. Se non esistevano cinema e magnetofoni quando le leggi furono fatte, bisogna che le leggi vecchie si adeguino agli strumenti ed alle necessità scientifiche nuovi, e non viceversa. Se il film o il nastro di registrazione non interessano i musei archeologici o le gallerie d'arte, non è una buona ragione perché ne restino privi i musei folklorici, che solo attraverso il film, la fotografia e il nastro riescono ad assolvere integralmente la loro funzione.

Né mi parrebbe soluzione proficua creare altri enti per questo tipo di ricerca e di documentazione: i musei esistenti hanno già un patrimonio di esperienze e di conoscenze, oltre che di oggetti, che potrebbe fruttare immediatamente sul nuovo terreno d'impiego<sup>1</sup>.

Quanto poi alle disponibilità di fondi, ognuno di noi conosce le difficoltà che quotidianamente incontrano (e che solo talvolta possono superare, con alti prezzi di tempo e fatica) gli amici che dirigono i nostri musei. Ma posso permettermi di osservare che anche in questo campo vale la regola che una battaglia di retroguardia è sempre una battaglia perduta? Avanziamo nelle richieste; progettiamo in termini più audaci e, se mi permetterete, più moderni, il lavoro dei nostri musei; facciamolo tutti insieme e non ciascuno per nostro conto. Affrontiamo cioè la questione alla radice e poniamo il generale problema della ricerca etnografica in Italia, da articolare e concentrare attorno ai musei, oltre che agli istituti universitari ed ai gruppi di ricerca. Per questa via, più ambiziosa ma più corrispondente ai reali bisogni della ricerca scientifica e della conoscenza socio-culturale, avremo prospettive di alleanze e di successi ben maggiori che limitandoci alla richiesta

<sup>1</sup> Per un diverso avviso vedi ora p. 14.

di fondi per salvare oggetti che l'idiozia della vita politico-amministrativa media considera inutili cianfrusaglie.

Ma con o senza estensione dei compiti istituzionali resta ferma la necessità di riaffrontare il problema di come essere musei *museograficamente vivi* rispetto alla vita *vitalmente viva* di cui i musei sono musei.

Dico riaffrontare, e non semplicemente affrontare, perché la questione si propone, anche se in termini apparentemente diversi, fin da quella notevole cosa che fu il Primo (ed unico) Congresso di etnografia italiana che si svolse nel 1911 e che vide la partecipazione di personalità come Novati e Loria, Pigorini e Pettazzoni, Schuchardt e Baldasseroni<sup>2</sup>. Ordinamento della materia per regioni o invece per categorie di oggetti? — ci si chiese allora. E la risposta congressuale fu ambigua perché si scelse una sorta di compromesso, la cui debolezza fu mostrata poco dopo da un notevolissimo articolo di Francesco Baldasseroni e poi confermata da uno scritto, ovviamente più recente, di Paolo Toschi<sup>3</sup>. In questi due lavori, che personalmente considero tra le cose più interessanti che si siano scritte nel campo della museografia folklorica italiana, si sostiene l'inconsistenza di fondo dell'ordinamento per regioni (ordinamento «burocratico» e non storico né scientifico, diceva Baldasseroni), e si afferma invece che l'ordinamento base dei musei di folklore deve essere quello che potrebbe dirsi *per soggetto o per materie*, e cioè per tipi di manufatti, per funzioni o gruppi di funzioni, per categorie di costumanze e via dicendo.

Non ripeterò qui tutte le validissime ragioni che mi-

<sup>2</sup> Cfr. *Atti del Primo Congresso di etnografia italiana, Roma, ottobre 1911*, Perugia 1912, e vedi *Cultura egemonica e culture subalterne* cit., pp. 178-81.

<sup>3</sup> F. BALDASSERONI, *Il Museo di etnografia italiana: ordinamento per regioni o per categorie di oggetti?*, estratto da «Lares», 1912, fasc. I, pp. 39-55; TOSCHI, *Saggi sull'arte popolare* cit., pp. 112-13. Per una proposta di dilatazione della nozione di «museo etnografico» cfr. E. SILVESTRINI, *La funzione del museo e il ruolo della cultura umanistica*, in «Humana», 3 (Quaderni degli Istituti di etnologia e geografia della Università di Palermo), s. a., pp. 10-12.

diviene il luogo in cui la ricerca si esercita così sul campo come nel laboratorio.

Con ciò non intendo dire che la ricerca attualmente non ci sia: c'è e c'è stata, come potrebbero dimostrare per esempio quelle schede delle raccolte poi divenute l'attuale Museo nazionale, di cui Loria pubblicò campioni esemplari. E lavoro si viene svolgendo per merito degli amici che si occupano più direttamente di queste attività. Dico però che bisogna dare ogni nostro aiuto perché queste ricerche non solo si intensifichino ma operino un salto qualitativo, trasformando i compiti tradizionali. Musei come luoghi di elaborazione di quei cataloghi descrittivi di cui abbiamo tanta necessità. Musei come luoghi di programmazione ed esecuzione di campagne di rilevazione documentaria sistematica. Musei come centri di preparazione dei cartogrammi etnografici e delle tavole di quell'atlante che tanto auspichiamo e che potrebbe intanto cominciare con la sistemazione del materiale già esistente. Musei come laboratori di elaborazione e di messa a punto dei criteri di manipolazione etnografica dei dati. Musei come luoghi di presentazione didatticamente efficiente dei risultati ultimi a mano a mano acquisiti.

Non entrerò nel merito delle possibili tecniche di presentazione. C'è una relazione che affronterà cernamente la questione con competenza molto superiore alla mia. Ma forse mi è consentito esprimere qualche desiderio. E cioè che nella presentazione stessa si esprima quanto più vivacemente possibile quella molteplicità e mobilità di connessioni che il lavoro di ricerca in laboratorio ha come suo presupposto e come sua conclusione. E dunque accentuazione dell'impiego delle fotografie (grandi, in pannelli, e multilaterali), a costituire i quadri di ricollocazione degli oggetti nei contesti reali; proiezione di film; sonorizzazione non casuale ed anonima ma legata strettamente a singole documentazioni, e soprattutto fornira di sale di ascolto specializzate; carte di diffusione; diagrammi ricostruttivi, non più come accidentali aggiunte ma come centri primi dell'interesse; moltiplicazione della colloca-

zione degli oggetti, ripetuti tante volte quante sono le loro connessioni significative.

Vorrei aggiungere un'altra osservazione che spero non verrà giudicata iconoclasta o scandalosa. Quel che accomuna negativamente tutti i musei, qualunque sia il loro tipo e quasi senza eccezioni, è la *totale passività* cui essi costringono il visitatore: itinerari obbligati ai quali non c'è che l'alternativa della pura casualità, perché le scelte serie si possono fare solo quando il museo ci sia ben noto; collocazioni e presentazioni obbligate; intoccabilità degli oggetti. Naturalmente si tratta del prezzo che occorre pagare alla doverosa conservazione dei pezzi, e non propongo certo che ogni visitatore sia libero di prendere, spostare e magari asportare.

Ma siamo proprio certi che la passività cui oggi siamo costretti nei musei sia solo quella richiesta dalle necessità sacrosante della conservazione, e che non ce se ne aggiunga una grossa aliquota che deriva solo da una vecchia concezione della presentazione museografica?

Non entro qui nei problemi delle pinacoteche e simili; penso ai nostri musei. In questi abbiamo non solo ceramiche o ex voto, o cerc o altri oggetti di tipo museografico tradizionale; abbiamo anche telai, o mole a mano, arcolai o serrature, torni di vasaio e via dicendo. E i telai sono fatti per tessere e non per restare immobili, così come le mole debbono girare e le serrature aprirsi e chiudersi, e gli strumenti suonare, e via dicendo. Non solo: ma rientra nei compiti della documentazione etnografica che si sappia *come* in realtà funzionano o funzionavano quei meccanismi o quegli strumenti. Certo non sottoporremo all'usura devastatrice i pezzi originali; ma perché vivaddio non provvediamo a costruire copie o modelli di quegli strumenti e di quei meccanismi così che ognuno — il visitatore sprovveduto e lo studioso desideroso di acquisire un nuovo dato o di controllarne uno noto — così che ognuno possa metterli in movimento e farli essere integralmente quello che sono, e cioè strumenti che funzionano? Non mi si dica che è impossibile, e tanto meno che è ridicolo. I nostri hanno da essere musei della vita popolare tradizionale, e le tecniche ne sono parte essenziale,

litano a favore di questa tesi che personalmente sottoscrivo. Vorrei soltanto sottolineare che questa tesi è esattamente l'esemplificazione concreta (ed autorevole) di quel passaggio dal vivo *vitale* al vivo *museografico* di cui dicevo: è l'adozione di un linguaggio museografico che non tenta l'impossibile operazione di aderire con realismo ingenuo alla collocazione empirica dei dati, ma aderisce alla realtà tanto più realisticamente quanto più traduce su altro piano e rende comprensibili i nessi che nel vivo *vitale* restano celati.

Che significa infatti disporre secondo categorie e criteri etnografici (e cioè scientifici) il materiale che è stato regionalmente raccolto? Significa staccare gli oggetti dalla loro collocazione immediata per disporli secondo relazioni di altro tipo, che esistono anche esse nella realtà ma che la realtà non mostra con immediatezza. Una ceramica siciliana andrà vicino ad una abruzzese: si sarà in grado di cogliere allora somiglianze e differenze, e cioè di reperire rapporti che altrimenti non si vedrebbero, e che è appunto compito della ricerca etnografica di cogliere e interpretare. Ma la stessa ceramica siciliana potrà e dovrà essere staccata anche dalle altre ceramiche, per essere accostata, che so, ad un lavoro in legno o ad una sponda di carretto o ad una pittura su vetro: perché al di là delle differenze di materia possono verificarsi (o non verificarsi) analogie o identità stilistiche sia all'interno di una regione storico-amministrativa, sia all'esterno di essa, per zone etnografiche più vaste. Inoltre, all'interno stesso di una singola regione (e questo è compito soprattutto dei musei regionali e locali, di cui il Museo nazionale dovrebbe costituire la ricapitolazione e la sintesi a raggio più ampio), anche all'interno di una singola regione, più che la fotografia del reale fatta attraverso gli oggetti che è la cosa morta di cui dicevo, conterà la lettura del reale attraverso linee di conoscibilità: variare degli usi attraverso il tempo, a seconda delle zone e nella dimensione sociale. Nel museo locale o regionale gli oggetti potranno più facilmente disporsi secondo l'immediato ordine vitale (un interno ricostruito a Palazzolo Acreide, come Uccello mi pare stia facendo, è un interno di Palazzolo Acreide fissato a Palazzolo Acrei-

de, e dunque con un coefficiente di veridicità ambientale altissimo); ma anche qui gli oggetti dovranno articolarsi soprattutto secondo le relazioni che il puro ricalco della realtà non rivela: le dimensioni fondamentali dello spazio, del tempo e del livello sociale entro cui variano o si conservano forme e stili, significati e impieghi, usi e funzioni.

Conoscere significa sempre introdurre una discontinuità nell'indistinta continuità del reale, per rintracciare le linee di continuità che legano i fatti e le cose al disotto della superficie percepibile al livello del vissuto.

L'unico modo in cui un museo etnografico può essere vivo, dunque, è quello di rompere l'unità superficiale di ciò che è empiricamente constatabile, per ritrovare linee di unità più profonde e sostanziali ed altrimenti non percepibili. Come ho già detto, ma come vorrei ripetere per l'importanza che personalmente anetto al concetto, la vita di un museo sta nel ricostruirla al proprio livello, disponendo il reale secondo linee di intelligibilità che il reale non ci presenta nella sua immediatezza.

Il museo ha un linguaggio che è un meta-linguaggio in rapporto ai dati di fatto empirici. La conservazione documentale delle connessioni immediatamente contestuali degli oggetti e dei fatti è affidata alla conservazione pura e semplice degli oggetti, ed in più alla fotografia, al film, al nastro magnetico. Ma l'opera vera del museo sta poi nella ricerca a livello museografico delle connessioni più profonde. E qui viene di nuovo in campo il compito dei musei folklorici come centri di ricerca e di propulsione della ricerca. Queste linee di intelligibilità non sono date una volta per tutte. Si possono indicare i punti di riferimento essenziali e generalissimi, come ad esempio la collocazione sempre tridimensionale di ogni fatto: spazio, tempo e livello sociale; si possono anche segnalare o utilizzare distinzioni generalissime: forma e funzione, per esempio, o morfologia e storia, e via dicendo. Ma le linee reali e profonde e specifiche vanno ricercate nella concreta aderenza ai documenti, rimettendo in discussione costantemente i criteri interpretativi e classificatori con i quali stiamo leggendo e ordinando i documenti stessi. Il museo insomma

non meno del canto o delle fogge di vestire: non è dunque ridicolo pretendere che questa documentazione sia data nell'unico modo in cui veramente vale, e cioè con la possibilità reale dell'uso degli strumenti che di quelle tecniche sono costituenti essenziali. Quanto poi all'impossibilità, uno dei musei più interessanti che mi sia capitato di visitare è quello della scienza e della tecnica di Monaco di Baviera: lì ognuno può spingere i bottoni che vuole, girare le manovelle che preferisce, azionare i congegni che crede; e si tratta di mettere in moto meccanismi che sono un po' più complessi e certo non meno delicati di un arcolajo o di un tornio: morovi, circuiti elettrici, condotte d'acqua forzate, e via dicendo.

Ma è possibile garantire al visitatore anche una attività meno elementare: quella di compiere o ripetere egli stesso le operazioni attraverso cui il materiale documentario è o può essere elaborato. Si possono costruire *modelli* non più intesi come copie in scala di singoli oggetti, ma invece come meccanismi o circuiti che riproducono il funzionamento e i risultati dei procedimenti concettuali attraverso cui cogliamo i nessi che soggiacciono alla superficie empiricamente osservabile dei fatti. Una carta di diffusione, un diagramma, una seriazione tipologica o cronologica graficamente rappresentata sono soltanto il frutto di un procedimento di elaborazione concettuale. Ma quando negli atlanti linguistici o etnografici noi adoperiamo il sistema delle cartine trasparenti che si sovrappongono e che quindi realizzano direttamente (e meccanicamente) l'intersezione dei diversi fenomeni, noi stiamo operando la trasposizione o traduzione del procedimento concettuale in strumento manualmente adoperabile: sovrapponendo le cartine raggiungiamo dei risultati, e li leggiamo direttamente, in modo ancora più netto che se avessimo operato solo concettualmente.

Non vedo la ragione per cui non dovremmo spingerci più in là, provandoci a tradurre i procedimenti concettuali in ruotismi o snodi, in sistemi di slittamenti o sovrapposizioni di tavole, in successioni o giustapposizioni di immagini, che collocano in relazioni diverse gli stessi oggetti e in relazioni identiche oggetti diversi. Insomma non ve-

do perché non potremmo dare ai visitatori (e a noi stessi!) dei meccanismi o dei circuiti ai quali si possa richiedere la successiva o contemporanea presentazione di una variata serie di rapporti: ad esempio, prima il raggruppamento morfologico di una serie di oggetti, e poi invece la distribuzione areale o quella cronologica delle loro forme. Non è necessario che siano gli oggetti originali a collocarsi, dietro nostra richiesta, secondo le diverse linee di intelligibilità; possono essere delle copie, o meglio ancora delle immagini, magari essenzializzate perché più chiari risultino gli elementi che in questa o quella successione di accostamenti e di distinzioni assumono decisiva importanza.

Ognuno dunque — e non penso solo al visitatore casuale o curioso, ma anche allo studente e, perché no, allo studioso esperto — potrebbe ripetere direttamente ed in più dimensioni il procedimento o meglio la serie di procedimenti che di solito si compiono solo concettualmente. Tra l'altro, il tentar di tradurre nelle dimensioni quel che di solito pensiamo fuori di esse è un ottimo correttivo per gli arbitri cui spesso c'inducono certe paure della manualità, che spesso generano solo pensieri incontrollati.

Né a ciò si oppongono difficoltà tecniche non superabili: la costruzione di modelli (meccanici, elettrici ed elettronici) dei processi concettuali è oggi divenuta quasi elementare. Dai grandi centri di calcolo elettronico è arrivata perfino nelle vetrine dei giocattoli per bambini. Non c'è ostacolo a che ci impegniamo a trovarne applicazione nel nostro campo. Tra l'altro ci indurrà anche ad una di quelle aperture interdisciplinari di cui tutti sentiamo vivacissima la necessità (e che del resto si esprime anche in questo seminario che riunisce non solo demologi, ma anche architetti). E con questa realizzazione dei modelli degli oggetti e dei modelli dei processi di elaborazione dei dati, avremo sottratto almeno i nostri musei alla ferrea legge della immobilità e della passività imposta ai visitatori, realizzando (o almeno proponendo la realizzazione) di una conquista che dalla estrema retroguardia in cui ci troviamo ci collocherebbe veramente in prima linea nel

processo di velocissima trasformazione di tecniche e di orientamenti scientifici cui oggi si assiste.

Né personalmente mi infastidisce il fatto che così il vecchio museo divenga solo una parte del nuovo museo etnografico, e che si possa perdere un po' di quella falsa austerità che le sale solenni pretendono di avere. Abbiamo il dovere di servire domineddio, e cioè in questo caso la scienza; non vedo perché non dovremmo servirla nella letizia di un operoso movimento che ricompirebbe le nostre sale di studiosi e di visitatori messi infine in condizione di essere soggetti e non oggetti della visita.

Qui ovviamente non stiamo decidendo che cosa i musei di folklore saranno domani mattina. Stiamo cercando, se non erro, di stabilire una linea lungo la quale camminare per tutto quanto sarà opportuno e possibile fare. Ed abbiamo di fronte l'alternativa: accontentarci dell'attuale indirizzo istituzionale dei musei che punta soprattutto sulla conservazione di collezioni di oggetti, o invece operare perché i musei etnografici assumano il ruolo di centri di ricerca che raccolgono non solo oggetti ma anche documenti fotografici e cinematografici della vita quotidiana, che elaborano a livello scientifico la documentazione etnografica reperita e che determinano quella da reperire.

Si può essere del primo avviso; ma allora resterà da stabilire dove e come collocare questi centri di estensione della ricerca documentaria (fotografia e film) e di elaborazione scientifica dei dati. Si può viceversa essere del secondo avviso, ed allora sorgono le difficoltà della legislazione, delle disponibilità di denaro, delle trasformazioni radicali (soprattutto di mentalità) che l'impresa comporta. Ma non si tratta a mio avviso di difficoltà insuperabili (anche se sono note le resistenze che la mentalità oppone). I musei nuovi che nascono possono cominciare a prevedere, almeno statutariamente, questi nuovi compiti. Quelli che già esistono possono iniziare un'azione per trasformare il proprio statuto. Tutti possono agire perché il problema dei musei etnografici italiani si risol-

va nel quadro di una organizzazione più generale della ricerca folklorica.

Le ricerche demologiche, nel quadro del complessivo avanzamento degli studi socio-antropologici, 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. Tra gli altri segni c'è questo stesso seminario interdisciplinare che ad appena un anno di distanza dal fruttuosissimo simposio di studi su Pitù e Salomone-Marino conferma l'intelligente e moderna capacità d'iniziativa dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari<sup>4</sup>. Ma per quanto grandi fossero l'operosità e la passione del suo presidente Antonio Pasqualino e di tutti gli altri che all'Associazione danno vita, il successo dell'una e dell'altra impresa non sarebbe stato certamente così grande se il momento non fosse propizio. Non lasciamo che passi o si dissolva. Tra l'altro abbiamo nuove leve di giovani ricercatori e studiosi, alle cui energie bisogna assicurare prospettive concrete d'impiego duraturo. A ciò non bastano né le disponibilità universitarie, sempre limitate e insufficienti, né iniziative circoscritte nel tempo. Occorrono centri più stabili e più numerosi. I musei trasformati e moltiplicati potrebbero esserlo, sempre che siano in grado di corrispondere all'esigenza fondamentale che spinge nuove leve nel nostro campo: quella della ricerca vera, così al livello della rilevazione documentaria, come a quello della elaborazione scientifica dei dati.

Quelle che ho sommariamente esposte sono, a mio giudizio, le prospettive e le necessità generalissime dei nostri musei e della ricerca demologica. Possono essere non condivise, ma occorreva parlarne, non fosse altro che come materia di discussione. Possono essere anche erronee; ed amici e colleghi tanto più esperti di me in questo ed in tanti altri campi spero vorranno usare benevolenza nel correggere i miei errori. Ma con o senza errori, ho pensato che fosse opportuno cogliere l'occasione per dar voce all'insoddisfazione di un visitatore sempre un po' deluso dei musei etnografici di mezza Europa, ed alle speranze di chi sa che i musei sono già in molti luoghi centri attivi di ricerca e perciò pensa che possano diventarlo anche da noi.

<sup>4</sup> Cfr. A. PASQUALINO et alii, *Pitù e Salomone Marino*, Flaccovio, Palermo 1968.