

Vent'anni dopo

Alberto M. Cirese scrittore di musei

Pietro Clemente

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

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

(Colonna sonora)

(Resistenza a buio)

(dal copione del Teatro Povero di Monticchiello, *falci.auto-dramma della gente di Monticchiello*, 1997, p. 28).

Notti di fine Luglio e primi d'Agosto del 1997, nella piazza di Monticchiello in Comune di Pienza, tra villeggianti con casa in Val d'Orcia o sull'Amiata, turisti in transito, turisti termali e non termali di Chianciano, universitari e affezionati senesi, apprezzatori del Teatro Povero: gli *oggetti*, i *segni* ed anche i *musei*, cui nel 1977 Alberto Mario Cirese ha dedicato il titolo della sua principale raccolta di scritti su temi museali (*Oggetti segni musei*, Torino, Einaudi, 1977), sono nella scena del teatro, se ne parla a teatro. E se ne parla perché da quasi trent'anni a Monticchiello si fa teatro con i temi del mondo locale e contadino in specie, e da alcuni anni si va progettando lì un museo del teatro popolare toscano, nel quadro della Rete museale della provincia di Siena, dove il nodo più

significativo previsto per l'area antropologica è il Museo della mezzadria toscana che nascerà a Buonconvento.

1. Flashback

In questa sorta di notizia d'agenzia c'è dietro un mondo, ci sono tante storie e tante vite. Quelle più universitarie e più mie mi ricordano che sotto l'egida di Alberto Cirese, lì vicino, a Montepulciano, con Mariano Fresta e Maria Luisa Meoni, nel 1975 tenemmo un Convegno sul teatro popolare, il mio primo impegno pubblico da universitario allora trentatreenne. E che il primo sogno museografico, concepito come progetto da realizzare con l'Amministrazione Provinciale di Siena proprio nel 1975 (*Ipotesi e proposte per la costituzione di un Centro provinciale di documentazione del lavoro contadino*, Amministrazione Provinciale di Siena, 1975) ebbe a Buonconvento la prima prova nel 1979: in quel comune un gruppo di studiosi locali raccoglieva da sei anni oggetti del lavoro contadino e, in collaborazione con 'noi' studiosi dell'Università di Siena, si allestì una mostra, per me, per noi, la prima mostra, bella e ciresiana: "Il mestiere del contadino". (Catalogo *Il mestiere del contadino. Materiali della settima mostra sulla condizione mezzadrile* Siena, Arteditoria, 1979), su questa mostra ho scritto il mio primo – molto ciresiano – articolo di museografia (*Una mostra su 'Il mestiere del contadino' in Toscana* in "Problemi", 57, 1980, ora in P. Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996, dove, nell'*Introduzione* racconto anche le circostanze dell'iniziativa di Buonconvento).

È difficile risalire nel tempo e immaginare come una fase, una storia, sarebbe stata senza un discorso, in questo caso il discorso museografico di A.M. Cirese, un'opera particolare, quella ch'egli medesimo con la sua 'luciferina modestia' non ha esitato talvolta a definire 'dilettante', e che è stata comunque di visibile influenza sul modo di pensare di una generazione di studiosi.

Come pensare il 'peso', la 'fortuna', se non immaginando l'assenza? Eppure, l'opera museografica di Cirese non ha in-

fluenzato grandemente il mondo dei musei visibili, molti di quelli che vediamo in Italia sarebbero stati gli stessi senza il 'valore aggiunto' dei suoi pensieri (vedi ad esempio la *Guida ai musei etnografici italiani* di R. Togni, G. Forni, F. Pisani, Firenze, Olschki 1997). Soprattutto perché, in Italia, c'è stata poca – o punta – museografia antropologica progettata. Ma forse noi saremmo stati diversi, noi di quelle almeno due generazioni di studiosi che hanno letto Cirese e che si sono occupati di musei. Negli studi questi sono tempi che si possono accettare: i lavori museografici di Cirese sono stati un nutrimento intellettuale vivacissimo per la generazione dei suoi allievi e per quella degli allievi dei suoi allievi, ed ora, proprio ora, sono più che mai utili, attuali, tanto che vengono anche fortemente messi in discussione ed anche dai suoi stessi allievi, ma continuano ad essere letti e insegnati a nuove generazioni di studenti. Come dire che si sta manifestando ora, con nuovi libri (penso ai due volumi della sezione di Antropologia Museale dell'AISEA, a cura di G. Kezich e M. Turci *Antropologia Museale. Caratteri rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, "Annali di San Michele", 7, San Michele all'Adige, e a Aisea, Sezione di Antropologia Museale, *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*, Roma, ET, 1996, penso anche a questo stesso numero de "La Ricerca Folklorica", ai diversi interventi su "Ossimori", alla nuova attenzione per il dibattito francese e americano, alla collana della CLUEB diretta da Fredi Drugman), un interesse e una 'tradizione', della quale il libro di Cirese si manifesta essere il fondamentale (o l'unico) antenato comune.

Ci sono altri autori che si sono occupati di museografia, alcuni di essi (come L. Loria, A. Mochi, F. Baldasseroni) Cirese li recupera dai primi del secolo, e, costruendo un ponte col passato, li adotta come suoi punti di riferimento e così ce li tramanda, ci segnala anche altri come Paolo Toschi che hanno sviluppato una pratica di riflessione sulle 'cose' dell'arte popolare o di gestione dell'eredità museale, senza una vera e propria riflessione sulla specificità museale. Altri hanno scritto sui musei ma in modo per lo più occasionale e sono o coetanei o più giovani e comunque si sono misurati con i suoi scritti come poi sistematicamente ha fatto poi la mia generazione. Se ne sono occupati G. Cocchiara, T. Tentori, G. Bonomo, G. Perusini, A. Buttitta e certo diversi altri, ma sempre o al margine dei propri studi o con un interesse pratico più che teorico.

Dentro e in contiguità dei nostri studi ci sono stati solo due studiosi della prima generazione postbellica a dare risalto di riflessione e di scrittura, e anche di attività realizzativa ai musei, si tratta di G.B. Bronzini e di G. Sebesta, i cui scritti sono però apparsi in raccolta assai tardi rispetto a quelli di Cirese (1985 e 1991). Il caso di Sebesta è poi quello di un realizzatore di musei assai più che 'scrittore' di essi, a lui si deve anche di avere in un certo senso trasmesso l'arte a Mario Turci, direttore del Museo di Santarcangelo di Romagna, e rappresentante di una nuova – ulteriore rispetto alla mia – genera-

zione, che incorpora pratica e teoria museale, ma venendo dalla pratica.

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

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

Anche quella confluenza che c'è stata alla fine degli anni '70 tra stile museale pensato da Cirese e pratica del Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio, con la direzione di Carlo Poni e dei suoi allievi, e che resta un momento di riferimento nella storia della nostra museografia, non sarebbe stata possibile, così come la confluenza di riflessioni con il lavoro di Andrea Carandini in una archeologia classica che si apriva alla vita quotidiana e alla cultura materiale. Così sarebbe per gli interessi degli storici dell'agricoltura e dell'economia (da G. Giorgetti a S. Anselmi) che intervennero nei '70 su temi e iniziative di museografia. In quegli anni l'attenzione trasversale tra le discipline era più ampia sia per più ampi terreni d'incontro teorico (il marxismo, pro o contro era una sorta di alfabeto franco), sia per un minore incardinamento nella struttura universitaria di ottiche microspecialistiche; e il testo di Cirese è stato influente anche fuori dei nostri studi, come spesso mi vien ricordato da storici dell'arte e archeologi, che non hanno una produzione teorica di museografia molto ampia e spesso guardano con attenzione alla nostra letteratura in merito.

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

Così noi, non solo i suoi allievi, abbiamo cominciato a

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

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

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

2.1. Vent'anni

Giocando i riferimenti cronologici tra il 1997 e il 1998 (date in cui questo volume de "La Ricerca Folklorica" è stato messo in cantiere) si possono cogliere una serie di demarcatori temporali, o 'anniversari' che possono fare da canovaccio a una lettura della esperienza-riflessione di Alberto Cirese sui musei. In questo paragrafo ne tratterò lo schema, per poi affrontare più dappresso il testo *Oggetti segni musei* che, datato 1977, vent'anni fa rispetto al '97, comprende però scritti che vanno dal 1963 al 1975 e percorrono una fase precisa della maturità professionale dell'autore, dai suoi 42 anni ai 54 anni.

2.2. Trent'anni

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

Palermo è luogo emblematico giacché lì da G. Pitre nacque ancor prima del '900 il primo gesto di museografia specificamente demologica (*Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana* ordinata da G. Pitre, Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92). Il dialogo con Palermo, dove Giuseppe Bonomo aveva avuto difficili impegni di gestione del Museo Pitre, e Antonio Pasqualino aveva fondato il Museo delle Marionette a partire da una collezione di pupi, dove Antonino Buttitta ha fondato il laboratorio museografico universitario diretto da Janne Vibaek, che offre consulenze e progettazione anche a molti musei locali, dove opera Aurelio Rigoli nel campo dei beni culturali e della museografia, dove Cirese ha conosciuto Antonino Uccello, il maestro e antesignano della museografia di base e del modello 'casa museo', dove ha sviluppato con il Circolo semiologico siciliano il discorso sulla semiotica, Palermo è stata uno dei punti di riferimento per la riflessione sui musei di Alberto Cirese. Palermo e la Sicilia sono una sorta di specifico 'luogo mitico' nella nascita degli studi italiani grazie a Pitre e a Cocchiara e a una continuità di tradizione altrove impensabile.

È il 1967, e Cirese dice nel convegno palermitano:

"Le ricerche demologiche... godono oggi di un momento favorevolissimo, come mostrano chiaramente il moltiplicarsi delle rilevazioni, delle pubblicazioni, delle imprese non più individuali di sistemazione ed elaborazione dei materiali documentari già acquisiti... non lasciamo che passi o si dissolvano... abbiamo nuove leve di giovani ricercatori e studiosi, alle cui energie bisogna assicurare prospettive concrete d'impiego duraturo..." p. 55.

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

2.3. Venticinque anni

Nel lasciar traccia in una tradizione di studi, nel costituire 'orizzonte' di conoscenza sulla museografia, non sono stati importanti solo i pochi saggi che Cirese ha scritto specificamente su cose di museografia, ma a mio avviso ha avuto importanza anche l'opera manualistica *Cultura egemonica e culture subalterne* edita dall'editore Palumbo di Palermo nella forma attuale nel 1973, una data che sfocia ormai nel venticinquennio avendo alle spalle ben 13 edizioni; opera formatrice anche oltre i soli studi demologici. Qui i musei compaiono, ed è questo un tratto cui Cirese ha dato un contributo fondamentale, come parte della nostra storia culturale, con il riferimento al *Catalogo della Mostra di etnografia siciliana* del 1891-92, e poi alla tradizione palermitana passata attraverso Cocchiara (Bonomo G., Buttitta A., *Giuseppe Cocchiara* in *Letteratura italiana: I critici*, Milano, Marzorati, 1969, e Bonomo G., *Problemi e prospettive del Museo Pitre*, in *Museografia e folklore* "Architetti di Sicilia", nn. 17-18, 1968), e con quello alle vicende del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari (il ruolo della rivista "Lares", ma soprattutto la centralità della Mostra di etnografia italiana e della campagna di rilevamento condotta da Loria e Baldasseroni). Inoltre, nel volume, parlando dei primi 'movimenti' della ricerca (la raccolta o collezione) Cirese introduce la distinzione tra rilevamento e spoglio, e, nello spoglio, segnala come organica alla ricerca la consultazione dei musei. Consonanza questa con la tradizione francese di G.H. Riviere e di Lévi-Strauss, ma anche con uno stile dell'antropologia oggi venuto meno che Cirese ha probabilmente vissuto nell'esperienza della Scuola di perfezionamento in scienze etnologiche di Roma diretta da Raffaele Pettazzoni nei primi anni '50 (A.M. Cirese *Le scuole demo-etno-antropologiche* in *Le grandi scuole della Facoltà*, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di lettere e filosofia, 1994).

2.4. Quarantacinque anni

Maturato dunque lungo il quindicennio 1963-75 *Oggetti*

segni musei suppone anche degli antecedenti nella prima formazione ciresiana. Avvalendomi di *Scritti di Alberto Mario Cirese. Promemoria bibliografico* a cura di Eugenio Testa, in *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo* Università di Siena e Bibliotheca, Gaeta, 1998 (il promemoria è consultabile in Internet ERL <http://hnet.msu.edu/~sae/bibs/cirese/cireseb.html>, ma vedi anche P. Clemente, E. Testa *The European Ethnology of Alberto Mario Cirese* in "Europa" II, 1, 1996) posso tentare di delineare gli antecedenti di questa stagione. Questo tentativo porta a una nuova data, il 1953, quarantacinque anni fa rispetto al 1998. È l'anno in cui Cirese visita il Musée de l'homme. Ha trentadue anni, si è appena sposato con Liliana Serafini, ed il viaggio di nozze a Parigi ha come seguito una permanenza di studio nella città e nel Museo. È ancora operante il contesto Scuola di perfezionamento a Roma. Cirese insegna alle scuole secondarie a Rieti e comincia con il padre l'impresa della rivista "La Lapa". Nel periodo precedente (1945-1953) della sua bibliografia gli scritti hanno una prevalente attenzione ai canti popolari e alla politica della cultura. Nel 1953, sul n. 2 della rivista 'di famiglia' "La Lapa" (ristampa anastatica, Isernia, Marinelli, Isernia, 1991) ci sono alcuni redazionali attribuiti a Cirese che concernono sia gli studi francesi che segnalazioni di museografia italiana: per ciò che riguarda i primi c'è una scheda sulle riviste "L'homme" e "Arts et Traditions Populaires" (si noti la presenza nell'una di Lévi Strauss, nell'altra di G.H. Rivière) per ciò che riguarda la seconda si tratta della segnalazione di una mostra di folklore nel quadro della Esposizione Agricola fatta con «le collezioni del Museo di Etnografia Italiana da anni giacenti a Villa d'Este a Tivoli (quando verranno definitivamente sistemate?) e con alcuni oggetti significativi del Museo Pitagorico di Palermo e del Museo Etnografico Romagnolo di Forlì». L'iniziativa aveva la direzione di Paolo Toschi.

Nel 1955 ancora su "La Lapa" c'è un pezzo redazionale che presenta il "Questionario per lo studio delle fogge di abiti" elaborato da Monique Roussel per conto del Musée de l'homme (sezione europea) in occasione di una inchiesta in Calabria.

Sono pochi segnali di un'attenzione che verrà emergendo in seguito.

2.5. Pochi anni fa

Dal '53 al '63, e poi al 1977 anno dell'uscita di *Oggetti segni musei* ho ricostruito brevemente le scadenze di una attenzione alla museografia, che pure resta secondaria nella produzione complessiva di Cirese, interessato poi, anche a partire dall'uscita del volumetto del '77, più ai temi di critica teorica del pansemiotismo e alla fondazione di un materialismo critico cui fu dedicato *Fabrilità segnicità procreazione* del 1984. Ma anche dopo quell'anno ci sono ancora, pur radi, segni di continuazione del discorso museale, con una crescita di attenzione verso i beni culturali e la questione delle tassonomie, si veda in particolare:

1982, *La crisi del mondo mezzadrile. Nostalgia e progresso in Il mestiere del contadino*, atti dell'incontro di lavoro a Buonconvento del 1979;

1988 *Introduzione* in R. Grimaldi, *I beni culturali demontropologici. Schedatura e sistema informativo*, Provincia di Torino;

1989, *Classi astratte e cose concrete* in *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia* (Montepulciano, Editori del Grifo).

Qualche preziosa annotazione in:

1991, *Discipline demo-etno-antropologiche in Italia* in MURST *Le discipline umanistiche. Analisi e progetto*, Roma, Ist. Poligrafico;

1994, *Des paysans de Rieti à l'ordinateur. Ou en est la démologie?* in "Ethnologie française" n. 3, 1994, con qualche cenno biografico;

1994, *Oggetti segni musei: sulle tradizioni contadine in Per la tutela, il recupero e la valorizzazione delle tradizioni rurali*, Atti del Convegno, Roma, Associazione culturale 'Etnos'.

Infine, solo due anni fa (1996) è uscito in Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana* il testo *I beni demontropologici in Italia e la loro museografia* poi ripubblicato anche in *Rivoltare il tempo. Percorsi di etno-antropologia* a cura di P.C. Grimaldi, Milano, Guerini, 1997) che completa il quadro. Si tratta di un bel testo di sintesi e bilancio legato a un intervento fatto a Lleida nel 1991. Quest'ultimo testo, il più ampio dopo quelli della raccolta del '77, è anche un testo di bilancio di Cirese scrittore di musei.

3. OgSegMus

Oggetti, segni, musei, è un libro nato davanti ai miei occhi, nel periodo intenso in cui Alberto Cirese teneva ancora il piede tra due staffe, l'Università di Siena che aveva appena lasciato e quella di Roma dove era appena giunto. Il Convegno Nazionale di Museografia agricola di Bologna del 1975 ne fu l'occasione suscitatrice. Come ho scritto altrove (Clemente, *Introduzione in Graffiti di museografia...* 1996) a Bologna, all'Hotel "L'orologio" c'era stato, al di là del Convegno, un vivace incontro di allievi di Cirese di Cagliari, Siena, Roma e di studiosi che non essendo suoi allievi avevano avviato un intenso lavoro di cooperazione con lui (in particolare Gianluigi Bravo, Alberto Guaraldo e Piercarlo e Renato Grimaldi). Nell'albergo era nato il progetto che fu detto "Tofisiroca" (sigle delle sedi universitarie cooperanti) e un bollettino di coordinamento che si chiamò "Idra" (informazioni della ricerca antropologica). Alberto Cirese aveva ancora con noi allievi sardo-senesi (come allora fummo definiti) l'abitudine di parlare delle sue idee e dei suoi progetti editoriali in lunghe serate di vivacissima conversazione in cui noi (in genere Piergiorgio Solinas ed io) avevamo un po' il ruolo dell'interlocutore di Socrate nei dialoghi platonici. Venendone molto arricchiti. Cirese ci faceva accedere totalmente al suo laboratorio mentale.

‘OgSegMus’ è il nome del file dove sto scrivendo questo testo, si addice al gusto delle sigle, che Cirese ha sempre avuto (chi segue i suoi lavori informatici sulla parentela ricorderà almeno GEPR e GELM) e insieme sottolinea il ritmo triadico dei titoli dei suoi scritti. Non so più quante volte si è scherzato sull’arte del dar titoli tramandata da Cirese: “Prime note su...”, “Appunti per una prima analisi di...”, “Per una nozione di...”, “Considerazioni provvisorie su...” erano titoli assai in uso, insieme ad altri invece assai più fantasiosi e fulminanti come “Plastica effimera in Sardegna”, “A domande concrete astratte risposte”, “Di alcune semi-logiche operazioni semiologiche”, “Come comandare a un servo che non ha paura della morte?”, “A scuola dai logici o a scuola dallo stregone?”, ma a studiarci su si vedrebbe che una parte significativa dei titoli di saggi e raccolte di Cirese ha un carattere triadico: scorrendo nella sua lunga bibliografia dal primo caso *Alternative, varianti e nenie* del 1954 all’ultimo *Parentela, logica delle relazioni e programma informatico GELM* del 1994 passando per i più classici *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci* del 1976 e *Segnicità, fabrilità procreazione. Appunti etnoantropologici del 1984*. Ritmo triadico che potrebbe avere qualche significato profondo entro un pensiero dichiaratamente anti-hegeliano e anti-dialettico.

Oggetti segni musei, dicevamo, ed ora vediamo l’indice: “Parte prima”: *Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione* (1975); “Parte seconda”: *Le operazioni museografiche come metalinguaggio* (1967), *La cerimonialità: celebrazioni, operazioni, riproduzioni* (1971), *Appunti di lavoro per una mostra* (1970), *Arte plastica effimera: i pani sardi* (1973); “Parte terza”: *Popolare, infantile, primitivo* (1963), *Per una nozione di arte popolare: dislivelli, elaborazione, popolo-classi* (1966).

Oggetti segni musei è pensato in tre parti in base a «sommarie affinità tematiche», per 120 pagine della PBE (Piccola Biblioteca Einaudi). La prima si limita al testo più lungo e più recente presentato al Convegno di Museografia agraria del 1975, esso sta da solo nella ‘parte prima’ in quanto concepito come un contributo critico di riflessione sulla cultura diffusa, su momenti e concezioni collettive, riportati a un orizzonte epocale, quasi un testo di ‘politica’ della cultura. La seconda parte raccoglie 4 saggi in cui il tratto comune è il riferimento a musei e mostre: uno è il saggio del 1967 il più significativo intervento di museografia, altri due sono dedicati a una mostra di Taranto, e il quarto a una mostra di pani sardi. La terza parte ha meno a che fare con i musei, ma resta tra segni e oggetti e riguarda due scritti di carattere definitorio sull’arte popolare. I testi oscillano dunque in su e in giù nella sequenza cronologica: 1975, 1967, 1971, 1970, 1973, 1963, 1966 e si intuisce che non è il criterio storico ad interessare, semmai un criterio tematico e tipologico. In effetti la *Premessa* segnala come terreno unificante il nesso tra “recupero storico... della condizione contadina” e “attenzione all’universo dei segni”, mentre indica come risultati più certi quelli di «esibire i limiti delle enun-

ciazioni che sono insieme troppo e troppo poco generali”; piuttosto che soffermarsi sui campi traversati e in specie sulla museografia. Cirese nella *Premessa* segnala una esigenza metodologica di rigore e di dibattito sui ‘segni’, una esigenza con la quale egli guarda oltre quel volumetto e annuncia nuovi lavori, in particolare *Fabrilità, segnicità e procreazione*: impegni più teorici e meno dedicati a ‘fatti demologici’. La lettura che Cirese stesso fa introducendo sembra indicare il volumetto del ’77 come un testo demarcatore tra periodi, esso è letto come un esercizio sulle cose che anticipa un più astratto impegno teorico, come un testo di transito verso una fase nuova di ricerche già in effetti avanzata e maturata, e un distacco dell’attenzione fino ad allora centrata sugli studi demologici, per un disegno antropologico e epistemologico che è già delineato ma si verrà potenziando dopo quella data.

Quando è nato *Oggetti, segni, musei*, c’era un fecondo clima di lavoro comune e coloro che si erano incontrati a Bologna nel gruppo di colleghi che chiedeva ad Alberto Cirese di essere punto di riferimento comune, avevano tutti già letto *Le operazioni museografiche come metalinguaggio* del 1967 (il titolo originale era “I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?”), forse l’unico testo di comune lettura tra i molti di diversi settori umanistici presenti al Convegno di Bologna. Il saggio *Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione*, testo presentato a Bologna (il titolo iniziale era: “Il mondo contadino: documentazione e storia”), era già frutto di quel clima collaborativo, in cui ci si caratterizzava per un marxismo critico, non innamorato della spontaneità e dei miti del momento, severo nel lavoro scientifico.

Io conoscevo già anche tutti gli altri saggi raccolti, non perché sia un lettore sistematico degli scritti del mio maestro, ma perché Cirese mi aveva dato l’opportunità di conoscere Majorano, il collezionista di Taranto che aveva ispirato i saggi sulla cerimonialità, per un progetto di museo che poi non ebbe fortuna, e avevo nell’occasione visto il catalogo, pubblicato come *Aspetti della ritualità magico-religiosa nel tarantino* (Manduria, Lacaita, 1971). Avevo anche letto il suo testo sui pani sardi nel bellissimo catalogo della mostra, una mostra che avevo visto nascere come collezione curata da Enrica Delitala, nel corridoio della Facoltà di lettere dell’Università di Cagliari in cui ho vissuto gran parte della mia vita di studente, e infine conoscevo i saggi della sezione terza perché Cirese mi ha lasciato il ‘testimone’ di molti terreni da lui transitati, e tra questi mi aveva dato l’occasione di scrivere un testo sull’arte popolare che faceva da seguito ai suoi lì riprodotti, che avevo quindi letto assai intensamente.

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

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

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

Vediamone ora più dappresso i singoli scritti.

4. Arti cerimonie pani

Nei saggi sull'arte popolare viene impiegato uno stile analitico di tipo storico-critico, che mostra la storia dei concetti, e il venir meno di valore di certe definizioni, introducendo criteri comparativi e distintivi. I testi (soprattutto quello più ampio e saggistico del 1966) puntano ad usare il concetto antropologico di cultura e i suoi correlati relativistici per costituire di fondamento l'assolutezza dei valori estetici, e per riconnettere ai contesti socio-culturali analizzati i fenomeni. Sostenendo una intenzione di tipo neutralistico-oggettivistico, contro i criteri di 'gusto', Cirese propone una definizione anti-essenzialista dell'arte popolare (come più in generale della cultura popolare). È arte popolare non quella bella, brutta, elementare, ingenua o decorativistica etc..., bensì quella che può essere correlata con la 'popolarità' e cioè con l'appartenenza ad ambiti sociali che si definiscono (anch'essi) non per una natura propria bensì per una relazione di differenza/opposizione con altri. L'arte popolare vive dunque in un gioco di ambiti e di correlazioni distinzioni (non è 'primitiva', non è 'infantile', non è 'copia di copie di copie', non è 'fresca e ingenua': è quella che si produce in ambiti determinati che si definiscono in relazione ad altri ambiti, storicamente cangianti). Questo andamento che potremmo dire 'decostruttivo', antirromantico, mirato a creare definizioni di natura formale e relazionale e non contenutistico-valutative, ha una forte carica di distacco dalle estetiche dominanti

dell'epoca a centralità storico-artistica. Cirese definisce quindi gli ambiti nei quali i 'documenti' hanno carattere popolare, di questi si può a priori dire solo la specificità, non la natura, giacché il popolare non è stabile ma relativo ad altro (il non popolare). Cirese opera poi nel merito identificando tratti culturali specifici, sui quali produrre analisi e interpretazioni, e utilizzando in modo attenuato alcuni concetti derivanti dal saggio di P. Bogatyřev e R. Jakobson *Il folklore come forma di creazione autonoma* in "Strumenti critici" I, 1967 (ed. orig. 1929) assai influente anche in Italia ma letto spesso con toni neo-essenzialisti e olistico-comunitaristici. Nell'operare queste 'sottrazioni' dell'arte popolare all'estetica Cirese apre alla possibilità di estetiche socialmente, culturalmente, territorialmente connotate e mutevoli, quindi ad un approccio che oggi si direbbe di antropologia dell'arte. Può esser considerato un esercizio di antropologia dell'arte il testo sull' 'arte plastica effimera', cioè sulla panificazione cerimoniale in Sardegna. Esso rivendica all'arte le forme dei pani cerimoniali, e apre un campo dell'arte effimera fino ad allora per lo più riferito agli allestimenti provvisori delle feste cortigiane, è poi notevole il tentativo di ricostruire dei sistemi soggiacenti nel rapporto di somiglianza-differenza tra fenomeni distinti, la panificazione e la poesia popolare di un comune ambito sardo. Si tratta di una correlazione sistemica relativa a due forme espressive diversamente 'effimere' (il canto si perde nel tempo dell'emissione, l'ascolto non lo fissa se non nella memoria, il pane si perde nel consumo, l'esibizione e l'apprezzamento non ne fissano la materialità se non nella memoria; uno nasce dalla bocca, l'altro perisce nella bocca, entrambi sono irripetibili ma ripetuti) in un contesto specifico 'regionale' (una estetica locale si potrebbe dire), la correlazione tra le due forme e gli specifici stilemi di ciascuna potrebbero suggerire un ambito stilistico espressivo peculiare alla Sardegna. Nel nesso tra funzione segnica del pane e fruizione alimentare, tra materialità e comunicazione si anticipa un tema teorico di lungo periodo che sarà ripreso per esempio in *Il pane cibo e il pane segno*, "L'Uomo", ripreso in *Il pane* a cura di C. Papa, Perugia, Electa Umbra, 1992, e che attiene al rapporto 'fare-dire' (servire-significare), che ora viene rimatizzato in *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*, Università di Siena e Bibliotheca, Gaeta 1998. Anche se il saggio si mantiene fortemente prudente e attenua le tesi espresse dichiarandole ipotesi in un campo documentario ampio e appena agli inizi, è chiaro sia l'impiego di ipotesi modellistiche forti, seppur correlate con etiche di rigore documentario, e quasi-deduttive, la cui configurazione però apre a un 'regno' di estetiche relativistiche e locali, anche se Cirese è più interessato alla generalità dei nessi 'dire-fare' e ripudia gli approcci relativistici. Il tema dell'arte è comunque vivacemente ri-aperto all'antropologia: sottra alle 'qualità estetiche' prescritte dagli 'intenditori' o raffinati esperti, l'arte è "modalità di linguaggio". Infine, sul piano dello stile scritturale, questo testo mostra come la saggistica dei tratti culturali produca degli effetti di selezione – deformazione – ricostruzione

che hanno a che fare con le pratiche delle arti novecentesche (dal cubismo, al 'fauve', al surrealismo): la cultura sarda è qui fatta di voci maschili, di manipolazioni femminili, di consumo alimentare ambosessuato, il tratto culturale viene in qualche modo considerato nella sua vita di relazioni con l'insieme, e trattato come un nodo di nessi significativi (si potrebbe dire un 'fatto sociale totale' ma Cirese respinge quest'espressione maussiana che gli pare esser usata per giustificare approcci olistici), esso dà notizie sulla intera cultura, ma resta ciononostante 'scontornato', come il 'disegno etnografico' in una mostra o in un museo.

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

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

Quel modello scientifico-guida si può trovare in opera nei lavori di Cirese sulla cerimonialità processionale (finalizzati alla mostra di Taranto), in essi, stabilendo un nesso assai marcato tra processi di 'scelta di discontinuità conoscitiva' e criteri espositivi, si propone di 'scomporre' la cerimonialità processionale alla ricerca di isomorfismi soggiacenti (basati sulle 'funzioni' come nell'approccio di V.J. Propp alla fiaba russa) ricostruibili e esibibili come 'incrementi' di conoscenza rispetto al livello del vissuto. La mostra o il museo così come il lavoro analitico dello studioso, dovrebbero evidenziare la diversa conoscibilità di mondo vissuto e mondo analizzato quando quest'ultimo venga 'ri-presentato' attraverso il filtro dell'analisi che cerca 'al disotto della superficie'. Le cerimonie dovrebbero essere dunque esposte in mostra in una prospettiva paradigmatica su base comparativa che individui le funzioni raffrontabili di aspetti di esse, e su base sintagmatica restituendo i tratti isolati ai loro contesti sequenziali. Sono i temi di museografia che Cirese trae anche dal dibattito seguente alla mostra del 1911 (oggetti nei contesti regionali o oggetti nelle serie tematiche differenziali), l'esposizione di una mostra si basa su una comparazione che favorisce il riconoscimento di somiglianze e differenze, fa scaturire processi intellettivi che scoprono 'enunciati soggiacenti', ma al tempo stesso non impedisce il riconoscimento delle distinzioni di insiemi sintagmatici. In queste tesi è riconoscibile come riferimento la linguistica di de Saussure che è stata il modello epistemologico di una epoca e di una generazione degli studi antropologici europei. Cirese propone i modellini in scala ridotta (largamente presenti nella collezione Majorano) e le fotografie, anche gigantografie, con una funzione 'denaturaliz-

zante', basata sulla ipotesi che il togliere naturalità rafforzi i processi di lettura 'metalinguistica' propri del museo. Una sorta di 'straniamento' brechtiano, mirata a una resa cognitiva. Un tema questo che si trova anche nella tecno-museologia di Šebesta, ed ha forse il suo acme tecnico (ma a dimensioni 'naturali' degli oggetti) nell'esplosivo oggettivo del carro romagnolo nel Museo di Sant'Arcangelo di Romagna. Come si vede qui siamo già nel cuore dei 'linguaggi' espositivi, la cui prossimità a quelli analitici è, nella tradizione ciresiana, assai marcata. La connessione entro un medesimo campo visivo di una ri-costruzione paradigmatica e di una 'rappresentazione sintagmatica' può comunque porsi in modo condivisibile tra le grandi regole di una 'presentazione' che fa appello ad un buon senso comparativo, a una intuizione anche gestaltica, che lo rende una delle forme comuni al mondo, del far capire senza descrivere a parole che è proprio di mostre e musei. È anche una immagine di quella trasparenza del mondo alla ragione che sta alla base della riflessione ciresiana.

5. Gli anni Settanta: un primo punto di osservazione

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

Ho segnalato all'inizio che non mancano negli anni '70 in area demo-etno-antropologica i singoli interventi di museografia, ma sono assenti opere di più ampio respiro, libri. Quando esce nel 1977 *Oggetti segni musei* è il primo libro di museografia demologica a un solo autore nella tradizione italiana: non ce ne saranno molti altri, il secondo è di G.B. Bronzini del 1985, e il terzo di chi scrive, del 1996. Tutti e tre raccolte di saggi su periodi che vanno dai 10 anni (Cirese), ai 14-17 (Bronzini, Clemente). Neppure Šebesta, che pure non considero un demo-etno-antropologo ma piuttosto un tecnologo, ha scritto un libro su problemi generali di museografia (una sezione sui musei raccoglie diversi suoi scritti in *Scritti etnografici*). Massimo Tozzi Fontana in effetti, nel 1985 ha pubblicato un libro sui Musei, da storico e da operatore dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia, con un'angolazione di storia della cultura materiale e della museografia, un libro che riguarda insieme anche i principi, e lo stato dell'arte della museografia di cultura materiale, lo useremo in un ulteriore momento di riflessione. Anche in altri settori dei beni cul-

turali la museografia riflessiva non è genere particolarmente transitato e quindi il testo di Cirese nella metà degli anni '70 deve considerarsi un unicum.

Cercherò di dare un quadro più esplicito usando dei testi di riferimento per ricostruire un po' panoramicamente il dibattito e la letteratura di quel periodo.

I beni culturali, una politica per il territorio a cura di Filippo Barbano (Istituto di Scienze Politiche, Stampatori Università, Torino 1980) è un volume che, fin dal titolo, sa di epoca e che vorrei usare come base di una ricognizione sul quadro del dibattito museografico degli anni '70. I materiali di impostazione del Convegno che dà vita al volume sono di Chito Guala (*Università, territorio, enti locali: prospettive di una politica per i beni culturali e ambientali*), egli segnala il crescere lungo i '70, del tema dei beni culturali che prima si focalizza sui 'centri storici' e poi si allarga al territorio, ai mondi locali e alle culture contadine. Le iniziative concernenti queste ultime prospettive segnalano il progetto di centro di Documentazione proposto a Siena nel 1975 (quello con il quale ho cominciato il paragrafo 1). Un convegno promosso dal Centro Internazionale di semiotica e linguistica a Urbino su "Metodi di ricerca e analisi folklorica: ipotesi di un archivio etnografico regionale". Dell'incontro di Urbino Guala ricorda un intervento di A. Buttitta e S. Miceli contro i musei 'en plen air' *Ricerca deduttiva per un museo critico del mondo popolare*, pubblicata in "Uomo e Cultura" VI, nn. 11-12. Anch'io mi misurai a Urbino per la prima volta in pubblico sui temi che elaboravo a Siena, lì i promotori erano Pino Paioni e Maurizio Del Ninno, più interessati a metter alla prova la semiotica che non i musei. C. Guala si riferisce anche a un Convegno ad Asti nel 1976 e naturalmente al Convegno di Bologna del 1975 di cui già ho parlato. Sono materiali e testi che segnalano una certa concitazione di iniziative in concomitanza col farsi delle nuove regioni e di una normativa regionale sui musei, e dove si intende il clima di progetti e di speranze, presto deluse, dell'appena nata politica dei beni culturali. Tra i riferimenti museografici il più netto e autorevole è quello al testo di Cirese del 1977. Alla fine del volume lo stesso Chito Guala allegò una *Nota bibliografica*: tra i testi di politica culturale significativi di quel periodo c'è A. Emiliani *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, *Dal museo al territorio* dello stesso autore (Bologna, Alfa, 1974), A. Carandini *Archeologia e cultura materiale* Bari, De Donato, 1975, i lavori di geografi, storici economici, storici dell'agricoltura, propugnatori dell'archeologia industriale (M. Quaini, S. Anselmi, D. Moreno, A. e M. Negri) su temi museografici vien ricordato S. Anselmi *Intervento in I musei del lavoro contadino in Emilia-Romagna*, IBC "Documenti", n. 10, Bologna 1980). I testi di Emiliani e quello di Carandini assai diversi ma con punti di incontro, sono insieme con quello di Cirese, i riferimenti di carattere più ampio segnalati. Si parla anche di un numero di "Rinascita" su *Beni culturali realtà e progetto* che appare significativo perché la più blasonata e culturale rivista del PCI segnava allora abba-

stanza dappresso la politica del partito e quindi il numero poteva esser letto e fu letto come un impegno forte verso i beni culturali e in specie quelli detti demo-etno-antropologici (ma forse dopo quel numero per motivi vari a me ancora oscuri c'è invece un abbandono del tema). Tra i Centri locali attivi nel settore spicca la segnalazione del Centro etnografico ferrarese diretto da R. Sitti. Un *Progetto di museo contadino* era nel n.58/59 della "Biblioteca di lavoro" promossa da Mario Lodi, nel volume su *La cultura popolare in Piemonte*, atti del Convegno di Bajo Dora del 1977 vien segnalato un gruppo di interventi (F. Fiorucci, A. Guaraldo, A. Doro, M.A. Prolo, L. Quagliotti, G. Ghiglier) su *Musei contadini e delle tradizioni locali* e un progetto di F. Castelli *Progetto per un museo etnografico didattico*. Vien ricordato un intervento di A. Guaraldo su "La museografia etnografica: note per una metodologia" (1976/77), un articolo di G. Forni, *Musei agricoli e musei di storia dell'agricoltura, musei etnografico-folkloristici chiusi e all'aperto* in "Rivista di storia dell'agricoltura", XIV, 1974. Questo il quadro più vicino a temi museografici, vi si noterà anche una grande varietà delle denominazioni relative sia alle forme (archivio, centro di documentazione, museo...) sia allo specifico tematico (lavoro contadino, folklore, etnografico, agricolo, etnografico-folkloristico...).

Nel mio scritto del 1982 *I musei: appunti su musei e mostre a partire da esperienze degli studi demologici* (ora in *Graffiti di museografia*) aggiungevo alcuni altri riferimenti bibliografici dello stesso periodo: L. Gambi, *Qualche indicazione per un nuovo tipo di museografia delle società rurali*, "Quaderni storici", 31, 1976, la comparsa dei 'nostri' interventi (di Maria Luisa Meoni, Piergiorgio Solinas, Gianfranco Molteni, Pietro Clemente ed altri) nel catalogo della mostra di Buonconvento *Il mestiere del contadino*, Siena, Arteditoria, 1979, il testo di S. Fronzoni *Fonti orali e ricerche sul lavoro contadino: l'esperienza di un museo* in "Quaderni Storici", 1977, dedicato al lavoro di San Marino di Bentivoglio, e la comparsa del primo progetto nazionale di coordinamento che veniva dal Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, De Luca, 1978 con un ruolo particolare di Annabella Rossi e Diego Carpitella, infine segnalavo E. Silvestrini, A. Perolini *Elenco dei musei italiani relativi alla cultura popolare*, in "Bollettino di informazione dell'Archivio Etnico Linguistico Musicale", 23-24, 1980, il capostipite degli studi di aggiornamento sulla realtà della museografia locale.

6. Un altro punto di osservazione

Utilizzando come ulteriore osservatorio storico il volume di M. Tozzi Fontana *I musei della cultura materiale* (Roma, Nuova Italia Scientifica, 1984), sembra possibile datare tra 1973 e 1980 il flusso di pubblicazioni che costruisce il clima del 'ritorno di centralità' dei musei nell'antropologia italiana. Ritorno nel quale l'intervento di Cirese del 1967 e il volu-

metto del 1977 fanno da punto di riferimento e ne è prova che in una stagione di grandi tensioni anti-istituzionali e anti-museografiche (quel 'partecipazionismo' ch'egli criticò nel 1975) sia in antropologia che altrove, la scelta di 'ri-leggere' il linguaggio del museo finisce per prevalere su quella di abbandonarlo o addirittura combatterlo.

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

Personalmente mi stupisco, con il senno di poi, del carattere accentuatamente 'monovocale' delle nostre passioni museografiche di allora, ricordo che ancora nel 1991 accolsi come una liberazione la proposta di J. Vibaek *Per una galleria dell'arte popolare siciliana* (in *Arte popolare in Sicilia, le tecniche i temi i simboli* a cura di G. D'Agostino, Flaccovio, Palermo) e mi vien da pensare a come Janne e Antonio Pasqualino debbono aver vissuto quel clima culturmaterialeistico con i loro paladini di Carlo Magno e le grandi vicende d'essi, e il Museo delle Marionette che nasceva, cresceva, cambiava sede, si rilanciava. Credo con un senso di solitudine.

La bibliografia citata di Tozzi Fontana contiene 78 titoli, essa inizia con il 1968 (atti del Convegno di Palermo, su *Museografia e Folklore* contenenti anche l'intervento di A.M. Cirese) e finisce nel 1983. Il quadro è interessante, mostra un lento crescere dell'interesse (neppure un titolo nel 1969, nel 1970 nel 1971, uno nel '72) e un trend in crescita dopo il '73 (tre nel '73, quattro nel '74, sei nel '75, quattro nel '76) con una improvvisa impennata nel 1977 (diciannove titoli), dopo la quale si ritorna a una media di 6 titoli annui (otto nel '78, sette nel '79, sei nell'80, sei nell'81, otto nell'82, quattro nell'83).

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

Sarà da notare che il rilievo della Toscana è dovuto sia all'attivarsi dell'Università di Siena, sia alla presenza di gruppi locali con forte qualità di ricerca e promozione come il "Comitato per le Ricerche sulla Cultura Materiale della Toscana" nato all'Antella (Bagno a Ripoli, provincia di Firenze), l'Associazione Manfredo Giuliani che ha dato vita al Museo etnografico della Lunigiana, e le attività promozionali del Comune di Certaldo (con una mostra temporanea documentata in *Cultura materiale e lavoro nella Val d'Elsa infe-*

riore a cura di Z. Ciuffoletti, Vallecchi, Firenze, 1978). C'è quindi in Toscana un concorrere di Università, gruppi locali, enti locali più marcato che altrove. Il quadro emiliano si muove su due assi, il bolognese con al centro il Museo di San Marino di Bentivoglio e la Romagna con un complesso di iniziative sia legate a una stagione precedente di studi, sia nuove.

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

Il quadro bibliografico è ovviamente discutibile ed è stato usato solo come un segnale culturale, ci sono in effetti alcuni dettagli fuori quadro. Per esempio, alcune opere di G. Šebesta (*Museo degli usi e costumi della gente trentina in Campagna e industria. I segni del lavoro*, Milano, TCI, 1981 e *Il museo etnografico ci aiuta a scoprire il nostro passato* San Michele all'Adige, s.d.) sono segnalate in altro contesto, altre sono senza data; così vale per A. Uccello (*La casa museo di Palazzolo Acreide*, Siracusa, 1978 e *La casa di Icaro*, Pellicano, Catania, 1980), e per F. Faeta, F.S. Meligrana, M. Minicuci *Tre esperienze di museografia folklorica: note e riflessioni*, (in *Studi dedicati a Carmelo Trasselli* a cura di G. Motta e S. Manuelli, Rubettino, 1983) che sono segnalati fuori della bibliografia. Sono elementi che modificano le relazioni del rapporto Nord-Sud e per regione ma senza troppo tradire il quadro che ho dato prima. Il volume di saggi di G. Bronzini *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici* (Bari 1985, Congedo) contiene testi dal 1971 al 1984 e documenta sia il processo di costituzione di una museografia locale 'spontanea' in Puglia a datare dal 1974, sia il processo di riorganizzazione del Museo Tancredi di Monte Sant'Angelo tra 1971 e 1981, e vari impegni pratici e teorici dello stesso G.B. Bronzini che si collocano tra il 1971 e l'83 (ma anche dentro gli scritti di Bronzini sembra di avvertire una svolta e un rinnovamento anche lessicale a partire dal 1977). Segnala inoltre l'attività del Museo demologico di San Giovanni in Fiore e il catalogo a cura di F. Faeta *Saverio Marra fotografo* (Electa, Milano 1984) dedicato all'opera fotografica di Saverio Marra, e il convegno palermitano su *La cultura materiale in Sicilia* del 1978 (atti del 1980). Del 1984 è un intervento di O. Cavalcanti *I musei demologicoantropologici nei dibattiti e nei convegni degli ultimi decenni* in "Musei e Gallerie d'Italia" n. 6.

Si tratta di notizie bibliografiche generiche ma che avevano la funzione di ricostruire i lineamenti e il contesto di un clima. Una bibliografia andrebbe oggi ricostruita integralmente

anche con l'ampliamento di ottica che hanno avuto gli studi. Ma qui mi serviva solo una cornice, anche contro gli effetti della memoria personale: personalmente avrei datato a 'prima sulla base della mia memoria l'intensificarsi della stagione museografica e il suo 'calare' radicandosi in pratiche locali (ma lo sviluppo locale della museografia ha più generalmente la fine dei '60 come periodo di riferimento), e avrei considerato più ampio e ricco il dibattito, e più remota la crisi della fortuna della 'cultura materiale'. Ho solo voluto ricostruire un panorama bibliografico per collocarvi i lavori di Cirese. Quello del 1967 vi risulta sicuramente come una 'mossa' intellettuale fortemente anticipatoria giocata più sul dialogo con il passato (il dibattito degli anni intorno al 1911) che con un presente poco vivace. Una mossa di ampia eco, ripresa praticamente da tutti i testi degli anni '70, e di 'fondazione' generalmente museografica prima ancora che di museografia antropologica, che anticipa anche l'interesse sperimentale 'lavorativo-ergologico' che sarà presente anche negli anni della 'cultura materiale' e che certamente nel Cirese del 1967 aveva una prospettiva assai più generale rispetto alla lettura più oggettiva e legata ai cicli agrari che fu fatta nei '70.

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

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

7. Un ulteriore breve *detour*

In effetti, l'ho accennato più volte, pur tralasciando i lavori sui musei in generale, ci sono altri 'libri' di museografia che confluiscono nell'area antropologica. Raccolte per lo più pubblicate in anni seguenti a quelli che qui analizziamo. Talune vengono da studi esterni all'antropologia come è il caso di R. Togni (*Per una museologia delle culture locali*, Trento, Università degli Studi, 1988, *Musei del territorio. Attualità del passato*, Trento, Saturnia) che però ha grandissima attenzione ai musei etnografici e a temi vicini all'antropologia, altre hanno un interesse privilegiato per la museografia praticata rispetto a quella teorizzata come è il caso di G. Šebesta. Ov-

viamente tantissimi sono articoli e saggi, dei quali per altro non c'è ancora una rassegna bibliografica esauriente. Ma prima di tornare a riflettere sull'opera di A. Cirese mette conto, anche per la chiarezza del quadro d'insieme, soffermarci brevemente sui saggi museografici di Šebesta pubblicati come *Parte II "I musei etnografici"* del volume dedicatorio *Scritti etnografici di Giuseppe Šebesta* edito dal Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige nel 1991, e sugli scritti del già citato volume di Giovanni Battista Bronzini. Si tratta infatti di autori della stessa generazione intellettuale di Alberto A. Cirese, che hanno operato sia teoricamente sia praticamente in museografia negli anni '70, sui quali qui sto concentrando l'attenzione, anche se i loro lavori sono stati raccolti dopo.

Gli scritti sui musei di Šebesta sono 19 articoli scritti tra il 1967 e il 1987. Si tratta di testi brevi dove una riflessione teorica compiuta non è riscontrabile, essi vanno connessi con il lavoro di Šebesta come fondatore di musei e i contributi operativi dati alla riflessione expografica, sulle tecnologie, sul disegno etnografico. Šebesta usa un lessico dell'etnos, familiare agli studi positivisticci, che la generazione antropologica del dopoguerra ha teso invece a marginalizzare, e degli approcci storico-areali che riprendono temi della tradizione diffusionista e storico-culturale, anche in fatto di comparazione. L'interesse museografico è rivolto alle tecnologie, e all'ordinamento per 'cicli agrari' vien privilegiato un ordinamento per 'canali tecnologici' specifici (la molitura, la falciatura...) centrati su una ricostruzione dei grandi processi evolutivi delle tecniche. Il discorso delle 'cellule musearie' porta a un dialogo tra il museo come centro e le ambientazioni esterne ancora documentabili. Il museo è visto anche come un laboratorio di ricerca storico-tecnologica sul territorio. Si tratta quindi di uno specifico e originale 'discorso' museografico prevalentemente basato su competenze di *expertise* tecnologico, su visioni di allestimento e di comunicazione museale che non hanno punti forti di intersezione con il lavoro di A. Cirese, non paiono esservi neppure reciproci riferimenti negli scritti (salvo in un'intervista a p. 229 dove si assiste a un curioso fraintendimento dell'intervistatore e a un vistoso glissamento dell'intervistato), anche se l'interesse per le tecniche è comune, ciascuno nel suo dominio e nelle sue predilezioni di ricerca. La marginalità dell'opera di Šebesta nel dibattito antropologico non è certo stata positiva, e forse ha ancora più accentuato il carattere più teorico che operativo di esso. Segnalo che l'inaugurazione del Museo di San Michele è avvenuta nel 1968; e in effetti San Michele all'Adige è il primo museo progettato, legato agli Enti locali che entra nella scena italiana.

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

In particolare si dà la documentazione sulla ri-progettazio-

ne del Museo del Gargano, il museo G. Tancredi di Monte Sant' Angelo. La linea museografica di G.B. Bronzini intende essere sia teorica che allestitiva e di comunicazione. In linea generale egli accetta ed è influenzato dalle indicazioni del saggio di Cirese del 1967 e condivide l'orizzonte di centralità del lavoro (che in Cirese viene approfondito con *Segnicità fabbrilità procreazione*), ma in una direzione piuttosto storico-sociale, e si pone in un quadro di ulteriore approfondimento del ruolo del museo. In particolare più che l'idea del museo-laboratorio vi è l'idea del museo come luogo di dialogo con le tradizioni vive e di 'trasmettitore' di tradizione ('raccolgere-tradere' sono gli estremi del processo museale, 'preservare, concentrare, rioffrire' ne sono i passaggi intermedi). È poi elaborata una specifica teoria della 'territorialità' del museo e della storicità ben definita di esso, legata agli ultimi tre secoli. Vi è infine una specifica attenzione alle tecnologie della comunicazione.

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

8. Il museo discorso

La relazione di apertura di Chito Guala al Convegno torinese su *I beni culturali, una politica per il territorio*, 1980, dopo un ampio rendiconto di indirizzi e iniziative, dove uno spazio concettuale centrale è dato ai concetti espressi da Cirese, dava conto di alcuni scritti relativi al Museo della Civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio, il primo museo in Italia in cui, anche con una complessa operazione amministrativa, vennero ad innestarsi il lavoro locale appassionato di ex contadini e una nuova cornice costruita dalla ricerca e dalla riflessione universitaria sui musei. Questi, ed altri passi che citeremo più avanti, ci paiono indicare 'il paradigma' museale che si veniva affermando nel dibattito universitario di quegli anni è che è rimasto la base negli anni seguenti (una ricostruzione centrata sul distacco critico da quella stagione è il mio *Il museo che non è un museo in Il bosco delle cose* a cura di E. Guatelli e P. Clemente, Parma, Guanda, 1996):

«Il primo compito che ci si è posto è quello di far risaltare in ogni momento e nel corso della esposizione, il lavoro dell'uomo, la sua fatica, la sua lotta contro la natura e lo sfruttamento. Un aratro, una zappa, un arnese da cucina, un carro, possono essere di volta in volta splendidi, curiosi o semplici oggetti, ma muti, incapaci di comunicare e di far pensare, se non corredati da un *apparato didascalico che ne spieghi le funzioni* e l'evolversi in rapporto al tempo, ai rapporti di produzione e alle forze produttive. Questa operazione è possibile se

non si isola l'oggetto, o lo si accatasta confondendolo con gli altri, ma lo si innesta nel *discorso sui cicli produttivi* del riso, del vino, della canapa, del grano, dei trasporti, in un *discorso che mostri* i conti che, volta a volta, il lavoratore con la sua genialità, la sua inventiva, la sua furberia, ha dovuto fare con la natura e con il padrone... Dal modo come sono esposti gli oggetti, alle didascalie, ai pannelli attraverso i quali si svolge il discorso, è evidente il tentativo di *parlare* con la stessa chiarezza al visitatore superficiale o frettoloso, a chi ha più voglia e più tempo di approfondire la sua conoscenza, allo studioso...».

Le mie sottolineature mostrano quelli che mi paiono essere i capisaldi di una 'pedagogia museale' che caratterizzò il paradigma della cultura materiale in un ambiente intellettuale dominato dal marxismo. Oggetti – didascalie – pannelli sono il modo di rispondere alle 'vetrine' e 'bacheche' delle mostre d'arte e archeologia, e il discorso che mostra o che spiega, la centralità della parola, l'univocità del contesto ergologico, sono la base della spiegazione degli oggetti, "i cicli produttivi", sono l'invenzione museografica e poi il dogma comune degli anni '70. Questa scelta insieme all'accettazione del modello monografico-territoriale che veniva sollecitato dal movimento spontaneo di museografia locale (il museo di San Marino è il museo del lavoro contadino della piana bolognese), insieme con la centralità data alla vita quotidiana e al progetto di "riappropriazione culturale" sono la base del 'paradigma museografico' della cultura materiale anni '70 (Tozzi Fontana, *I musei della cultura materiale*, 1984, pp. 136-37). L'esperienza pionieristica di San Marino di Bentivoglio fu leggibile allora (e da me almeno fu letta) anche come la forma museografica che assumeva il lavoro di Cirese del 1967; sia il saggio del '67 che quello del '75 ebbero una interpretazione sollecitata dalla museografia e dal dibattito di quegli anni, e Cirese stesso rifunzionalizzò i temi del '67 al contesto mutato dei '70 nell'intervento fatto al Convegno di Bologna, fu personalmente abbastanza esterno alla museografia praticata di allora ma ne accettò il clima interpretativo nei suoi stessi scritti. Il Cirese 'secondo la lettura anni '70' fu la fonte ispiratrice per quegli allievi suoi che (come me) si accingevano a praticare l'arte della museografia. Notava Tozzi Fontana nel 1984 che quella del museo di San Marino di Bentivoglio era «una scelta che, forzatamente, metteva in secondo piano quel punto di vista antropologico che altri musei privilegiano: un po' in ombra restavano... gli aspetti legati alla religiosità contadina, alle tradizioni orali e musicali, e a tutto ciò che può rientrare nel campo del folklore», ma quel punto di vista che 'lasciava in ombra' era quello stesso che noi assumevamo, anche per l'esaurirsi ai nostri occhi del paradigma 'pitreiano' del museo del folklore, per la sua incapacità a spiegare la società locale se non in termini di demarcatori di identità comunitarie. Tanto furono ai miei occhi fusi il modello ciresiano e l'esperienza di San Marino che la critica al modello ciresiano dovrà passare, in un mio saggio del 1989 (*Il museo demologico tra il ricercatore e l'utente*:

problemi di comunicazione e di linguaggio ora in *Graffiti di museografia*), attraverso la critica all'allestimento del Museo della Civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio.

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

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

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

"La museografia è una disciplina complessa che conta già una vasta letteratura. Il problema di fondo è sempre lo stesso: ogni scelta museografica è sempre un fatto di decontestualizzazione. Gli oggetti, cioè, siano essi grandi opere d'arte, sia semplici strumenti di lavoro, sistemati in un museo, acquistano un senso diverso. Il metodo che noi abbiamo scelto, cioè, quello, per esempio di presentare gli oggetti inseriti nell'intero processo di produzione cui sono connessi, è certamente il meno lontano dalla realtà. Anche così, però, siamo lontani dall'assurdo mito che molti inseguono della cosiddetta riproduzione fedele. La verità è che il museo, comunque concepito, è il nostro modo di rappresentare un frammento di mondo, un ritaglio di storia, che, come il racconto storico, non è mai, né può essere, la storia stessa. Prendere consapevolezza di questo fatto significa concepire il museo come uno strumento di analisi della realtà: un discorso per capire e aiutare a capire" (in V. Petrarca, *Demologia e scienze umane*, Napoli, Guida 1985).

L'idea ciresiana dei musei come centri di ricerca ha urtato

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

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

Cirese, dunque fu in parte riletto e reinterpretato, ma fu comunque influente, anche nell'aiutare a comprendere il fenomeno della museografia spontanea.

9. Cirese e i musei

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

Il testo del '67 preconizza sulla base di alcuni segnali (tra questi la nascita di alcuni musei locali come quello di Palazzolo Acreide) il diffondersi di *musei 'folklorici'* o *'della vita popolare'* o *'etnografici'* come allora son chiamati e una stagione vivace in cui sarà possibile incrementare la ricerca universitaria e impiegare nuove leve di giovani studiosi, teorizzando quindi strutture e tecnologie innovative fuori dell'università per far nascere una specifica professionalità in tal senso. Ma pur avendo forti riferimenti demologici quel testo parla in generale dei 'musei' non artistici ed elabora un modello generale della museografia come modalità conoscitiva. Nel

testo del '75 i musei sono *del mondo contadino, della civiltà contadina, della condizione contadina*, c'è una forte accen- tuazione del lavoro-manualità-tecnica come asse del museo.

Nel saggio del '67 il tema centrale è che 'il museo come luogo morto', non si può superare mettendogli dentro la vita, ma con un codice che ne assuma radicalmente la natura di cosa diversa dalla vita. "Per aderire alla vita, il museo deve trasporla nel proprio linguaggio" che è per l'appunto un meta-linguaggio. Il 'focus' è la 'seconda vita' del museo. Da ciò il forte intento di per presentare museograficamente "non tanto e non solo gli oggetti ma i contesti ed i livelli di cultura di cui gli oggetti sono elementi" (p. 42) e passare "dalla collezione di oggetti alla collezione di immagini di ciò che oggetto non è, ed è invece la relazione in cui gli oggetti si collocano" (p. 44) usando la fotografia, il cinema, la registrazione ma- gnetofonica. Riprendendo il dibattito del dopo 1911 Cirese privilegia la tesi anti-regionale (o territoriale) e si dichiara fa- vorevole ai musei per 'soggetto o materia', che appaiono più congeniali ad una rappresentazione 'metalinguistica' sia per le potenzialità comparative, sia per la sottrazione all'unicità (propria delle 'cose' del museo d'arte), ch'egli vede ripresen- tarsi nei musei areali: "Nel museo locale o regionale gli og- getti potranno più facilmente disporsi secondo l'immediato ordine vitale (un interno ricostruito a Palazzolo Acreide, co- me pare Uccello stia facendo, è un interno di Palazzolo Acreide fissato a Palazzolo Acreide, e dunque con un coeffi- cente di veridicità ambientale altissimo)" (pp. 48-49). Cirese sembra suggerire una sorta di regola di proporzionalità inver- sa per cui diminuendo la veridicità ambientale si ha un au- mento di veridicità museografica. È, detto in altro modo, il tema dell'operare astrattivo del pensiero, del cogliere le rela- zioni soggiacenti: il museo è lo spazio del pensiero analitico che ri-costruisce conoscitivamente il mondo.

Il saggio esprime anche una predilezione espositiva per tutti i linguaggi analitici e insieme visualizzabili della ricerca scientifica, come cartografie, atlanti, linguaggi che esprima- no "quella molteplicità e mobilità di connessioni che il lavo- ro di ricerca in laboratorio ha come suo presupposto e come sua conclusione". Il museo è immaginato con foto, film, ri- produzioni sonore, carte, diagrammi, oggetti presentati più volte in più contesti a seconda della connessione messa in ris- salto. Infine modelli usabili per apprendere percettivamente la razionalità tecnologica che essi incorporano, fino all'elet- tronica e al riferimento ai centri di calcolo.

Si può notare che il dibattito successivo perderà in gran parte i riferimenti al sonoro e al visivo, e che la nascita del modello 'monografico locale' con usi metalinguistici metterà fuori scena la preferenza ciresiana per un museo extraconte- stuale. In Italia, anche nei musei spontanei, spesso si affer- merà una forte consapevolezza metalinguistica ma giocata nelle ambientazioni locali, mentre il progetto di musei tipolo- gici resterà in imprese locali che valorizzano solo certe pro- duzioni (Il museo del lino ad es.) o nelle sezioni di alcuni più

significativi musei (San Michele ad es.), ma con una limitata gamma di possibilità comparative.

Il saggio del '75 si caratterizza per la scelta di una marca- ta intenzione teorica, giustificata dalla svariatazza delle espe- rienze esistenti, sia dalla scarsità dei precedenti conoscitivi nel campo dei musei e della natura delle società contadine. Teorie dell'oggetto (mondo contadino) e teorie dello stru- mento (il museo) nel quadro di un cambiare "di ciò che si pensa essere lavoro contadino, del posto che gli si assegna nella vicenda complessiva dell'umanità, e del modo con cui si ritiene che se ne debba fare la storia: per esempio secondo criteri idealistici o invece materialistici? Rifiutando o impie- gando i concetti di classe dominante e egemonica e di classi dominate e subalterne?". Il testo prosegue con la polemica verso quelle posizioni estremiste che negano legittimità co- noscitiva al museo in quanto il sottrarre ai contesti e isolare documenti per ri-contestualizzarli nei musei sarebbero "ope- razioni di rapina, di espropriazione e al limite di etnocidio", ed afferma la necessità in generale per il pensiero scientifico di isolare e analizzare, e di porsi come diverso dalla vita. Ri- prende quindi i temi già trattati nel testo del '67 sottolinean- do la funzione di 'luogo di produzione di documenti' che de- ve avere il museo e la sua natura totalmente 'documentaria'. Si discute poi criticamente l'uso della nozione di "civiltà con- tadina" a favore di quello di "condizione contadina" ripercor- rendo il dibattito degli anni '50 su Levi e Scotellaro. Vi è poi una parte corredata di riferimenti a Marx e a Gramsci nella quale Cirese 'giustifica' la nostalgia del passato dei contadi- ni protagonisti della museografia locale, intesa come "co- scienza diffusa e distorta di un drammatico fatto oggettivo, e cioè che nel duro rapporto del dominio di classe i dominati pagano con alti costi umani anche il più piccolo migliora- mento" è la nostalgia come 'presa di coscienza dei prezzi pa- gati' per la modernizzazione e l'incremento di benessere. Il testo riprende quindi il dibattito sulla conoscenza come prati- ca distinta dalla 'partecipazione' e pone l'esigenza di raffron- tare i temi della 'osservazione partecipante' con quelli dell'"impegno degli intellettuali" e dell'"intellettuale organi- co", critica il 'partecipazionismo' come pratica empatica sen- za capacità conoscitiva e quindi operativa profonda. Sottoli- nea come una svolta la centralità della storia della tecnologia nella nuova museografia demologica perché "nel quadro cul- turale italiano spesso così restio a convincersi che le tecniche, il lavoro e i suoi strumenti, la manualità che rende cose le idee e che dalle cose ricava idee, fanno parte della cultura reale, e cioè delle opere dell'uomo, con una dignità che non è in nul- la inferiore a quella che siamo soliti attribuire alla pretesa spi- ritualità pura dell'arte per l'arte o della poesia"³⁴.

Più difficile fare un bilancio della fortuna di questo testo, che circolò anche in una rivista politica prodotta alla Univer- sità Statale di Milano ("Realismo" nn. 8 e 9 del 1975 e 1976), e fu un programma di riferimento anche per il lavoro che con- ducemmo a Siena, sia sulla critica della 'civiltà contadina',

che dello 'spontaneismo museografico' e del partecipazionismo che vedevano nei musei istituzioni irrecuperabili a un sapere innovativo. Ma quando l'influenza di questo testo poteva essere più marcata e ciò che veniva lì indicato poteva diventare orientamento comune per una nuova museografia critica, in realtà il dibattito lasciò spazio alla frammentazione degli anni '80, non ci fu un secondo congresso di museografia e l'antropologia che dialogava con la geografia, l'archeologia e la storia ritornò a discutere dentro casa; ma anche questa è una storia che non si può raccontare qui. Certo il testo di Cirese recava i segni, certo oggi facilmente leggibili, di un'epoca che si stava concludendo, i suoi interni demarcatori temporali appaiono ora espliciti (la rivendicazione del lavoro, della tecnica) ciononostante resta l'unico testo dell'epoca che abbia tentato una lettura critica non liquidatoria del fenomeno della museografia diffusa, e che abbia collocato la funzione museografica nel significativo punto della intersezione tra epoche, dando alla nostalgia e alla riappropriazione, un valore di memoria, al museo una funzione 'limitare', e in questo senso 'epocante' perché fondatrice della distinzione tra diversi tempi storici e insieme luogo della leggibilità all'indietro della differenza: luogo della 'tradizione' si potrebbe dire con G.B. Bronzini. Io ho usato la nozione di 'monumento' (facendo riferimento all'opposizione *documento/monumento* proposta da J. Le Goff nell'*Enciclopedia*, Torino, Einaudi), intendendo dire che la museografia dal basso, quella della 'nostalgia dei prezzi pagati', non vuole solo produrre documenti per far studiare il passato a qualcuno, ma intende lasciare traccia sensata ai posteri del passaggio delle proprie vite in un altro tempo (mi riferisco al mio *La poubelle agréée* in *Parole chiave su La memoria e le cose*, 9, 1995). Ma queste sono ulteriori interpretazioni.

10. Un bilancio

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

re la critica di quel discorso. Dei miei orientamenti ho ormai scritto largamente. Lavorando a questo testo mi sono reso conto di come la vita scientifica riplasmò categorie e concetti, ne favorisca incorporazioni per cui certi testi cambiano natura, vivono in altra luce. Del dissenso che nel 1967 Cirese espresse, citando il dibattito post mostra del 1911, verso la museografia territoriale avevo perso memoria. Leggevo quel testo alla luce delle comuni esperienze della museografia locale tipo San Marino di Bentivoglio. Ma il 'suo' modello del '67, una museografia per tipi e temi non locale, prevalentemente comparativa, aspetta ancora delle controprove, sta ancora lì nel suo testo. Anche il modello pieno di foto e di film e di voci registrate ch'egli auspicò allora non ha avuto molti sviluppi. Probabilmente pensava a un modello forte e articolato del tipo 'grandi musei nazionali francesi'. Da noi foto, video, audio hanno preso ognuno la sua strada e così nei musei entra prima il computer che il film. Anche questa 'ricomposizione' di tecniche della rappresentazione è un tema cui tornare. Nella riflessione recente di Cirese il filo conduttore fondamentale sembra essere quello della interna razionalità delle tecniche e della comprensione dell'ordine che attiene alla manualità, alla fabrilità. C'è dunque un altro filo che attraversa questi saggi, è il venir emergendo di un materialismo critico che dialoga con Leopardi, Leroi-Gourhan, e con l'informatica e che costituisce uno specifico contributo teorico all'antropologia culturale. Un contributo che ha forse scarse implicazioni museografiche, ma apre a una ulteriore lettura delle note ciresiane del 1967, in particolare gli accenni ai 'ruotismi' e ai modelli funzionabili dei musei della tecnica, connessi con gli interessi teorici che ho ricordato, fanno pensare a un altro tipo di museografia e di documentazione visiva, una museografia delle culture tecnologiche e della loro 'esponibile' razionalità basata sull'intima razionalità del mondo. È un tema che si legge ancora in tutta la sua vivacità nel recentissimo *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*, Gaeta, Università di Siena, Bibliotheca, 1998

Io sento di dovere ancora molto a quei saggi. Li trovo rileggendoli due saggi diversamente belli e chiari: il primo è più argomentativamente forte, autonomo nel ragionare, trasparente nei risultati, il più classicamente ciresiano; il secondo tradisce forti passioni ideali e si impegna in panoramiche storiografiche forti, e vi si trova un Cirese-autore-scrittore più raro, che tocca corde ideologiche profonde con toni quasi drammatici e che apre polemiche politiche, anche se, come di consueto, come ipotesi di lavoro e invito a discutere. Verso il saggio del 1967 ho dei debiti come tutti gli italiani che si sono occupati di musei, ma anche di più perché la nozione di 'metalinguaggio' usata in un senso un po' lato, intesa come 'rappresentazione' delle cose della vita (lettura favorita dall'insistenza di Cirese sull'uso di tecniche di riproduzione-rappresentazione), è la nozione su cui poi ho cercato di affermare una differenza dal suo approccio. La rappresentazione come scenografia. Il museo come teatro delle cose. Mi sono differenziato restando però dentro l'ombra concettuale di

quel testo. Ma mi sembra che la caratteristica principale de *Il museo come metalinguaggio* sia quella di essersi posto come una sorta di scrittura di base della 'scatola museale', come prolegomeni alla scrittura del museo. Oggi si sente anche il superamento di un discorso limitato alla sola 'scatola museale', essendo aperti anche in Italia parchi archeologici basati su siti conservati e/o ricostruiti, ecomusei, parchi musei che tentano il dialogo tra etnografia e silvicoltura. La gamma che Cirese tiene in considerazione nel '67 appare ampliata, ma senza che si perda il senso del 'luogo' museale come Cirese l'ha rivendicato a una comunicazione-conoscenza. Anche il 'museo-territorio' ha bisogno di una sua scatola museale 'metalinguistica' che gli faccia da raccordo. Come ho detto ci sono temi in quel testo che possono esser ritrovati superando la lettura che se ne fece negli anni '70.

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

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

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

Abbiamo visto che quegli scritti non hanno direttamente influenzato la museografia praticata, per il principale ruolo che vi ha avuto il 'fatto in casa' (su 500 musei della *Guida* di Togni e Forni non più di dieci hanno avuto consulenze di antropologi), tuttavia attraverso una sorta di innesto-alleanza obiettiva con il Museo di San Marino di Bentivoglio, anche le tesi di Cirese sono entrate nella cultura visiva comune dei museografi spontanei che, più che leggere i dibattiti, in genere vedono delle realizzazioni, operano per una sorta di bricolage, o di artigiano 'rubare con l'occhio'.

Ho variamente segnalato il mio distacco dalla prospettiva di Cirese, ne è testimonianza il mio *Graffiti* che segue tutta la storia: dall'imprinting all'autonomia. Spesso ho l'impressione però che se scelgo come riferimento chi oggi comincia a

praticare l'arte museografica, io resto ancora più vicino a Cirese che a lui.

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

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

Personalmente continuo a ritenere che è stato il ciresiano "per essere realmente vivo il museo deve parlare in modo vivo la sua propria lingua che non è quella della vita ma è la lingua di chi parla della vita e la rappresenta" a indirizzarmi oltre i codici scientifici (pur non escludendoli affatto), verso la 'scenografia museale' e verso l'istanza primaria del visitatore di un spazio estetico, insieme progettato e aperto all'esplorazione. Mentre fu il 'demartiniano' tema della 'coscienza ignara' e della 'razionalità dell'incoerenza' a mettere in crisi la mia fiducia nella pedagogia museale (crisi inclusa nella nota n. 21 del mio testo *I musei: appunti su musei e mostre* dell'82).

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

Per ciò che concerne il testo del 1975 io ne ho già prodotto in *Parole chiave* una rilettura tesa a sottolinearne il carattere ‘epocante’ e il bisogno di un modo di esprimersi nella forma del ‘monumento’ che Cirese aiuta a cogliere nel nascente dei musei dal basso e che non a caso esprime con un alto senso epico nelle pagine che ho già ricordato sui ‘prezzi pagati’. Quel testo è per me anche lo spazio teorico della ammirazione e amicizia verso i museografi locali e in particolare verso quelli che nel tempo hanno creato originali stili espositivi (il caso di Ettore Guatelli da me spesso citato), un apprezzamento che non è rinuncia alle mie competenze, semmai allargamento del loro orizzonte e riconoscimento di quella forte interrelazione che in Italia c’è stata tra una antropologia universitaria debole e povera e una società civile forte e ricca, interrelazione che fa sì che con tutte le nostre debolezze, proprio per il dialogo con le realtà locali dell’intelligenza diffusa, noi siamo vicini al dibattito americano post-moderno che rivalorizza i molteplici soggetti dell’autoproduzione antropologica.

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

11. 6/7 anni fa: il suo bilancio

Comunque un bilancio di *Oggetti segni musei* Alberto Mario Cirese se l’era già fatto da sé nel 1991. In un testo presentato all’Università di Lleida per iniziativa di Llorenç Prats *I beni demologici in Italia e la loro museografia*, apparso prima in *Graffiti* (1996) come saggio ‘ospite’ e di dibattito, poi in P.C. Grimaldi (a cura) *Rivoltare il tempo. Percorsi di etnoantropologia*, Milano, Guerini, Centro Studi Pavese, 1997, Cirese ricapitola alcuni tratti del dibattito e della museografia italiana, rivendica una sua proposta al Ministero dell’Università di istituire corsi di specializzazione nell’area dei beni culturali demologici e propone la divisione in beni culturali ‘immobili, mobili e volatili’. Questi ultimi, ‘volatili’ sarebbero principalmente i beni demologici che hanno a che fare con canti, fiabe, feste, spettacoli, processioni che per essere conosciute devono essere documentate in modo diverso che per la storia dell’arte o l’archeologia, egli rilancia la centralità della rilevazione magnetofonica e audiovisiva in museografia. In un certo senso dopo l’età della ‘cultura materiale’ viene rivendicato quello spazio più specificamente demologico che, assai vivido nel testo del ’67 era assente in quello del ’75.

Riprende quindi i temi del saggio del ’67 col titolo *I musei demologici come centri di conoscenza scientifica* (anche ‘mu-

sei demologici’ è una novità lessicale) e vi precisa che i musei «agiscono anche come agenti di propagazione della conoscenza e di familiarizzazione del pubblico con i procedimenti del conoscere», sottolineando quindi la loro appartenenza alla museografia scientifico-divulgativa. Infine vi è un aggiornamento significativo sull’uso dei modelli e delle immagini, su un terreno largamente sperimentato da A. Cirese:

“tradotto nei termini di oggi il discorso di allora suonerebbe molto più semplicemente così: sfruttiamo per la presentazione museografica le formidabili capacità che ci sono offerte dai sistemi multimediali e dai programmi informatici di navigazione ipertestuale”.

Cirese offre quindi un quadro del dibattito italiano presentando le mie critiche alle sue posizioni, in specie si sofferma sull’istanza di pensare il museo come luogo di percezioni complesse in senso lato ‘estetiche’ e come percorso comunicativo, non riducibile al solo codice della comunicazione e dell’analisi scientifica, per concludere «per me resta fermo il punto che la scienza ha capacità autonome di comunicazione, valide quanto quelle estetiche, e a volte altrettanto emozionanti”. Riprende quindi il tema della museografia locale, e del suo saggio del ’75 cita essenzialmente il passo sulla “nostalgia come coscienza dei prezzi pagati nel passaggio a condizioni di vita migliori che hanno comportato la rottura della continuità tra vita domestica, vita lavorativa, vita associata che, sia pur nella miseria, caratterizzava la condizione contadina scomparsa”. Teorizzando una distinzione tra musei sintagmatici (locali) e paradigmatici (generali), Cirese ripropone infine i temi di una museografia comparativa, ora su base regionale, ma che non insista solo su monografie locali, presenti invece il confronto delle varianti tipologiche. Si mostra quindi insoddisfatto del ‘localismo paradigmatico’ che ha caratterizzato la museografia degli anni ’70, e propone una complementarità programmata di compiti tra Centri regionali e musei locali). Segnala infine un suo tema di lungo periodo quello dei saperi incorporati nella strumentazione tecnica contadina e artigiana: studiare l’algoritmo del telaio è a suo avviso una sorta di preparazione alla comprensione dell’informatica. Una sorta di museo vivo dell’intelligenza tecnica che si usa per moltiplicare l’intelligenza tecnica.

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

Notti di fine Luglio e primi d’Agosto del 1997, nella piazza di Monticchiello in Comune di Pienza, tra villeggianti con casa in Val d’Orcia o sull’Amiata, turisti in transito, turisti terma-

li e non termali di Chianciano, universitari e affezionati senesi, gli *oggetti i segni* ed anche *i musei* cui nel 1977 Alberto Mario Cirese ha dedicato il titolo della sua principale raccolta di scritti su temi museali, sono nella scena del teatro, se ne parla a teatro. Il teatro raccoglie anche voci ulteriori, dibattiti ulteriori, ora parlano le voci delle *cose*. Le cose sono ora nella scena del teatro, e fanno parlare gli uomini di sé, nelle notti stellate della Val d'Orcia estiva, quando anche la vista dei grandi e nitidi panorami si è spenta, e i luoghi si intuiscono dalle luci: Vivo d'Orcia, Campiglia, più a destra la Rocca, Montalcino, Pienza. Fanno parlare perché evocano interi mondi, interi saperi, ma soprattutto perché raccontano singole storie. Vite, genealogie. Oggetti individuati da storie, riconosciuti da uomini. Le cose, oggetti servili che sopravviveranno quando di noi si sarà persa memoria, come ha scritto L. Borges: "... Duraran mas alla de nuestro olvido / no sabran nunca que nos hemos ido" (*Las cosas in Elogio dell'ombra*).

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

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

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

Giudice Gianna - Come fate ad esserne sicuro...

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

Giudice Arturo (dopo un silenzio) Era vostro?

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

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

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

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

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

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

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

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

Rino - 'L mi' nonno la portava sempre con se... e quando gli capitava di passà per un campo... se vedeva un ciuffo d'erba al pedone di un saragio... via... lo levava... sennò stava male... (da Teatro Povero di Monticchiello, *falci* autodramma della gente di Monticchiello).

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