

I musei etnografici tra estetiche del lutto, memorie comunicative e patrimonio pubblico

di *Carlotta Colombatto*

Diciamo spesso museo per dire cosa morta. Lo diciamo soprattutto nella vita quotidiana, e meno in quella del riflettere sulla vita, e cioè negli studi, che si alimentano per tanta parte di cose che sembrano morte alla memoria immediata e alla coscienza distratta, ma che invece agiscono ancora a livelli profondi, se è vero che tutto quello che gli uomini e il mondo sono stati ci fa essere quello che siamo e progettare più o meno consapevolmente quello che il mondo sarà (Cirese, 1977, p. 37).

In questo testo del 1977, Alberto Mario Cirese sottolineava l'inevitabile distanza del museo dal contesto vitale in cui quotidianamente le persone si trovano a operare. Secondo l'autore, la particolare funzione tecnica di tali strutture, consistente nel prelevare gli oggetti dal loro normale contesto d'uso per sottrarli al deperimento e isolarli in altri luoghi, modificava irrimediabilmente lo status dei manufatti e li trasformava in documenti di se stessi. Nei suoi scritti, il museo si configurava quindi come un insieme di documenti (fotografie, video, descrizioni relative ai beni raccolti, ma anche gli stessi manufatti rientravano in tale definizione) che non poteva che «parlare la lingua» dei documenti. Quest'ultima si allontanava irrimediabilmente dal «linguaggio della vita»; anzi, l'antropologo riteneva ci fosse una «contraddizione logica» tra museo e vita perché

si tratta [...] di cogliere e presentare i contesti e i nessi della vita in condizioni museografiche che, per definizione, mancano proprio dell'elemento essenziale da cui nascevano i nessi e in cui si esprimevano i contesti, e cioè della vita. Giacché sempre e in ogni caso i musei sono cosa diversa dalla vita: per definizione immobilizzano ciò che è mobile, cristallizzano ciò che invece è destinato a trasformarsi (ivi, p. 40).

La lontananza delle strutture museali dall'esistenza quotidiana delle persone, una separazione ben illustrata nei testi di Cirese, non rende del tutto avventato il nesso tra museo e morte presente nel senso comune. Secondo la *vulgata*, infatti, nonostante la museografia contemporanea si sforzi di fornire modelli differenti, il museo è ancora fortemente legato all'immagine di luogo polveroso, silenzioso, spesso talmente noioso e immobile da apparire come «morto», appunto. Dire di qualcosa o di qualcuno che è «da museo» non è certo un complimento: l'assunto sottintende l'appartenenza a un contesto socio-culturale così diverso e lontano nel tempo da apparire ormai perduto, sorpassato, anacronistico. Del resto è abbastanza evidente che talune tipologie museali siano destinate alla conservazione di manufatti particolarmente importanti a causa del loro nesso con la storia della scienza, della tecnica, dell'arte, della letteratura: più in generale, della cultura di un popolo. Il riferimento al passato, a qualcosa che non è più, è quindi marcato: il museo sembra «salvare» beni che altrimenti non sopravviverebbero allo scorrere del tempo, la perdita della loro funzione d'uso li condurrebbe diversamente alla «morte» e all'oblio.

In maniera analoga, anche la visita a tali strutture appare caratterizzata da elementi distanti dalle esperienze di vita quotidiana delle persone: non solo per gli oggetti esposti, come si è visto spesso lontani dalla contemporaneità, o per le particolari funzioni tecniche della pratica museale, come direbbe Cirese, ma anche per la «forma rituale» con cui ci si avvicina ai manufatti. Per approcciarsi a quelle che appaiono testimonianze autentiche, rivelatrici di un universo di valori assoluto e sacro, il silenzio è d'obbligo, così come la serietà e la concentrazione. Questi aspetti accostano la familiarità con il museo alla frequentazione delle chiese: non per nulla tali strutture sono state spesso definite «templi laici». La lontananza dalle pratiche quotidiane, ma anche la rarità, la fama, la bellezza, il prestigio culturale delle collezioni rendevano – forse rendono tuttora – efficace il nesso tra musei e luoghi sacri. Da qui il collegamento con i luoghi di morte sembrerebbe un passo breve da compiere, percorso di fatto non solo dalla *vulgata*, ma anche da illustri predecessori. È il caso – solo per citarne uno e piuttosto noto per la verità – di Filippo Tommaso Marinetti, che nel suo celebre *Manifesto del Futurismo* scriveva di voler liberare l'Italia dai «musei che la coprono tutta di cimiteri innume-

revoli. [...] Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria» (Marinetti, 1909).

Resti di umanità e musei

Se l'immagine di queste strutture come luoghi immobili, sempre uguali a se stessi, distanti dalla vitalità dell'esperienza quotidiana, rende tuttora efficace la connessione tra museo e morte, le ragioni di questo rapporto «si collocano ben più nel profondo di quel che accada per quell'esecrabile tipo di uomo medio che la società dei consumi intende creare» (Cirese, 1977). Osservando molte delle collezioni presenti nei musei di archeologia, anatomia, antropologia, infatti, l'esposizione varia di resti umani rende tale relazione decisamente tangibile. Di più, un'analisi critica delle modalità con cui tale tipologia di reperti è fatta rientrare all'interno delle collezioni museali avvicina tale pratica a quelle di cura e manipolazione del cadavere successive al trapasso.

Dopo la morte, il corpo del defunto diventa oggetto di attenzioni culturali che si concretizzano molto spesso in interventi di tipo estetico. In diverse società umane, infatti, esistono svariate tecniche di trattamento del cadavere che rispondono tutte alla necessità di domesticare la trasformazione di corpi che stanno per uscire dal contesto socio-culturale locale ma che, allo stesso tempo, continuano a essere tanto impregnati di umanità da non poter essere abbandonati facilmente. Secondo Adriano Favole

l'attenzione per i corpi dopo la morte si presenta come una sorta di corollario dell'idea secondo cui l'uomo è in primo luogo un essere bioculturale che modella il proprio corpo. La cura dei cadaveri rappresenta un prolungamento di questo sforzo, un tentativo (illusorio per l'individuo, ma non per la società) di reazione alle forze disgreganti della putrefazione (Favole, 2003, p. 36).

Nelle teche dei musei, l'esposizione di arti sotto formalina, crani rimodellati, mummie è un fenomeno che ben si colloca all'interno di questo contesto: esso rappresenta la cultura umana e i suoi costitutivi intervenuti sui corpi che, sebbene in maniera fittizia, oltrepassano il limite ultimo del decesso. I musei di scienze e di anatomia non fanno eccezione,

nonostante l'*humanitas* di cui sono intrisi molti dei loro reperti – letteralmente dei cadaveri o dei resti – sembri essere del tutto venuta meno. I corpi paiono seguire unicamente la parabola biologica, spogliando in questo modo la drammaticità della perdita da qualsiasi significato di ordine sociale. Tuttavia, la presenza di spoglie mortali nelle loro collezioni contribuisce a modificarne lo status: la macchina dell'interpretazione scientifica trasforma l'alterità minacciosa della morte in categorie disciplinari chiare e controllabili. Se la maggior parte delle società prescrivono che il trattamento e l'interpretazione della morte spetti alle cariche religiose, il museo – inteso come tempio laico – si dimostra un sostituto apprezzabile per quei gruppi umani che si vogliono fondati sul primato della scienza (Ferracuti e Lattanzi, 2012).

Ed è proprio in nome della scienza e del suo portato illuminista, insieme all'appartenenza dei corpi esposti a individui spesso scomparsi, che l'Associazione Nazionale Musei Scientifici (ANMS) ha espresso le sue perplessità circa le richieste di restituzione di tali reperti ai luoghi di origine. Il documento si colloca in un quadro internazionale caratterizzato da un vivace dibattito circa le modalità e le opportunità di esporre resti umani e materiali sensibili nei musei. Le spoglie, infatti, appartengono spesso a società diverse da quella occidentale, e sono state sottratte – quando non trafugate – nel periodo della dominazione coloniale. Si tratta dunque di oggetti che raccontano una pagina difficile della storia dell'umanità, in cui il gruppo sociale dominante si arrogava il diritto di collezionare, esporre, in ultima analisi anche di definire, l'identità del gruppo subalterno. La posizione dei musei scientifici italiani a riguardo è ben contenuta nel quinto numero della rivista «Museologia scientifica», edito nel 2011. Nel testo, nonostante si riconosca il valore culturale che i resti umani hanno per i gruppi autoctoni e nonostante si dichiari una totale disponibilità al dialogo con questi ultimi, la restituzione di qualsivoglia reperto viene negata (ivi). Le motivazioni addotte sottolineano come

dalle modalità e dalle motivazioni attraverso cui resti umani riferibili a comunità indigene sono pervenuti nelle collezioni dei musei, è evidente che tali resti umani hanno assunto uno status culturale che trascende il loro essere semplici spoglie di individui, e godono oggi – dopo un processo scientifico e di analisi culturale – di un significato più universale;

essi sono divenuti testimoni del cammino umano verso la conoscenza reciproca fra le culture, e in quanto tali sono divenuti elementi del patrimonio culturale dell'umanità (AA.VV., 2011, p. 19).

Attualmente, tuttavia, l'indirizzo museografico egemone è decisamente distante da quello fatto proprio dall'ANMS. Nel rispetto del codice deontologico dell'International Council of Museums (ICOM), l'orientamento prevalente è di apertura e dialogo non solo con le comunità cui appartengono i reperti, delle quali si cerca il più possibile di condividere le logiche morali, ma anche con il pubblico, informato circa la tipologia, il metodo e il significato con cui vengono mostrati i corpi. Del resto, le dimensioni etiche ed estetiche dei resti umani esposti superano abbondantemente il discorso di natura scientifica a essi connesso. Attualmente appare sempre più difficile «trincerarsi dietro solenni dichiarazioni di fede nella scienza e nel progresso che ne deriverebbe, dichiarazioni ormai sospette alle orecchie di molti che dietro di esse leggono residui della mentalità coloniale e strategie per il mantenimento delle egemonie dominanti» (Ferracuti e Lattanzi, 2012, p. 58). Una riflessione che faccia luce su queste delicate questioni, per dirla con le belle parole di Adriano Favole,

non può che prendere le mosse dal riconoscimento della natura intrinsecamente ambivalente dei resti umani: se il riduzionismo scienziasta li trasforma in 'campioni di studio' e 'beni culturali', non si può dimenticare che per gran parte delle persone si tratta pur sempre di 'resti di umanità' che oscillano tra materia e persona, tra oggetto e soggetto, tra cose e antenati (Favole, 2013, p. 8).

Memorie spezzate e ricomposte

Sia pure in varia veste, proprio gli «antenati» sono spesso rappresentati all'interno dei musei. Essi prendono la forma di una narrazione sul passato di un gruppo umano, di un territorio, di una nazione. Qualsiasi appropriazione di cultura, che avvenga a opera di soggetti interni o esterni, coinvolge una specifica posizione temporale e una determinata forma di narrazione storica. La pratica collezionistica – almeno in Occidente, dove il tempo è generalmente concepito come lineare e irre-

versibile – implica un salvataggio di fenomeni dalla inevitabile perdita storica, decadenza (morte?) (Clifford, 2010, p. 266). Ancora una volta, le riflessioni operate dal senso comune paiono fondate: il museo è effettivamente legato a una dimensione di perdita, della quale tali strutture sono una manifestazione e al contempo uno strumento di lotta. Grazie alla sua pratica di tutela ed esposizione di manufatti, il museo è il luogo per antonomasia di conservazione della memoria, di mantenimento nel tempo di saperi, storie di vita, narrazioni.

Gli ultimi decenni del secolo scorso hanno visto una crescita consistente di studi sulle costruzioni mnemoniche, i quali permettono di sviluppare riflessioni interessanti intorno al rapporto tra queste ultime, i musei, i sentimenti di perdita, la morte. Nella seconda metà del Novecento, una serie di fattori politici e culturali ha indebolito il ruolo dello Stato-nazione come unico soggetto produttore di memorie collettive. La tragedia della Seconda guerra mondiale, ma anche i movimenti politici e sociali degli anni sessanta, i quali criticarono le istituzioni fondanti la memoria culturale del nazionalismo, misero in crisi il ruolo dello Stato come solo detentore di strumenti per la costruzione di immaginari di comunità. Contemporaneamente, la globalizzazione, la costruzione di sfere pubbliche diasporiche, i flussi di persone, merci e immagini hanno contribuito alla costruzione di memorie trasversali (Dei, 2004).

Una serie di letture critiche sottolinea come propria del medesimo periodo storico, propria di quella fase temporale denominata «modernità», sia una pratica di accelerazione sociale che ha toccato la tecnologia, i mutamenti sociali, il ritmo della vita (Rosa, 2015). L'esperienza contemporanea pare essere quella di un presente perpetuo, impercettibile e costantemente in movimento. A causa di tale accelerazione scomposta si avverte una diminuzione delle capacità mnemoniche: un presentismo, gonfio e ipertrofico, che si dimostra altrettanto inquieto e insufficiente a se stesso (Hartog, 2007). Il fenomeno descritto fa quindi il paio con una parallela tendenza della memoria a celebrare se stessa: lo mostrano le date istituzionalizzate volte al ricordo di qualche evento particolare, le sagre del buon tempo andato nei borghi, le pratiche familiari di conservazione degli oggetti (Tarpino, 2008). Tale scenario mnemonico, saturo di oggetti, retoriche, narrazioni, è stato quindi accompagnato da quello che pare come una sorta di suo *alter ego*: il patrimonio, da proteggere, valorizzare, inventariare, a volte da inventare. La domanda di memoria

che emerge da queste pratiche può essere interpretata come un'espressione della crisi del nostro rapporto con il tempo, una maniera quindi di rispondere a tale disagio (Hartog, 2007).¹

All'interno di questo contesto, inoltre, a causa della polverizzazione e della desacralizzazione della vita pubblica, così come del forte individualismo della società occidentale postmoderna,² si è assistito a una progressiva personalizzazione delle pratiche mnemoniche. Strategie di trasmissione e conservazione di biografie particolari o di famiglia, se un tempo erano una prerogativa dei ceti aristocratici o delle élite borghesi, diventano adesso un fenomeno di massa. L'indebolimento delle attività pubbliche e istituzionali di produzione del ricordo ha avuto come diretta conseguenza il protagonismo dei privati in questa direzione. Si tratta di un fenomeno incrementato dallo sviluppo e dalla diffusione delle tecnologie di archiviazione: registratori audio, computer, telefoni cellulari, macchine fotografiche hanno permesso di salvare su supporti fissi una parte consistente delle esperienze di vita quotidiane (Dei, 2004).

Tra le diverse tipologie museali, le strutture etnografiche sono quelle che – a mio modo di vedere – hanno giocato un ruolo maggiormente consistente nello scenario mnestico contemporaneo. Il lavoro di analisi che ho condotto nell'ambito del Dottorato di ricerca in Scienze antropologiche³ sottolinea, infatti, come non solo le raccolte di oggetti extraeuropei propongano una narrazione sugli «antenati», anzi; le collezioni di manufatti riconducibili al mondo contadino considerato

¹ All'interno dell'accelerazione scomposta del tempo presente cui si è fatto cenno, ci sono delle nicchie di controtendenza in cui il tempo pare non essere mai trascorso. Questo sembra essere il caso di forme particolari legate alla tradizione di una prassi sociale. Basti pensare alla commercializzazione di prodotti attraverso l'immagine di una produzione «antica», «come una volta», che – se rientra all'interno di fenomeni di costruzione della memoria – ha successo proprio a causa del collegamento con fenomeni di decelerazione e stabilità. Il richiamo al rapporto tra pubblicità e memoria può apparire un paradosso ma è utile per comprendere come, in tale confusione memoriale, le opinioni sulla storia possano formarsi attraverso i canali più diversi.

² Cfr. R. Sennet, *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*, Bompiani, Milano 1982 e Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2005.

³ La ricerca svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in Scienze antropologiche, condotto presso l'Università degli Studi di Torino, verteva sui musei etnografici piemontesi e sui processi di patrimonializzazione a essi soggiacenti.

tradizionale si collocano al centro di un percorso di valorizzazione che vede nel recente passato rurale un universo con caratteristiche in controtendenza rispetto alla scomposta accelerazione contemporanea. Allo stesso tempo, questi musei etnografici sono protagonisti di un'attività patrimoniale che ha rimescolato pubblico e privato, singolo e gruppo, abbattendo i rigidi confini tra individuo e collettività.

Poetiche del lutto

L'Italia del secondo dopoguerra, proprio mentre cominciavano a manifestarsi quei fenomeni di presentismo e accelerazione sociale cui si è fatto cenno, fu sconvolta da grandi mutamenti economici, sociali e culturali: l'industrializzazione e l'inurbamento senza precedenti causarono il rapido abbandono delle campagne; fasce sempre più ampie di popolazione ebbero accesso a livelli elevati di reddito e di consumo; il mutamento dei «costumi» si accompagnò all'abbandono dello stile di vita rurale, visto con imbarazzo in quanto sinonimo di arretratezza (Dei, 2002). Gli anni sessanta furono un periodo vissuto all'insegna della dimenticanza: la generazione di contadini inurbata, che aveva ormai smesso il lavoro nei campi, desiderava perdere il ricordo del proprio passato agricolo. Questo fardello, considerato inutile come «un sentore di cacio», un «odore di vacca e di stalla» (Clemente, 1996, p. 194), strideva con la dimensione del benessere che la cosiddetta «modernità» sembrava promettere. In quel contesto, mondi sicuramente di miseria, povertà, sacrifici, ma anche di competenze, saperi e saper fare, vennero cancellati, coperti da una spessa patina di oblio. La grande trasformazione strutturale non solo modificò radicalmente il sistema economico tradizionale, ma destabilizzò fortemente anche le pratiche culturali, messe in discussione da valori urbani considerati moderni. Questi ultimi, se mal si conciliavano con le esperienze di vita condotte in campagna o in montagna, dall'altra parte rappresentavano la fine della povertà, l'esaltazione della libertà personale, l'avanzamento di un progresso che non si voleva arrestare (Bätzing, 2005).

In quel periodo, un'ampia cerchia di intellettuali, «organici» in senso gramsciano, si fece portatrice di un processo di rivalorizzazione del folklore in chiave politica, estetica, talvolta anche commerciale. Tale processo era del resto piuttosto diffuso sul territorio nazionale anche

negli atenei universitari e nella parte forse più consapevole dei ceti rurali trasformati con l'industrializzazione. Per i soggetti mossi da questa sensibilità, il folk rappresentava un buon investimento in «capitale culturale», laddove l'altra faccia della medaglia consisteva nell'avversione verso la società di massa diffusa di quegli anni.⁴ I processi volti a riscoprire e a valorizzare il patrimonio culturale locale, le tradizioni, i saperi radicati in un territorio erano considerati eticamente e politicamente progressisti. La poetica del folklore si contrapponeva alla volgarità, all'inautenticità, alla pressione omologante dei prodotti dell'industria culturale. La valorizzazione delle tradizioni popolari rappresentava una «forma di resistenza delle classi subalterne alla spersonalizzazione della società di massa, al feticismo delle merci, alla tendenza tardo-capitalistica ad attrarre esseri umani» (Dei, 2002, p. 36).

All'interno di questo contesto crebbe e si sviluppò la passione per una forma di collezionismo «povero», che si nutrì di oggetti del mondo contadino e artigianale, di manufatti legati al ciclo della vita rurale, di beni connessi alle forme di religiosità popolare. La pratica collezionistica divenne importante per placare e costruire la memoria, per fissare il ricordo del passato in un'immagine chiara a fronte dei rapidi e implacabili mutamenti di quel periodo. Raccogliere oggetti contribuiva a «circoscrivere l'inquietudine del non sapersi più riconoscere in un ritmo di generazioni, in un sapere della temporalità» (Clemente, 1996, p. 194). I manufatti portatori di memoria, che dagli uni erano abbandonati affinché l'allontanamento spaziale potesse facilitare l'oblio, erano ripresi da altri con il dichiarato intento di conservare il ricordo di un passato che si percepiva come destinato a scomparire per sempre, perdersi, morire. La raccolta di beni appariva come una manifestazione degli alti costi pagati nel passaggio alla società del benessere: «l'emigrazione, lo sradicamento, l'esilio, e più in generale la dura perdita di quel rapporto diretto e proprio con gli oggetti e le condizioni del sia pur misero e faticoso lavoro, l'annullamento totale di quegli spazi per l'espressione di sé che restavano in una certa misura garantiti dalla integrazione tra vita domestica, vita associativa e vita lavorativa» (Cirese, 1977, pp. 24-25).

⁴ Tale prospettiva era sostenuta da una sociologia critica, molto conosciuta in quel periodo, che aveva nella Scuola di Francoforte, in Roland Barthes e in alcune correnti americane i suoi rappresentanti più importanti.

I musei etnografici istituiti in quel contesto operarono una seria critica alla pretesa dello Stato di porsi come unico soggetto detentore di memorie collettive. Attraverso la ricerca, lo studio e l'esposizione di manufatti contadini, le realtà museali si facevano artefici di una «politica della memoria» volta a rivalutare proprio il contesto culturale degli «antenati». Il mondo contadino considerato tradizionale, dimenticato nelle narrazioni egemoni, scartato dalla coscienza dei più, diventava oggetto di attenzioni patrimoniali. Tale universo culturale, inoltre, era già all'epoca visto come uno spazio di controtendenza rispetto alle dinamiche alienanti poste in essere dalla società dei consumi. I musei etnografici si configuravano come «laceranti estetiche del lutto e del risentimento di strati sociali invecchiati precocemente, depredati di parenti e amici emigrati, abbandonati in zone divenute marginali, impotenti all'interno di forme di vita tanto cambiate da risultare a loro sconosciute» (Padiglione, 2008, pp. 14-15).

Memorie di famiglia e patrimonio pubblico

La museografia di quegli anni racconta la riappropriazione di una storia secondaria, la valorizzazione di territori marginali, il riscatto di soggetti sociali deboli. La costruzione selettiva del proprio patrimonio e del proprio passato fu un'operazione fondamentalmente democratica, non riservata ai professionisti o ai rappresentanti di una cultura 'ufficiale' ed elitaria (Bravo, 2005). Il processo di democratizzazione, del resto, si estese alla struttura museale stessa: le comunità locali si impadronirono di un'istituzione metropolitana emersa con lo Stato borghese nazionale e con il capitalismo industriale e l'adattarono ai propri fini e alle proprie logiche. Tale percorso di appropriazione soverchiò non solo le tradizionali – all'epoca – separazioni tra cultura «colta» e cultura «popolare», ma anche la dicotomia tra le pratiche di memorializzazione familiare e di costruzione pubblica del patrimonio.

Il ruolo del museo etnografico come luogo di conservazione, tutela e valorizzazione di oggetti appartenuti a un parente deceduto è emerso sovente durante la mia ricerca di dottorato. Mi sono più volte imbattuta in donazioni che avevano come scopo proprio il mantenimento nel tempo di manufatti di particolare valore, non tanto monetario, quanto sentimentale, proprio a causa della forte connessione con il vissuto,

la personalità, la biografia di coloro cui erano appartenuti. Spesso si tratta di beni che, nel recente passato, avevano un valore strumentale o venale, e che per questo erano oggetto di un'ereditarietà più o meno formale. Allo stesso tempo, tuttavia, i mutamenti intercorsi nel secondo dopoguerra – la trasformazione economica, la produzione in serie, il consumo di massa – non solo hanno reso questi oggetti obsoleti, ma ne hanno anche interrotto la trasmissione all'interno della famiglia.

Riflessioni interessanti a riguardo sono emerse, per esempio, intervistando Jacopo Colombo, curatore del Museo Civico Etnografico Archeologico «C.G. Fanchini» di Oleggio (Novara). Secondo lui, le generazioni nate prima del cosiddetto 'boom economico' – le quali rappresentano anche il gruppo più numeroso di donatori di oggetti al museo – offrono i manufatti non solo perché sono cresciuti in un periodo in cui «non si buttava via nulla»,⁵ ma anche perché tali beni incarnano la memoria del gruppo genealogico. Gettare via gli oggetti sarebbe un gesto fortemente irrispettoso nei riguardi di coloro cui sono appartenuti e, allo stesso tempo, equivarrebbe a cancellare la storia di una famiglia, il contesto socio-culturale in cui è vissuta, il passato. La struttura museale viene vista come il luogo ideale in cui assicurare tale ricordo al posto dei giovani, i quali non sembrano essere interessati a ricoprire questo ruolo. A tal riguardo, i fondi fotografici ben rappresentano la tipologia di oggetti che viene donata: per gli anziani della famiglia quelle istantanee sono portatrici di ricordi, sono il pretesto per raccontare le storie di coloro che vi sono ritratti. I giovani, invece, non sono più in grado di leggere quelle immagini, non hanno conosciuto né le persone rappresentate, né il periodo storico in cui sono state scattate. Il museo, trasformando quelle fotografie nel documento di un contesto storico e sociale preciso, è in grado di fornire loro nuova vita.

Silvana e Olimpia Ottonelli, curatrici del Museo del Costume e dell'Artigianato tessile di Pontechianale (Cuneo), riportavano considerazioni molto simili. A loro modo di vedere, la struttura è percepita come il luogo più adatto alla salvaguardia di oggetti di particolare valore quando questi smettono di essere investiti di senso all'interno della fa-

⁵ Le riflessioni che seguono sono tratte da alcune interviste a Jacopo Colombo del 2015.

miglia dalla quale provengono.⁶ I manufatti donati hanno sicuramente un'importanza storico-etnografica, ma essi possono essere percepiti anche come oggetti d'affezione, cose appartenenti a una dimensione intima e personale, supporto del ricordo di una persona amata o strumento di trasmissione della storia della famiglia. A riguardo, Silvana e Olimpia mi facevano l'esempio di un uomo che aveva donato la cuffia della moglie deceduta. Il copricapo, una tipologia di manufatto molto presente nel museo in quanto facente parte del costume femminile considerato tradizionale sul territorio,⁷ era particolarmente caro alla signora perché appartenuto alle donne della sua famiglia. La coppia non aveva eredi e il marito, preoccupato che l'oggetto andasse disperso alla sua morte, aveva deciso di offrirlo alla struttura, a suo avviso lo spazio più adatto a custodire la cuffia e perpetuare così, attraverso di essa, il ricordo della donna amata. L'affetto nei confronti del manufatto era talmente marcato da spingere l'uomo a recarsi più volte presso il museo al fine di verificare non solo che fosse esposto, ma anche che fosse ben visibile.

Agli occhi dei loro donatori, la conservazione di oggetti particolarmente legati al vissuto di un parente scomparso e alla storia della famiglia riveste un ruolo non secondario a causa dei ricordi e delle vicende che essi celano. All'interno di questo contesto, le cose offerte appaiono «dotate di personalità», proprio a causa della loro forte capacità di reificare la biografia dei loro proprietari, di costituirsi come i loro più diretti rappresentanti. L'inserimento dei manufatti all'interno di un museo, il loro conseguente passaggio da oggetti di affezione a beni patrimoniali è un'azione forte, che li nobilita modificandone lo status. Infine, la loro esposizione, la possibilità di poterli guardare dentro a una teca e quindi, in qualche modo, di continuare a fruirne, permette al donatore di mantenere un legame. L'angoscia della perdita, implicita nell'atto di disfarsi di oggetti così fortemente connessi alla biografia dei loro proprietari, appare in questo modo limitata.

I cambiamenti sociali ed economici introdotti nel secondo dopoguerra, l'imperativo del consumo ma anche la natura precaria dei

⁶ Le considerazioni riportate sono emerse da una serie di interviste a Silvana e Olimpia Ottonelli del 2014 e del 2015.

⁷ Si veda S. Ottonelli, *«Froli e sanchet». Il costume femminile dell'alta Valle Varaita*, Edizioni per il Comitato di San Lorenzo, Torino 1995.

rapporti familiari hanno modificato le forme di ereditarietà dei beni appartenuti a parenti deceduti. In un contesto familiare dove la conservazione e la trasmissione di beni legati alla storia del gruppo non è più scontata, i soggetti particolarmente sensibili si appoggiano alle politiche pubbliche. Il museo etnografico diventa il luogo, il pretesto per sottrarre gli oggetti all'abbandono, all'usura del tempo, alla loro stessa, postulata, morte. In questo senso, quindi, il processo di memorializzazione di alcuni parenti appare fortemente connesso alla creazione di beni inalienabili. Le realtà etnografiche si configurano come zone di contatto tra l'ambito familiare, caratterizzato da oggetti d'affezione allontanati dalla logica del mercato perché riferiti al ricordo di una persona amata, e l'ambito istituzionale, di cui fa parte il patrimonio pubblico. Attraverso la loro capacità di trasformare cose di uso quotidiano e frammenti di memorie familiari in patrimonio, queste strutture si pongono in continuità con le pratiche «spontanee» di commemorazione, collezionismo, rievocazione. Il museo etnografico si allontana dallo specialismo disciplinare, dalle norme burocratiche e, grazie al fenomeno della donazione, si relaziona concretamente con la società civile e con i processi quotidiani del ricordo.

Ricordare, dunque. Sebbene declinata in modi diversi, la pratica di trasmissione della memoria appare non soltanto – banalmente – come una delle politiche e delle poetiche maggiormente presenti nel discorso museale, ma anche come l'attività che più avvicina tali strutture ai sentimenti di perdita, assenza, «morte». Il nesso tra quest'ultima e i musei sembra essere assicurato non tanto dall'esposizione di resti umani, presenti solo in alcune strutture, quanto dalla volontà di perpetuare immaginari, saperi e narrazioni lontani dal contesto vitale in cui si svolge la quotidianità delle persone. Come detto, le memorie trasmesse possono essere fortemente istituzionalizzate, connesse quindi al passato, alla storia di una nazione, oppure insospettabilmente vicine al trascorso familiare di singoli individui. In questo senso, il museo etnografico è la tipologia museale che accosta, sovrappone, lega le pratiche familiari di memorializzazione di un parente deceduto e l'attività pubblica di costruzione del patrimonio culturale. Sottratti alla circolazione e messi in mostra all'interno di una teca, gli oggetti donati non solo continuano a raccontare biografie particolari e storie di famiglia, ma si fanno anche artefici di nuovi immaginari di comunità. Grazie all'attività

di conservazione, tutela e valorizzazione di tali manufatti, che paiono rendere tangibili e reificare narrazioni personali e territoriali, il museo etnografico si configura come lo strumento più adatto nel quale arginare l'angoscia della perdita di una persona cara o di un sentimento del tempo. Il senso di discontinuità con il passato, avvertito sul piano storico generale, come su quello biografico e generazionale (Dei, 2004), fa del museo un luogo di memoria polivalente, che si colloca a cavallo tra passato e presente, tra prosaico e sacro, tra ricordo individuale e collettivo (Tarpino, 2008).

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Documento sulla questione della richiesta di restituzione di resti scheletrici umani*, «Museologia scientifica», 5 (2011), pp. 11-21
- BÄTZING W., *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2005
- BAUMAN Z., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2005
- BRAVO G.L., *La complessità della tradizione: festa, museo e ricerca antropologica*, Franco Angeli, Milano 2005
- CIRESE A.M., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino 1977
- CLEMENTE P., «*La poubelle agréée*»: oggetti, memoria e musei del mondo contadino, «Parole chiave. La memoria e le cose», 9 (1996), pp. 187-203
- CLIFFORD J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 2010
- DEI F., *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Meltemi, Roma 2002
- DEI F., *Antropologia e memoria. Prospettive di un nuovo rapporto con la storia*, «Novecento», 10 (2004), pp. 27-46
- FAVOLE A., *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Laterza, Roma-Bari 2003

- FAVOLE A., *La battaglia delle ossa tra indigeni e scienziati*, «Corriere della Sera», 1 gennaio 2013, pp. 8-9
- FERRACUTI S., LATTANZI V., *Corpi e musei: dilemmi etici e politiche relazionali*, «Antropologia museale», 32-33 (2012), pp. 56-62
- HARTOG F., *Regimi di storicità: presentismo ed esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007
- MARINETTI F.T., *Il manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio 1909, p. 1
- PADIGLIONE V., *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, La Mandragora, Bologna 2008
- PASOLINI P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975
- ROSA H., *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015
- SENNET R., *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*, Bompiani, Milano 1982
- TARPINO A., *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008