
VI

DI FRONTE ALL'OPERA

Ora si è giunti finalmente davanti alle opere e si può cominciare a comprendere la diversità esistente tra un «dentro» al museo e un «fuori».

Gli oggetti del mondo «fuori», quello quotidiano, vengono prodotti, comprati o venduti, conservati o consumati, modificati o gettati via; davanti ai quadri devozionali si prega, le statue testimoniano vicende e personaggi, nei negozi di antiquariato si commerciano antichità e oggetti d'arte, i manufatti vengono usati.

Quelli «dentro» sono spesso gli stessi oggetti, perché nessuno è stato realizzato e concepito appositamente per il museo¹, ma sono stati tolti dal loro contesto e dalla loro funzione per essere conservati: da «oggetti d'uso», scrive Pomian, sono diventati «semiofori»², cioè oggetti portatori di un significato. Con questa nuova funzione hanno assunto un altro statuto: non possono più essere usati o modificati, venduti o acquistati. Il museo li rende preziosi,

sono oggetti santificati e legittimati, feticci da osservare, il fatto stesso di essere dentro una vetrina o in una sala li ha resi importanti e unici; per loro ogni accorgimento deve essere applicato per evitare il naturale declino che spetta invece a ogni manufatto.

Collezionare è un'attività antica quanto l'uomo, o almeno quanto l'uomo che produce oggetti. Nell'ampia letteratura sulla storia dei musei i primi esempi vengono fatti risalire ai corredi tombali antichi, ai bottini di guerra dei Romani, ai tesori delle cattedrali medievali; a partire dalla metà del Cinquecento appaiono le *Kunst und Wunderkammer* (stanze dell'arte e delle meraviglie), i gabinetti delle curiosità e le collezioni private dove principi e letterati raccoglievano gli oggetti più disparati secondo criteri personali e un certo gusto per la meraviglia: accanto a oggetti d'arte e antichità vi erano curiosità naturali o artificiali come coralli e fossili, oppure rarità esotiche come oggetti etnografici, animali mostruosi o leggendari. Spesso anche il personale che accompagnava i visitatori rispondeva a questa esigenza di stupore, come nel museo bolognese di Ferdinando Cospi dove era un nano a illustrare le collezioni (1667)³; oppure nel gabinetto pubblico aperto nel 1719 a San Pietroburgo da Pietro il Grande, perché «il popolo veda e s'istruisca», i cui dipendenti erano spesso persone deformi, tra cui il contadino Forma con solo due dita alle mani e ai piedi⁴. Erano in ogni caso luoghi frequentati da un pubblico selezionato fatto di appassionati e colti, spesso tappe importanti del *Grand Tour* che attraversava l'Europa.

Fu durante il furore iconoclasta della Rivoluzione francese che il museo prese la forma attuale: per salvare le opere che le folle volevano distruggere durante il saccheggio di chiese e palazzi perché ritenuti simboli dell'odiato potere (monarchia, clero e nobiltà), si decise di salvarle riunendole in spazi appositi. Questa nuova istituzione sarebbe stata aperta ai cittadini e non avrebbe solo dovuto riunire i monumenti della storia, ma anche, nella sua neutralità, far dimenticare il loro significato religioso e feudale; il Bello, si riteneva, avrebbe condotto all'idea di Bene, cioè al desiderio di libertà, e gli oggetti sarebbero stati un arricchimento costante per le generazioni future.

In questa nuova istituzione il criterio di esposizione non poteva più essere quello personale del collezionista, ma doveva essere moderno, scientifico e oggettivo, basato sullo stesso metodo ra-

zionale che si usava nella catalogazione delle scienze naturali e nella *Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert⁵. Il criterio generale portò a organizzare l'insieme dei manufatti secondo classi e generi, nell'ambito di quattro grandi temi su cui vennero strutturati i musei e che sono sostanzialmente rispettati ancora adesso: arte, storia, scienze naturali e tecniche.

Svincolati opere e oggetti dai vecchi committenti (nobiltà e clero) e dai contesti di appartenenza che fino ad allora avevano dato loro una funzione (chiese e palazzi), è il museo a definire il loro significato, a essere il filtro per poterli osservare e comprendere. Non si tratta però, nonostante le intenzioni, di una definizione neutra, ma è piuttosto il frutto di una scelta nella quale interagiscono tutti i fattori che entrano in gioco: la scelta di alcuni tra i vari significati che può avere un oggetto, i condizionamenti economici e architettonici, l'ideologia dominante, le caratteristiche professionali e umane dei curatori, etc. (vd. cap. VII).

Rispetto al mondo reale, dove ogni oggetto interagisce con altri oggetti anche diversi, nei musei questi vengono riuniti nelle sale secondo le tipologie individuate dalle categorie di studio (quadri con i quadri, maioliche con le maioliche, oreficerie con le oreficerie), osservati e giudicati rispetto alle differenze e variazioni nell'ambito della stessa tipologia; sono separati dagli altri oggetti che prima concorrevano a fornire loro un significato: i quadri devozionali sono lontani dagli altari, ad esempio, e i piatti sono isolati dalle posate, dai bicchieri e dalle tovaglie.

Inoltre, ora che sono all'interno di un museo, la loro conoscenza è possibile solo attraverso la vista: d'altro canto, gran parte delle opere realizzate dalla cultura occidentale rientrano nell'ambito dell'arte visiva, come appunto la pittura e la scultura. Lo sguardo, il guardare, l'osservare sono da sempre ritenuti nella nostra cultura alla base della conoscenza dell'uomo, soprattutto dopo l'invenzione della scrittura e in seguito della stampa; tanto che si può parlare anche di «visione alfabetica», frutto della pratica della scrittura e della lettura, caratterizzata da una sostanziale linearità e sequenzialità⁶ che viene sostanzialmente applicata nelle esposizioni museali.

Ma per buona parte degli altri manufatti la conoscenza passava anche attraverso altri sensi e non solo la vista; è il caso degli strumenti musicali che, per quanto belli formalmente, se non vengono

«ascoltati» perdono il loro significato, oppure di tutti quegli oggetti che erano fatti per avere una funzione pratica ed esistevano solo per essere impugnati e toccati.

È ovvio che la prevalenza della vista è legata anche alla necessità di preservare quanto esposto dai danni legati al danneggiamento e all'usura (vd. cap. v), ma è evidente che il suo uso quasi esclusivo può in molti casi fornire una comprensione parziale.

Qualche timido tentativo per ampliare l'uso degli altri sensi nel museo è stato fatto in Italia cercando di andare incontro alle esigenze dei non vedenti, spesso creando percorsi appositi e in qualche raro caso lasciando la possibilità di toccare alcune opere; il Museo Tattile Statale Omero di Ancona è stato appositamente progettato «con lo scopo di colmare questo vuoto nel panorama dei servizi culturali per non vedenti, ma anche di offrire uno spazio innovativo dove la percezione artistica passa attraverso suggestioni plurisensoriali extra visive»⁷. Nuove frontiere si stanno esplorando per permettere la percezione delle opere di arte visiva, schiudendo potenziali evoluzioni per la percezione plurisensoriale in generale: nel Museo Nazionale Alinari aperto a Firenze nel 2006 alcune foto sono state riprodotte a rilievo con diversi materiali (stoffa, scorza di pino, Das, alluminio ricoperto di carta velina) che restituiscono attraverso le sensazioni tattili le informazioni e le emozioni della vista.

Qualche isolato tentativo è stato varato anche nei percorsi aperti a tutti, come nelle British Galleries del Victoria & Albert Museum di Londra, dove viene permesso di toccare alcuni pezzi di ceramica incollati alle vetrine, ma si tratta di frammenti piccolissimi di una tipologia molto comune, e in ogni caso è stato possibile perché in Gran Bretagna i reperti archeologici possono essere di proprietà privata e nessuna autorità superiore può intervenire e impedirlo. In Italia la legislazione è differente e perciò nel Museo della Ceramica di Mondaino (Rimini) sono state realizzate delle copie moderne di recipienti antichi, disposti in sala a disposizione del tatto; nello stesso museo l'udito è stato sollecitato tramite la diffusione dei rumori del lavoro di un vasaio in corrispondenza delle vetrine con gli strumenti di produzione⁸; lo stesso nel Musée d'Archéologie di Neuchâtel in Svizzera.

Nel Museo della Zampogna di Villa Latina e nel Museo della Pastorizia e Transumanza di Picinisco, ambedue in provincia di Frosinone, sono la musica stessa e le sonorità proprie delle attività

pastorali a essere parte integrante dell'esposizione, tramite la diffusione nell'ambiente oppure emissioni localizzate, in qualche caso con oggetti che suonano come i catenacci: «Rappresentare il mondo dal punto di vista acustico ci costringe a un esercizio di forte mediazione in grado di rinviare il senso nascosto delle cose»⁹. Nell'Hornimann Museum di Londra la musica è usata in maniera più didascalica, con speciali cupole che permettono la diffusione isolata di melodie legate al singolo strumento che si sta osservando in vetrina.

Ma è soprattutto l'arte contemporanea che indaga e lavora sui rapporti e le interazioni tra arte visiva e suono, soprattutto in *performance* e installazioni temporanee. Nella Tate Modern di Londra hanno invitato dodici tra musicisti e gruppi a produrre musica ispirandosi a opere esposte, uno al mese. «It's about art inspiring art»¹⁰: un apparecchio telefonico di fronte all'opera scelta permette di ascoltare la musica per tutto il mese, per poi essere messa anche sul sito internet. L'operazione è iniziata nell'ottobre 2006 con i Chemical Brothers che hanno scritto *The Rock Drill* per un'opera di Jacob Epstein (*Torso in metal from «The Rock Drill», 1913-14*).

Più difficile soddisfare l'olfatto e il gusto, condizione possibile solo in qualche situazione particolare: per chi ad esempio apprezza la coca-cola, nel museo di Atlanta dedicato alla nota bevanda è possibile svolgere numerosi assaggi durante la visita.

Rimane da capire quali sono gli oggetti che entrano in un museo. In Italia lo Stato si assume in prima persona la responsabilità della protezione, conservazione e gestione di quello che viene definito patrimonio culturale, attraverso l'azione del ministero per i Beni culturali e i suoi organi locali, le Soprintendenze; non solo degli oggetti di proprietà statale, ma anche di tutti quelli di proprietà privata: chiunque può possedere un'opera d'arte, ma deve garantirne una conservazione secondo i parametri definiti dalla legge. Scrive Salvatore Settis: «Il punto essenziale del 'modello Italia' è che il patrimonio culturale del paese è inteso come un insieme, ed è soggetto a protezione in quanto depositario di una memoria storica che appartiene ai cittadini ed è costitutiva del patto sociale e dei fondamenti istituzionali dello Stato»¹¹.

A definire cosa fa parte dei Beni culturali è il *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*

(D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 490): se un tempo erano soprattutto quelli a cui veniva riconosciuto un valore aggiunto (artistico, economico, culturale, storico), l'elaborazione negli anni Settanta del Novecento del concetto di «bene culturale» ha ampliato senza limiti potenziali la tipologia dei beni sottoposti a tutela fino a comprendere gli oggetti di uso quotidiano, come «le fotografie [...] la cui produzione risalga a oltre venticinque anni» e «i mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni».

Ovviamente, come già detto, non tutti questi beni entrano automaticamente in un museo, ma solo quando diventano proprietà dell'istituto (o dell'ente proprietario: comune, Stato, etc.) o vi sono affidati in deposito (vd. cap. IX); per essere esposti al pubblico devono rientrare invece in un progetto complessivo elaborato dai curatori del museo, mentre la restante parte dei manufatti rimane in magazzino. L'unica eccezione in Italia è costituita dai Beni archeologici per i quali il *Testo unico*, in cui sono confluite le normative delle precedenti leggi, stabilisce l'esclusiva proprietà statale, indipendentemente dal luogo di ritrovamento o dallo scopritore¹².

Di fronte all'opera d'arte

«È arte» o «non è arte». Non è certo in queste pagine che è possibile affrontare un tema del genere, che spetta con più proprietà alla disciplina filosofica dell'estetica, ma è probabilmente una domanda legittima da porsi prima di entrare nelle sale: il concetto stesso non è sempre stato uniforme nella storia, e in periodi e culture differenti il significato di arte ha avuto accezioni diverse, tanto che qualsiasi tentativo di individuare l'arte come essenza a-temporale, autonoma rispetto alla società e al tempo, si è sempre scontrata con le inevitabili particolarità delle opinioni e con il passare dei canoni.

«Non esiste in realtà una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti», scrive Ernst H. Gombrich, uno dei più importanti storici dell'arte del secolo scorso, «uomini che un tempo con terra colorata tracciavano alla meglio le forme del bisonte sulla parete di una caverna e oggi comprano i colori e disegnano gli affissi pubblicitari per le stazioni della metropolitana, e nel corso dei secoli fecero parecchie altre cose. Non c'è alcun male a definire arte tutte codeste attività, purché si tenga presente che questa parola può si-

gnificare cose assai diverse a seconda del tempo e del luogo, e ci si renda conto che non esiste l'Arte con l'A maiuscola, quell'Arte con l'A maiuscola che oggi è diventata una specie di spauracchio o di feticcio»¹³.

Schematizzando un po', si può dire che ai nostri giorni è considerato arte, ed è esposto come tale nei musei, tutto quello che il sistema culturale contemporaneo riconosce come tale, o per meglio dire che viene attestato come tale da vari tipi di autorità e istituzioni: critici, intellettuali, esperti, mercanti, amministratori.

Non tutto quello che siamo abituati a definire arte nella nostra società è però conservato ed esposto: la letteratura e la poesia ad esempio non trovano usualmente spazio nelle sale (se non nella forma fisica del libro) e neppure il cinema, la musica, il teatro o il balletto, tranne poche eccezioni. I musei accolgono soprattutto quella che viene definita *arte visiva*, che comprende pittura, scultura e architettura, anche se neppure quest'ultima è presente in sala se non nella forma rappresentativa di disegni o modelli, oppure nei suoi frammenti. Nei musei troviamo esposte anche quelle che vengono definite *arti minori*, ossia tutti quegli oggetti che accostano alla «sublime 'inutilità' delle arti maggiori, scultura e pittura, rivolte al puro godimento estetico»¹⁴, anche un'applicazione pratica (oreficeria, tessuti, ceramiche, mobili, etc.). Questa contaminazione con la pratica discriminò tali arti per secoli, tornando a essere rivalutate dalla critica solo nel corso dell'Ottocento, che vide la fondazione di musei a loro specificamente dedicati con scopo manifestamente didattico legato all'industria manifatturiera; da qui le varie denominazioni con cui vengono ancora oggi definite: arte industriale, arti applicate, arti decorative.

L'unica forma di arte con cui il museo ha avuto sempre avuto un rapporto difficile è la produzione coeva: in quanto istituzione volta a definire patrimonio e identità di una nazione, specialmente in Italia ha storicamente esposto prevalentemente il sapere già consacrato e il gusto riconosciuto, rifiutando le novità al di fuori delle convenzioni; gli artisti viventi sono sempre stati visti con diffidenza e a loro sono stati solitamente preferiti quelli ormai defunti¹⁵.

Il pubblico che entra nelle sale è stato educato, complice anche la tradizione idealistica italiana, a percepire l'opera come puro oggetto estetico nel rispetto di un canone di bellezza inteso come armonia delle forme, che parte dall'antica Grecia e attraverso il Ri-

nascimento arriva all'oggi; spesso l'opera è offerta principalmente alla contemplazione, limitando al minimo le possibili distrazioni che potrebbero distogliere l'attenzione (informazioni scritte, altri oggetti, etc.), il che purtroppo rischia di penalizzare la conoscenza di altri aspetti a essa legati (tecniche di produzione, collezionismo, storia), ma soprattutto i contenuti.

Pur rimanendo all'interno di un mercato economico e trovando compromessi con esso, l'arte infatti è stata anche espressione di valori sociali, religiosi e politici, a volte espressione di critica al potere e alla morale comune; in Italia (specialmente, ma non solo), grazie a un patrimonio ricchissimo e al suo stretto legame con il territorio, è ritenuta parte del senso di appartenenza e di identità¹⁶. Non a caso quando la mafia nel 1993 decise di porre un ultimatum allo Stato e di colpirlo in qualcosa di altamente simbolico, mise delle bombe in chiese antiche a Roma e in due musei, gli Uffizi a Firenze e il PAC a Milano.

Ma se è vero che il museo d'arte ha condizionato l'immaginario comune e rappresenta l'elemento consacratore per ogni artista, è anche vero che l'arte si è sviluppata fuori da questa istituzione, affidata a collezionisti, estimatori e mercanti. Nei primi decenni del Novecento cubisti, surrealisti, astrattisti erano spesso esclusi dai musei, nei quali entrarono molti anni dopo, quando ormai erano diventati, se non arte ufficiale, sicuramente dei «classici». Capita che quando una corrente artistica finisce nelle sale di un museo, spesso ha perso la sua carica eversiva e creativa.

Soprattutto l'arte che viene definita contemporanea, che ha rifiutato i canoni che per secoli hanno guidato il concetto di bellezza contaminando e cambiando i valori estetici, a parte qualche eccezione ha avuto in Italia strutture dedicate solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento; ora sono una ventina di istituzioni e sono destinate ad aumentare¹⁷. Rispetto ai musei d'arte antica l'impostazione è decisamente più dinamica, caratterizzata da piccole collezioni permanenti e l'attività incentrata su esposizioni temporanee: «[...] in numero crescente si pongono all'attenzione generale come luogo aperto, per loro stessa natura e vocazione, alla contaminazione dei linguaggi, al superamento dei confini culturali e all'abbattimento delle barriere che per molti secoli hanno fatto percepire il museo come luogo chiuso, immobile e autoreferenziale», ha scritto Francesco Buranelli, direttore dei Musei Vaticani¹⁸.

D'altro canto, proprio nella dichiarata assenza di codificazioni comuni e in risposta al vivace turbinio di produzioni, l'arte contemporanea si è decisamente svincolata dal rapporto subordinato con la struttura istituzionale, scegliendo come luogo privilegiato non solo le gallerie private ma anche gli spazi pubblici, le architetture dismesse e riconvertite, sino ad arrivare alla *street art* e alla *apartment art*, cioè a esporre nelle abitazioni private. Nel mercato economico ha ormai superato per volumi di scambio e valore in gioco l'arte antica, e anche i finanziamenti si stanno spostando: «Dall'ultima indagine de 'Il Sole-24 Ore' risulta infatti che il 44% delle imprese private italiane che investe in cultura predilige musei, opere e progetti rivolti alla contemporaneità: un dato in controtendenza rispetto alla tradizione...»¹⁹. È forse un esempio episodico, ma l'Albright Art Gallery di Buffalo, nello Stato di New York, si priverà nel 2007 di duecento opere di arte antica tramite aste (valore stimato 15 milioni di dollari) per acquistare opere di arte contemporanea²⁰.

L'attenzione per l'arte contemporanea è un fenomeno in espansione, con un proprio pubblico colto e giovane²¹, ma alle sue produzioni faticano ad adeguarsi larghe fette di popolazione, che la giudicano incomprensibile e autoreferenziale: alla fine del 2004 una mostra alla Galleria dell'Accademia di Firenze, dove si esponevano le opere di cinque famosi artisti contemporanei a fianco del *David* di Michelangelo e a lui ispirate, ha visto la reazione inorridita del pubblico che ha lasciato commenti disgustati per l'accostamento: «È un obbrobrio», 'dal sublime al ridicolo', 'mi vergogno di avere pagato il biglietto', 'è assurdo accostare genialità e splendore a simili pseudoforme d'arte', 'potevate risparmiare: era più rispettoso', 'chiamate subito la nettezza a ripulire, la Galleria dell'Accademia non sopporta simili schifezze'»²².

Di fronte al reperto archeologico

Nell'immaginario collettivo, quello più superficiale, l'archeologia è fatta di mistero e avventura. Di questo bisogna ringraziare soprattutto le emozioni della produzione cinematografica, da *La Mummia* nelle sue varie versioni²³ al casereccio *L'Etrusco uccide ancora* (Armando Crispino, 1972), fino alle saghe di Indiana

Jones e di Lara Croft²⁴; negli ultimi anni al cinema si è affiancata anche una vivace produzione narrativa, spesso di semplice intrattenimento, che romanza le vicende di personaggi storici come Alessandro Magno e Ramses, oppure attualizza l'antichità con vicende moderne di *detectives* e avventurieri.

Nella realtà l'archeologia è una disciplina che studia i resti materiali del passato, attraverso i quali recupera le informazioni per ricostruire le società coeve. La sua nascita ufficiale viene fatta risalire agli inizi del Settecento con la scoperta e i primi scavi sistematici di Ercolano e Pompei; prima, infatti, l'interesse per gli oggetti del passato è stato generalmente inconsueto, con poche eccezioni: nel Medioevo italiano si riutilizzavano negli edifici del potere religioso e civile le antichità scultoree romane (statue, elementi architettonici, lapidi), alle quali era riconosciuto un valore simbolico legato all'impero romano²⁵, mentre nel Rinascimento, quando la cultura greca e romana venne considerata modello insuperato di bellezza, si cercavano consapevolmente e si collezionavano le testimonianze antiche.

Il reperto archeologico però non è tale solo in quanto antico, ma anche perché è una testimonianza riportata alla luce dopo una fase di oblio nella quale è stata sepolta volontariamente o per l'azione del tempo: si tratta di un oggetto che aveva perso la propria funzione nella vita quotidiana, sia perché ritenuto inutile e di conseguenza buttato via (rotto, inservibile, superato o per mille altre ragioni), sia perché espulso intenzionalmente e dimenticato (ad esempio un corredo tombale sepolto insieme all'inumato); oppure, nel caso di strutture architettoniche, abbandonato o demolito. A questi fanno eccezione i pochi casi di edifici che sono stati riutilizzati o quei pochissimi manufatti che, per un valore intrinseco, hanno continuato ad avere una funzione simbolica o pratica (ad esempio gli strumenti liturgici, o alcune statue come il Marco Aurelio a Roma).

Si tratta di una differenza significativa rispetto alle altre opere conservate in un museo: anche loro sono state espulse dalla vita quotidiana e collocate nelle sale espositive, ma fino a quel momento erano state consapevolmente utilizzate o conservate in virtù di un riconosciuto valore artistico e culturale, sovente anche economico; e proprio per questi valori sono state accolte e sottratte all'usura del tempo. Diversamente, nel momento in cui questi oggetti scartati vengono riportati alla luce, diventano reperti archeo-

logici e acquistano una nuova valenza che ne cambia lo *status*: smettono di essere rifiuti, diventano testimonianza culturale, a volte oggetti artistici, e in alcuni casi viene loro attribuito anche un valore politico ed economico.

La scoperta dei reperti e l'indagine sul loro contesto sono affidate allo scavo stratigrafico, tecnica strutturata inizialmente in Gran Bretagna sui principi della stratigrafia geologica, che indaga scavando e individuando una alla volta tutte le testimonianze di intervento antropico: livelli di terreno, muri, buche e riempimenti; ogni oggetto è strettamente legato al contesto di ritrovamento, che rappresenta un insieme di informazioni di cui il reperto archeologico è solo la testimonianza materiale, spesso non necessariamente la più importante nella ricostruzione di un sito antico. Il mancato collegamento di ogni reperto archeologico al suo contesto di scavo è perciò un danno gravissimo, perché rende l'oggetto slegato dalle informazioni proprie al luogo di ritrovamento e all'utilizzo; da qui i danni irreparabili di uno scavo clandestino, che non si limitano alla perdita di un oggetto ma anche e soprattutto dei significati ricostruibili.

Gran parte degli oggetti recuperati da uno scavo sono costituiti da veri e propri rifiuti, da cui si parte per ricostruire la vita quotidiana pur trattandosi di testimonianze parziali: infatti, non solo erano utilizzati e rappezzati a lungo (come si può vedere anche in un museo della civiltà contadina), ma molti oggetti avevano un valore per il materiale con cui erano realizzati, soprattutto vetro e metallo, e perciò non venivano buttati via ma rifusi; inoltre, tutti i manufatti realizzati con materia organica (tessuti, legno, cuoio e pelle, etc.) non si conservano nel terreno se non in situazioni molto particolari e scompaiono con il tempo. Il risultato è che quello che l'archeologo recupera è soprattutto la ceramica, praticamente indistruttibile nei suoi frammenti, la quale viene ad assumere una rilevanza negli studi e nei musei che non è proporzionale a quella svolta nella realtà.

Solo in poche situazioni lo scavo può recuperare una tipologia più ampia degli oggetti antichi, come nei contesti distrutti da avvenimenti traumatici, ad esempio Pompei ed Ercolano, dove gli abitanti non riuscirono a portare via gli oggetti e a volte nemmeno se stessi, oppure nelle imbarcazioni affondate per naufragio; gli oggetti preziosi nascosti, i cosiddetti tesoretti, erano invece sepolti intenzionalmente, e vengono recuperati solo perché il proprietario non è mai riuscito a riprenderseli. Il contesto più frequente sono

però i corredi tombali, dove gli oggetti depositati insieme al defunto, sebbene tutti investiti di una valenza simbolica, erano in gran parte tratti dalla vita quotidiana, spesso preziosi (perché solitamente erano i ricchi a potersi permettere un bel corredo) e soprattutto di frequente interi o ricostruibili, cosa che li rende più interessanti allo studio e soprattutto più leggibili per un museo.

«In Italia ha nuociuto l'eccessiva subordinazione dell'archeologia militante alla filologia, all'antiquaria, alla storia dell'arte e alla storia (tradizionale) *tout-court*», scrive Andrea Carandini²⁶. Per molto tempo lo studio dei reperti si è concentrato unicamente sugli aspetti estetici e tipologici; è solo grazie all'elaborazione del concetto di «cultura materiale», avvenuto in Italia intorno agli anni Settanta del secolo scorso²⁷, che si è riconosciuta l'importanza di tutti i manufatti d'uso quotidiano, e dei loro significati d'uso e comportamento, e la loro capacità di definire i parametri di una civiltà tanto quanto le arti maggiori.

L'importanza del manufatto nella disciplina archeologica è direttamente riscontrabile nelle sale dei musei, dove l'esposizione è di frequente incentrata sulla semplice esposizione dei reperti, dei quali viene offerta prevalentemente una visione formale e morfologica secondo le modalità di studio: gli oggetti sono suddivisi in tipologie create spesso dai ricercatori stessi in base alle loro caratteristiche tecniche e formali, non di rado indipendenti dalle categorie e dal ruolo svolto in origine.

Gli oggetti sono esposti come direttamente rappresentativi delle fasi storiche, quasi che i resti materiali recuperati coincidessero direttamente con il tutto. Mancano spesso i dati relativi non solo al contesto di ritrovamento e agli studi e alle ricerche intercorse, ma anche e soprattutto i valori di significato e di funzione (ruolo economico, sfera del simbolico, tecniche produttive e utilizzo), magari espressi insieme alle altre discipline che possano aver concorso a ricostruire i significati (zootecnica, geologia, etc.). Significativo in questo senso è il Museo Nazionale Romano – Crypta Balbi a Roma, il cui allestimento è strettamente collegato alle indagini di ricerca e alla ricostruzione di un quartiere cittadino e della sua evoluzione dall'età romana fino all'epoca moderna; oppure, seppure non recente, il Museum of London, dove l'oggetto archeologico rientra nella ricostruzione della storia cittadina.

Infatti si sono ormai spostati i limiti cronologici della ricerca: se

un tempo coincidevano sostanzialmente con le grandi civiltà antiche del Mediterraneo, negli ultimi decenni con l'archeologia medievale e post-medievale sono giunti sino all'età moderna. Nell'*Allegato A del Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*, fanno parte delle categorie dei beni sottoposti a tutela i «reperti archeologici aventi più di cento anni provenienti da: a) scavi e scoperte terrestri o sottomarine; b) siti archeologici; c) collezioni archeologiche». Cento anni sono proprio pochi: in teoria, ma neanche troppo, un oggetto dello stesso tipo può essere recuperato sia in uno scavo archeologico sia trovarsi nella cantina di qualcuno, oppure essere conservato in un museo.

Proprio con l'etnografia si stanno infatti intrecciando sempre più le metodologie di analisi e ricerca: ambedue le discipline studiano le civiltà lontane (per storia o geografia) attraverso i loro manufatti²⁸, ma è soprattutto la nascita di una nuova disciplina, l'etno-archeologia, che ha portato aria di novità. Le società tradizionali vengono da questa indagate scientificamente nei loro comportamenti, traendone importanti elementi di riflessione e possibili spiegazioni per gli oggetti analoghi rinvenuti negli scavi, completandoli con tutte quelle informazioni non materiali (credenze, tecniche di produzione, utilizzo, etc.) che solo l'etnografia è in grado di dare.

Di fronte all'oggetto etnografico non europeo

«Exotica», «primitiva», «aborigena», «negra», «selvaggia», «altra» o semplicemente «extra-europea». L'interesse del Vecchio Mondo verso l'opera degli altri popoli è sempre stato accompagnato da un convinto senso di superiorità: «Eh chi ho da esse'? So' un selvaggio», dice nel famoso sonetto di Cesare Pascarella un nativo americano agli spagnoli di Cristoforo Colombo²⁹.

Nelle sale dei musei, specialmente in Europa, sono esposti manufatti che vennero portati da missionari, soldati, mercanti e studiosi come prede di guerra, testimonianze di evangelizzazione, curiosi souvenir e oggetti scientifici. La loro esposizione è sempre stata storicamente viziata dallo sguardo che la cultura occidentale ha voluto dare di loro, piegando allo scopo e all'interesse del momento i valori e significati originali. Spesso appartengono a un tempo superato, quando la globalizzazione non aveva ancora messo in con-

tatto tutti gli «etnocentrismi» contaminando conoscenze e costumi e permettendo anche alle culture più isolate di conoscere il mondo. Non tutte le civiltà non europee sono considerate alla stessa maniera, perché ad esempio le culture orientali come quella cinese e giapponese o quelle del medio e vicino oriente, con le quali il Vecchio Continente ha da secoli rapporti commerciali e culturali, sono spesso considerate vicine alle discipline artistiche occidentali, che hanno spesso influenzato nel gusto e nell'estetica.

L'etnografia è una disciplina che nasce e si sviluppa nell'Ottocento, insieme alla maturazione dei musei stessi e soprattutto in concomitanza con la fase più compiuta del colonialismo. «L'invenzione delle etnie è l'opera congiunta degli amministratori coloniali, degli etnologi di professione e di coloro che riuniscono le due qualifiche», sostiene Jean-Loup Amselle a proposito dell'Africa³⁰. Sebbene non siano mancate raccolte e collezioni anche in epoche precedenti, in questo periodo la raccolta e l'esposizione di manufatti nei musei etnografici furono un forte strumento di propaganda che servì a giustificare la supposta superiorità dell'uomo bianco e la necessità del suo compito civilizzatore. Facendo coincidere l'oggetto con la cultura di un popolo, si sottolineava in un'ottica positivista il maggiore grado di evoluzione tecnologica degli europei rispetto ai popoli conquistati: secondo questo filtro di lettura, i manufatti di tali civiltà esprimevano un primitivismo tipico dei primi gradini della storia dell'uomo, la cui evoluzione avrebbe coinciso con la civiltà occidentale contemporanea. Tanto che questi manufatti vennero spesso usati dagli archeologi come termine di confronto per la preistoria del Vecchio Continente: il primo fu il Museo delle Antichità del Nord di Copenaghen³¹, ordinato da Christian Jürgensen Thomsen tra il 1816 e il 1819, cui seguirono molti altri tra cui in Italia il Museo Preistorico Etnografico di Roma, fondato nel 1876 da Luigi Pigorini (ora Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini)³².

E quando la cultura dei popoli conquistati non coincideva con un'immagine di arretratezza, si interveniva con la falsificazione. Grande scalpore e ammirazione, ad esempio, provocarono in Europa i bronzi del Benin quando questi arrivarono nelle aste come bottino di guerra delle truppe britanniche, che avevano completamente distrutto il regno africano nel 1897. L'estrema perizia tecnica e un gusto estetico figurativo assai vicino ai canoni europei su-

scitarono un'ammirazione che mise in crisi la giustificazione coloniale dell'inferiorità della razza africana, perciò bisognosa di una guida europea. I britannici sostennero così che l'arte era stata prodotta in epoche lontane ed era frutto di improbabili influenze egizie o portoghesi, e soprattutto giustificarono l'occupazione del Benin, ovviamente figlia di precisi interessi economici, affermando che era una società decadente e feroce, dedita al cannibalismo, fino a definire Benin City come una «City of Blood» e il re del Benin un «abominevole selvaggio», un «demone in figura umana»³³. Al British Museum gli oggetti vennero esposti insieme a fotografie di corpi che, grazie a stratagemmi nelle inquadrature dei corpi ritratti, risistemavano lo stato di inferiorità necessario.

Anche i missionari ebbero un ruolo rilevante, da una parte difendendo fisicamente i nativi dallo sterminio, ma dall'altra distruggendo la loro cultura con l'evangelizzazione. Scrive Lévi-Strauss che in Brasile «questi missionari, che col Servizio di Protezione sono riusciti a porre fine ai conflitti tra gli indiani e i coloni, hanno condotto nello stesso tempo eccellenti inchieste etnografiche (le migliori fonti sui Bororo, dopo gli studi più antichi di Karl von den Steinen) e un metodico sterminio della cultura indigena»³⁴.

I paesi di origine vennero saccheggianti dei loro oggetti, tanto che molte nazioni sono oggi praticamente prive delle testimonianze della loro storia, sparse per musei e collezioni straniere; molti popoli sono scomparsi come cultura indipendente e in alcuni casi si sono estinti, come ad esempio molti gruppi indio del Sud America, e spesso le uniche testimonianze fisiche rimaste giacciono nelle vetrine dei musei occidentali: dei Tupinambá del Brasile, ad esempio, rimangono solo pochi esemplari del mantello rituale di piume, di cui uno al Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia dell'Università di Firenze.

Una valutazione apparentemente meno colonialista venne operata dagli artisti delle avanguardie del Novecento, che ampliarono il loro orizzonte estetico alle produzioni delle culture non europee, da loro scoperte nelle botteghe ma soprattutto nei musei³⁵: per tutti si trattò però del semplice utilizzo di uno stimolo creativo per i propri bisogni, senza mai affrontare i reali significati nelle civiltà di origine. Li ritennero generalmente prodotti sinceri e primitivi lontani dalla decadenza della cultura occidentale, in grado di esprimere valori primari non contaminati dalle sovrastrutture culturali e

dalle costrizioni della coscienza. Quando le opere etnografiche entrarono nei musei d'arte fu infatti solo per assimilarle all'estetica occidentale. Ma come sostiene Marco Aime, «assolutizzando il valore artistico si è sfumato, fino a farlo scomparire, lo sfondo umano che ha dato vita a quelle creazioni: si è reciso il cordone ombelicale che le legava alla terra, a degli individui, e si sono trasformate statue, maschere e culture in oggetti universali, patrimonio di tutti. Ecco allora che l'ammirazione si rivolge alla bellezza 'pura' dell'oggetto, lasciando dietro le quinte chi lo ha prodotto»³⁶.

Molte produzioni mantengono un rapporto con la tradizione e sono ormai stabilmente entrate nel mercato dell'arte occidentale, ad esempio quella aborigena australiana o quella dei nativi americani³⁷, spesso allo scopo di accrescere il proprio prestigio internazionale e di contribuire al proprio risorgimento nell'ambito della società. L'etnografia diventa a questo punto quasi una gabbia: «Molti artisti hanno ancora l'impressione che il museo di antropologia sia un luogo del passato», racconta Ruth Phillips, direttrice del Museum of Anthropology dell'Università della British Columbia di Vancouver, «ed è una frustrazione per noi professionisti. Sono stata a convegni dove artisti molto arrabbiati si alzavano in piedi per dire: 'Non vogliamo stare nei musei di antropologia!'»³⁸.

Ai nostri giorni il colonialismo come fenomeno storico è finito da svariati decenni, sostituito peraltro da un neocolonialismo e una globalizzazione economica e culturale; quasi contemporaneamente una profonda rivoluzione ha attraversato l'antropologia nel corso della seconda metà del Novecento: i grandi musei occidentali hanno cominciato a rivedere la concezione dell'esposizione, cercando di andare oltre lo sguardo eurocentrico nei confronti dei manufatti e accogliendo invece i valori e i significati dei popoli e delle culture che li avevano concepiti, prodotti e utilizzati. Molti importanti musei sono stati completamente rivisti, eliminando l'ottica positivista degli allestimenti; spesso sono stati coinvolti esperti o comunità native nella scelta degli oggetti e nella loro comunicazione³⁹. Quello che prevale è ora spesso il relativismo dei significati, per cui non viene più indicata una scala gerarchica di valori, ma vengono offerte le motivazioni delle varie parti in causa. Negli Stati Uniti i musei sono obbligati a restituire alle comunità gli oggetti di uso segreto o funerario, dopo averli inventariati, secondo quanto impone il *Native American Graves Protection and Rem-*

patriation Act; nonostante il parere negativo di molti studiosi che, nel veder tornare i manufatti alla vita reale e perciò alla inevitabile consunzione, hanno sostenuto il venire meno del ruolo istituzionale dei musei nella conservazione delle testimonianze culturali.

In Italia il Museo Missionario Salesiano di Colle Don Bosco, nel corso di una iniziativa pluriennale di collaborazione tra missionari, nativi e antropologi sul recupero della cultura dei Bororo in Brasile, ha restituito alla comunità di Meruri, nel Mato Grosso, molti oggetti di cui era stata persa la capacità creativa e il significato insieme a lingua e tradizione (proprio a causa dell'evangelizzazione dei missionari stessi); la ripresa della produzione è stata di stimolo per un faticoso percorso di recupero della propria identità⁴⁰.

Ora spesso i nativi mettono in dubbio la legittimità che siano gli occidentali a esporre la loro cultura e sempre più frequentemente sorgono musei locali, «tribali», gestiti da loro stessi, che danno voce alla cultura locale, all'identità e alle tradizioni, svolgendo in molte occasioni attività di opposizione politica e di riflessione identitaria⁴¹.

Nei grandi musei metropolitani, soprattutto europei, rimane più riconoscibile lo scarto tra la cultura occidentale, che guida il museo e ha il compito di rappresentare gli altri popoli, e coloro che sono rappresentati ma al contempo esclusi, del tutto o in parte, dalla gestione. La causa è da ricercarsi sicuramente nella oggettiva mancanza di un territorio a cui legare strettamente il proprio operato e significato, ma in alcuni casi i musei esistenti, forti della diversità che espongono e interpretano, cercano di farsi elemento di analisi sociale, nella sempre più composita civiltà odierna, e di riconoscibilità e dignità per le diverse componenti etniche e culturali, la cui conoscenza e accettazione è attualmente limitata al facile e superficiale binomio di musica e cucina. Anche l'antropologia stessa ha in parte dovuto superare la fase eroica degli studi sulle società esotiche e lontane, e sempre più si interroga sulle diversità interne alla società contemporanea.

Il Musée d'Ethnographie di Neuchâtel in Svizzera ha da anni ridotto significativamente la propria sezione permanente in favore dell'allestimento di mostre temporanee annuali che hanno inaugurato una nuova politica culturale, definita *muséologie de la rupture*, che supera la supremazia dell'oggetto e affronta la necessità di esporre idee, prendendo spunto da temi e dilemmi sociali dell'at-

tualità⁴². L'intrigante mostra *Le musée cannibale*, dal 9 marzo 2002 al 2 marzo 2003, ha affrontato il tema dell'appropriazione, classificazione e consumo degli «altri» attraverso gli oggetti etnografici, sia da parte dell'istituzione-museo sia nella pratica quotidiana.

In Italia il Museo Castello D'Albertis a Genova, riaperto nel 2004, propone un allestimento innovativo costituito da una serie di installazioni che trasmettono conoscenze e valori sul piano emozionale prima ancora che didascalico, ma soprattutto, attraverso iniziative parallele al percorso espositivo permanente, propone una serie di iniziative che mirano a «porre il museo come centro propulsivo di iniziative mirate all'inclusione sociale e alla partecipazione delle comunità locali e internazionali», mettendo «in moto processi sui temi dell'appartenenza, dell'appropriazione e della costruzione dell'identità»⁴³. A Milano, invece, le Raccolte Extraeuropee delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata promuovono da anni iniziative culturali concordate con le comunità andine cittadine⁴⁴.

Di fronte all'oggetto sacro

Potrebbe sembrare eccessivo parlare solo di oggetti sacri, visto che in museo finiscono manufatti di tutti i tipi. Ma gran parte della produzione che la nostra civiltà definisce artistica aveva in origine una funzione sacra (e la nostra società definisce spesso arte anche i manufatti religiosi di altre civiltà). A risultare significativo è che la sacralità rimane l'unico valore a non essere completamente perso in un museo: anche in vetrina o appeso in una sala, un oggetto sacro è sacro per sempre.

Può capitare infatti che in India, nel museo del Palazzo di Tirumala Nayak a Madurai (Tamil Nadu), una visitatrice tocchi con referenza i piedi della statua di Durga e poi la propria fronte, come si usa fare nei templi; così come il crocefisso ligneo rinascimentale nelle sale delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano ha i piedi consunti a furia di essere toccati e baciati dai visitatori. «Gli operai siciliani, nel corso della ristrutturazione della Sezione dei mobili delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano, si rifiutarono di collaborare al riallestimento di un crocefisso ligneo», racconta Francesca Tasso, conservatrice, «per non dover inserire i chiodi nelle ferite».

Capita invece in Italia che le opere sacre collocate in situazioni di potenziale pericolo per la conservazione (degrado dell'edificio religioso, rischio di furto) vengano rimosse dalla loro sede e collocate nei musei diocesani, dove l'esposizione spesso è più incentrata sulla storia liturgica che sulla valutazione estetica; ma dove questi mancano non è infrequente che la Soprintendenza le faccia depositare in altri istituti dove rischiano di non uscire più, anche quando la fase di pericolo è risolta, tanto che si aprono spesso casi di contenzioso: l'affresco della *Madonna del Parto* di Piero della Francesca nel 1992 venne spostato per restauro dalla cappella cimiteriale del paese di Monterchi a una scuola appositamente adattata a museo dal Comune. Ora la Curia la rivuole indietro, ma il Comune non vuole assolutamente sottostare.

Restituzione contesa anche per la *Madonna Rucellai*, celebre pala di Duccio di Boninsegna, spostata negli Uffizi dalla Cappella dei Bardi a Santa Maria Novella nel 1948 e che il Comune vorrebbe ricollocare nella chiesa: «La *Madonna Rucellai* sta bene nella sua collocazione attuale, perché fa parte di un insieme ormai storicizzato», ribadì Antonio Paolucci, all'epoca soprintendente, «la sala dove è esposta ospita anche le *Maestà* di Cimabue e Giotto. Fu progettata da Giovanni Michelucci nei primi anni Cinquanta e ha un grande valore storico e culturale perché spiega lo svolgimento storico della rappresentazione della *Maestà*»⁴⁵.

Sono soluzioni difficili nelle quali il museo divide le coscienze, anche se non mancano i casi di restituzione. Nel 2005 è stata riconsegnata alla parrocchiale di Quarona in Valsesia una statua lignea tardo quattrocentesca della Maddalena, precedentemente ricoverata nella Pinacoteca di Varallo perché quasi completamente decolorata da un intervento maldestro, per ricomporre il *Compianto* di cui faceva parte, tornando a interpretare un ruolo devozionale dopo che la Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico del Piemonte aveva attuato l'intervento per restituirle la policromia originaria⁴⁶.

Ma esistono anche situazioni nelle quali le opere conservano ambedue le funzioni, sacra e artistica, che cambiano a seconda del bisogno. Nelle Sacre sale di Custodia del Topkapi, enorme museo di Istanbul, in presenza delle reliquie di Maometto è posto un piccolissimo chiosco in vetro all'interno del quale un imam salmodia passi del Corano per ricordare ai turisti il valore sacro degli og-

getti. Il museo della cattedrale di Lucca ospita in una sala apposita gli ornamenti del *Volto Santo*, crocifisso ligneo collocato nella cattedrale, da cui escono per «vestire» il venerato simulacro il 3 maggio e il 14 settembre: per due giorni smettono di essere un bene culturale da proteggere e tornano per poche ore a essere sacri.

Di fronte all'oggetto della memoria – etnografia di casa

«Siamo così abituati ad andare in museo per vedere cose belle o 'importanti' da non poter concepire di trovarvene di 'non belle'. 'È una cosa da museo' si dice infatti soltanto a vedere qualcosa di eccezionale. Siamo cresciuti così tutti, anche coloro che ci amministrano e che perciò si trovano in difficoltà ad acquisire cose, oggetti quotidiani, pur se altrimenti destinati a scomparire. [...] Anche per i nostri amministratori e soprintendenti valeva la pena di salvare soltanto il bello, ciò che era appartenuto alle classi dirigenti, ai capi, unici a essere testimoniati concretamente. Le cose più ovvie e quotidiane non hanno alcun valore, non sono da museo: non si devono spendere soldi per acquistarle»⁴⁷.

In queste frasi di Ettore Guatelli, ricercatore autodidatta e autore di una delle più significative collezioni di cultura materiale (ora Museo Ettore Guatelli a Ozzano Taro, Parma), sta tutta la forza eversiva della rivendicazione di una dignità culturale e storica per la vita contadina, dell'esistenza di una produzione di manufatti, fino a prima negata o ignorata, in grado di rappresentare l'immaginario e la vita quotidiana delle classi subalterne. Siamo nel secondo dopoguerra, ed è in questo periodo che nascono i termini di «cultura» o «civiltà contadina», all'interno di un vivace dibattito intellettuale che parte dagli scritti di Antonio Gramsci e si nutre di testi letterari come *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi del 1954, ma anche delle ricerche sul campo per recuperare testi e melodie popolari.

Percorsi vissuti a volte con diffidenza dalla cultura alta e dall'accademia, come esplicita il critico d'arte Bernard Berenson sulle pagine del «Corriere della Sera» il 22 marzo 1956: «Io non ho mai veduto un lavoro di arte visiva popolare che non fosse la copia di una copia di una copia di un qualcosa di professionale o di classico che, dopo aver sofferto le successive degradazioni introdotte dai vari copiatori insieme con l'originalità dell'incompetenza,

aveva raggiunto, nell'oggetto in esame, la puerile, infantile espressione dell'anima delle masse»⁴⁸.

Ma, insieme alla progressiva rivalutazione della cultura contadina, si assistette in parallelo alla brusca evoluzione della società italiana, che passò da un paese sostanzialmente agricolo a uno prevalentemente industriale, insieme al progressivo abbandono e rifiuto del vecchio modo di vivere.

È in questo periodo che sono nate le prime raccolte spontanee di oggetti, a cura di singoli o gruppi, spesso neppure contadini, solitamente senza alcun progetto museologico specifico, che hanno cercato di salvare dalla cancellazione i manufatti che fino a quel momento avevano definito e scandito la vita quotidiana. Anche in questo, nella marginalità della raccolta, sta la forte differenza con i musei della cultura dominante: gli oggetti si compravano magari da rovecchi e piccoli antiquari, ma spesso venivano regalati, oppure recuperati da cantine e solai dove erano destinati all'oblio. Scrive sempre Guatelli: «Inizialmente ho raccolto per riutilizzare. Ai contadini fa caso tutto. Dai rigattieri vedevo cose che potevano servire; prendevo ad ogni volta e senza misura: pinze, martelli, congegni... Speravo sempre che l'ultimo fosse il migliore. Era la premessa del museo che allora non sapevo avrei fatto»⁴⁹.

Questi oggetti vennero sottratti all'oblio, concretamente alla spazzatura, e soltanto la curiosità e la passione dei singoli, prima che diventasse cultura, hanno spostato il confine dalla discarica al museo. A intraprendere la raccolta raramente erano i contadini stessi, come nel caso di Ettore Guatelli; il più delle volte erano il parroco, il sindaco o il maestro. Negli ultimi decenni sono gruppi di volontari e associazioni culturali: secondo quanto emerso da una ricerca svolta sull'arco alpino occidentale⁵⁰, spesso sono persone originarie del posto trasferitesi in città che tentano di ricostruire l'identità locale riproponendo con il museo la vita del passato. «Alla base c'è una sorta di 'identità di ritorno' che si sviluppa all'interno di un'élite generalmente acculturata. Non sono i contadini ad allestire i musei dei contadini; i contadini non devono ricostruire o riaffermare la propria identità: i contadini *sono* contadini»⁵¹.

Attrezzi di lavoro, strumenti di cucina, vestiti, mobili e arredi, giocattoli, contenitori. Le raccolte di questi oggetti raramente sono sistematiche e risentono del gusto e della curiosità di chi raccoglie e cerca, del collezionista, nonché dipendono dalla collaborazione

dei possessori, dai soldi a disposizione, dalle caratteristiche economico-geografiche del territorio. Ma all'interno della inevitabile eterogeneità delle varie collezioni, tutti i manufatti sono in realtà accomunati dal fatto di appartenere allo stesso contesto sociale, prevalentemente contadino, e allo stesso passato vicino ma ormai dimenticato⁵². All'inizio le raccolte occupavano spesso spazi non istituzionali, a volte domestici, e solo in seguito diventarono musei. Mancava l'idea stessa di un museo di questo genere: fino a poco prima la visione del mondo contadino era quella offerta dalla classe dominante, la borghesia cittadina, il cui sguardo preferiva soffermarsi sugli aspetti interpretati come ingenua bellezza (abbigliamento dei giorni di festa, etc.), tralasciando gli aspetti di povertà e di ribellione politica.

Ora, taluni di questi musei, che in Italia hanno assunto la denominazione di «demoetnoantropologici», ricevono finanziamenti pubblici, a volte sono riccamente attrezzati e allestiti, e spesso si avvalgono della consulenza o della direzione di antropologi professionisti; gli oggetti sono stati riconosciuti nel patrimonio culturale ufficiale, tanto che la competenza della Soprintendenza ai Beni artistici è stata allargata sino a comprenderli.

Ma, come in origine, molti di questi musei espongono ancora gli oggetti senza didascalie, con cartellini spesso scritti a mano, a volte disposti per tipologie, in qualche caso a comporre disegni decorativi, il più delle volte a ricreare contesti di vita e d'uso; frequentemente la visita è accompagnata da anziani che raccontano storie e significati. La differenza rispetto al museo classico (poche vetrine e pannelli, il contatto diretto con chi ha vissuto l'esperienza) è dovuta non tanto e non solo a mancanza di finanziamenti, ma in buona parte anche a un genuino senso di vicinanza con gli oggetti, al tentativo di ricreare un passato piuttosto che a esporlo. «Tutti gli attrezzi della nostra collezione sono autentici, tutti rigorosamente donati al museo. Sono stati messi lì così come sono stati donati, tanto che qualcuno ha detto: 'come se il contadino potesse ritornare a prenderli da un momento all'altro'»⁵³.

Quello che fa storcere magari il naso agli esperti di museografia e museologia viene invece apprezzato dal pubblico. L'aver gli oggetti «a portata di mano», senza tutti i filtri tipici dell'istituto museale, insieme alla facile riconoscibilità degli oggetti, molti dei quali sono vicino all'esperienza diretta personale o almeno a quella

dei parenti più anziani, costituisce una miscela in grado di mettere il pubblico molto più a proprio agio e disponibile alla curiosità.

Il rischio, in questi musei, è però di esporre gli oggetti senza alcun collegamento critico con la storia, senza alcuna memoria della vita di stenti e miseria che caratterizzava le classi contadine e la loro vita, e quanto questi oggetti siano stati strumento di sopravvivenza distanti dalla vita delle classi dominanti. Senza queste informazioni rischia di rimanere solo il gioco agrodolce della memoria, il facile rimpianto dei «bei tempi andati», «di quando c'erano le lucciole nei prati». O, peggio ancora, la conseguenza è di perdere la carica eversiva dell'inizio e di offrire spazio a tutti i localismi, al rifiuto implicito dello straniero e del diverso.

Dice Gian Luigi Bravo, presidente della Associazione italiana di studi etnoantropologici: «Continuamente ci sono delle ricostruzioni del passato, non soltanto a opera dei leghisti (anzi, quella dei leghisti è così fantasiosa che non pone neanche problemi di distanza critica), ma di molti che onestamente ritengono di dover ricostruire delle forme di identità»⁵⁴. Amministratori locali, politici che fanno leva sulla curiosità e l'interesse dei visitatori.

In un sondaggio svolto a cura della Provincia autonoma di Trento presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele⁵⁵, alla domanda «Le cose esposte nel museo si riferiscono a un mondo dove si stava...?», il pubblico ha risposto «Peggio di adesso» per il 35%, «Né meglio né peggio di adesso» per il 48%, mentre il 17% si è detto convinto che il passato fosse «Meglio di adesso». Inoltre, se «interesse» è stata l'emozione provata dal 52% davanti alle collezioni, per il 29% è stata «ammirazione» e per ben il 19% «nostalgia»⁵⁶.

Forse perché era un contadino vero. Guatelli affermava invece: «Mantenere le testimonianze delle nostre radici non porta necessariamente a nostalgia per quello che non è più. Chi ha vissuto quel passato non può trasformarlo in un ricordo mitico come può succedere a chi ne sente solo parlare. Tutto non si può avere, e per quanti valori si siano fatalmente persi chi vorrebbe tornare alle condizioni di allora? Il cibo aveva più sapore, è vero [...] ma è anche vero che spesso non ce n'era, ed era sempre quella zuppa, quella poca zuppa»⁵⁷.

Di fronte al cimelio storico

Per le persone della generazione di chi scrive la storia alle scuole dell'obbligo, soprattutto alle elementari, era insegnata sui sussidiari attraverso l'illustrazione di temi memorabili, non di rado con l'aiuto di disegni esplicativi: Muzio Scevola che brucia la mano nel braciere, la Disfida di Barletta, Enrico Toti e la sua stampella.

In Italia i musei storici nacquero come conservazione-celebrazione della memoria e dell'orgoglio patrio, secondo un modello tutto sommato non differente da quello dei sussidiari scolastici, composti da una sequenza di cimeli e reliquie che puntavano a commuovere ed emozionare. Così erano costruiti intenzionalmente i musei intitolati al Risorgimento dallo Stato da poco unitario, così si presentano spesso quelli realizzati dalle varie armi dell'esercito o dedicati alle due guerre mondiali (anche se quelli che espongono la Grande Guerra sono la stragrande maggioranza). In gran parte parlano di guerre o fatti bellici e nelle sale espongono armi e divise, oggetti personali, giornali d'epoca e spesso fotografie o dipinti con soggetti storici. L'immagine che offrono è solo celebrativa e della guerra trasmettono spesso un'apparenza mistificante che esibisce solo l'aspetto tecnico ed eroico ma tralascia e anestetizza tutto quello che ha rappresentato la morte e il dolore, la paura e la sofferenza, la violenza e la prevaricazione.

Eppure tra tutti i musei è sicuramente quello dove il tema della memoria è più vicino alle esperienze dei cittadini e dei visitatori, dove le criticità e gli avvenimenti di un passato anche recente possono essere esibite e diventare strumento di analisi e comprensione. Al contrario, sono spesso gli interessi di parte, che denigrano o esaltano il passato prossimo a seconda del bisogno, a schiacciare e a bloccare i rinnovamenti dei musei. Tra i pochi casi si può ricordare il Museo Storico di Bergamo, la cui Sezione Ottocento esce dalla logica del cimelio per entrare nelle vicende sociali, economiche e umane dei cittadini, facendo anche un uso suggestivo e accattivante dei supporti informatici in sala⁵⁸.

Fuori dall'Italia invece sono molti i musei storici che hanno saputo convogliare energie nella progettazione e si sono conquistati un ruolo nel dibattito pubblico e nel percorso educativo affrontando temi critici anche recenti e coinvolgendo l'attenzione del pubblico attraverso esposizioni emozionali e non parate di cimeli.

Nel Museo dell'Apartheid di Johannesburg, ad esempio, «all'ingresso si acquista un tesserino di plastica che, se sei bianco, certifica che sei nero e, se sei nero, ti etichetta come bianco», racconta la scrittrice Nadine Gordimer, «si entra poi in due spazi adiacenti separati, in cui il nero sperimenta i privilegi dell'essere bianco e il bianco la discriminazione dell'essere nero. Il percorso all'interno del museo è tutto basato su questa evidente tematica, con la documentazione, il vocabolario della discriminazione in tutta la sua crudeltà e crudeltà».

Non mancano polemiche e discussioni. Il Museo dell'Olocausto di Washington è stato incolpato di incentrare l'attenzione solo sugli ebrei tralasciando le altre popolazioni⁵⁹, mentre il Museo Ebraico di Berlino è sotto accusa per l'estetica semplicista. Capita anche che un sopravvissuto o un discendente chieda la restituzione di un oggetto tra quelli esposti nel Museo di Auschwitz-Birkenau, aprendo un dissidio tra memoria collettiva e memoria personale⁶⁰.

Ci sono poi esempi di musei dove più forte si fa sentire il peso della propaganda, la mano del vincitore che impone la propria visione della storia o semplicemente racconta una parte di verità. Il Museo della Pace di Hiroshima espone foto e oggetti raccapriccianti del dopobomba, ma nulla che riesca a inquadrare il bombardamento nel contesto della guerra, evitando in particolare i ricordi delle atrocità commesse dai giapponesi in Cina e Corea⁶¹. Nel Museo degli Orrori di Guerra di Ho Chi Minh City, l'ex Saigon, in Vietnam, si possono vedere tutte le immagini terribili e famose della guerra, ma non si trova alcuna testimonianza di quelli che furono gli orrori commessi dalle truppe nordvietnamite⁶².

In Italia l'avvenimento più recente al quale sono stati dedicati musei storici, soprattutto in Nord Italia, è la Resistenza, anche se solitamente queste istituzioni non sfuggono all'intento celebrativo e non di rado sono volte più a onorare i caduti che ad analizzare il processo storico⁶³; più mausolei che musei. Eppure, forse perché la situazione politica nazionale registra numerosi esempi di delegittimazione di questa fase storica e le strutture esistenti non sempre sono in grado di coinvolgere e trasmettere valori e significati ai visitatori, negli ultimi anni sono proprio i musei dedicati alla Resistenza che registrano i progetti più innovativi.

Il Museo Audiovisivo della Resistenza delle province Massa Carrara e La Spezia di Fossdinovo, il Museo Diffuso della Resi-

stenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà di Torino e la Casa della Resistenza di Borgo Taro hanno del tutto rinunciato alle forme tradizionali di rappresentazione e all'esposizione di oggetti (solo la sedia per le esecuzioni a Torino), e offrono al visitatore un percorso di immagini e suoni, di racconti della memoria e di testimonianze dell'epoca. Grazie a innovativi sistemi multimediali il visitatore ascolta i racconti personali di testimoni e protagonisti oppure osserva i filmati d'epoca che vengono posti in funzione con un suo gesto o direttamente dal passaggio. Sono visite che puntano sull'emozione, che riportano alla dimensione personale del passato, alle esperienze di drammi e di entusiasmi, alla quotidianità del vissuto al di fuori dell'apparato ideologico e didascalico che spesso appesantisce questi musei. Si tratta di una scelta coraggiosa e innovativa, anche se l'aver necessariamente ridotto l'inquadramento storico degli avvenimenti, schiacciati dalla forza dei testimoni, rischia di spostare l'accento dalla conoscenza critica alla soggettività e all'empatia. «Facciamo un piccolo esperimento di pensiero», scrive Fabio Dei a proposito del museo di Fosdinovo. «Cosa penseremmo, noi che stiamo dalla parte della Resistenza, di un museo organizzato secondo le stesse strategie dai nostalgici di Salò? Pensate a un luogo così suggestivo, in cui i vecchi repubblicani ci raccontano i loro drammi esistenziali, le loro speranze (non importa quanto oggi le si riconosca illusorie) in un ordine migliore del mondo, e magari ci parlino dei loro cari vittime delle rappresaglie dei malvagi partigiani, e così via. Non produrrebbero ugualmente effetti di identificazione empatica nelle scolaresche?»⁶⁴.

Di fronte al falso

Per la verità, è difficile essere di fronte a un falso in un museo. Quando malauguratamente se ne scopre uno, questo viene velocemente ritirato dall'esposizione con la minor pubblicità possibile; non si parla mai volentieri di falsi, anche se la loro esistenza è inevitabile da quando esiste un mercato per l'arte.

In realtà non si può propriamente dire che un oggetto è falso: un quadro è un quadro, quanto una statua è una statua, non possono essere «veri» o «falsi» in quanto tali. È l'attribuzione che può essere vera o falsa. E qui sta il dolo, l'intenzione fraudolenta, la non

autenticità di un'opera secondo le convenzioni: l'attribuzione a un autore o a una civiltà o a un periodo di un'opera o un oggetto che non vi appartengono.

Non vengono considerate nella categoria dei falsi le repliche intenzionali svolte in antico, come le sculture in marmo romane copie dei bronzi della Grecia classica: anzi senza di loro non conosceremmo gli originali ormai perduti, ad esempio il *Discobolo Lancillotti* del Museo Nazionale Romano, copia di un bronzo di Mirone (ca. 480-420 a.C.). Né viene ad esempio ritenuto un falso il gruppo di *Eros e Psiche* conservato al museo di Palazzo Altemps a Roma, realizzato da Alessandro Algardi nel Seicento con l'assemblaggio di elementi di sculture antiche di epoche diverse, secondo un concetto di restauro in voga a quell'epoca. Non rientra nella categoria neppure il *Ritratto di Leone X con due cardinali* di Andrea del Sarto conservato al Museo di Capodimonte a Napoli, copia di un quadro di Raffaello, eseguito su richiesta del duca di Mantova.

Sono da escludere anche le repliche svolte dallo stesso autore di una propria opera, come il celebre *Urlo* di Edvard Munch, dipinto in diciotto versioni, senza contare che la replicabilità stessa può assumere nell'arte contemporanea proprio valore di arte: basti pensare alle opere serigrafiche di Andy Warhol.

Nessuno si sogna di ritenere non autografe le tele che uscivano da grandi botteghe come quelle di Veronese o Rubens, dove spesso erano gli assistenti a realizzare le opere, mentre a volte i titolari si limitavano alla supervisione e alla firma. Ma ci sono anche i casi delle auto-falsificazioni, come le tele metafisiche che De Chirico, ormai anziano e consapevole che le sue opere giovanili avevano quotazioni maggiori, dipinse retrodatandole agli anni Dieci e Venti⁶⁵.

Tra i più famosi falsi della storia si possono citare i quadri che Han Van Meegeren, artista olandese del Novecento, dipinse per vendicarsi dei critici che avevano stroncato il suo lavoro. I suoi falsi Vermeer ingannarono tutti: il suo primo quadro, la *Cena a Emmaus*, venne definito dalla stampa il capolavoro del famoso pittore olandese del Seicento. Venne scoperto solo dopo la sua confessione, nel secondo dopoguerra, per difendersi dall'accusa di collaborazionismo per aver venduto un Vermeer al generale nazista Goering: per essere creduto ne dipinse uno in cella, e assieme a quello vennero fuori anche gli altri.

Icilio Federico Ioni invece operava in Toscana tra Ottocento e Novecento insieme a una vera e propria associazione che ingannava con opere rinascimentali soprattutto americani, non senza il gusto della beffa verso ricchi creduloni. Per rimanere agli scherzi, chi non ricorda le false teste in pietra attribuite a Modigliani, eseguite per gioco con il trapano da un gruppo di ragazzi a Livorno nel 1984 e scambiate per vere da famosi e titolati storici dell'arte?

Ma a volte ci sono anche falsari «inconsapevoli»: il marmorai veronese Giovanni Rizzardi ha appreso con stupore che quattro rilievi, nell'ambito della sua produzione per l'arredo domestico e antichizzati artigianalmente per renderli più commerciali, si trovano nelle collezioni del prestigioso Metropolitan Museum di New York come pezzi longobardi. Rivenduti in Svizzera dal primo acquirente, vennero acquistati dall'istituzione statunitense nel 1986 e attribuiti ai secoli VIII e IX⁶⁶.

Scrisse in una sua divertente e interessante autobiografia Eric Hebborn, abile falsario di disegni antichi, che l'autore delle opere non può essere colpevole di aver dipinto o scolpito secondo il gusto antico e che i candidati al ruolo di cattivo sono due: l'esperto e il mercante d'arte. «Il primo è colpevole di aver formulato false attribuzioni, il secondo di aver lucrato sulle medesime. Personalmente non ritengo che l'esperto sia molto adatto al ruolo del cattivo, dopo tutto non vi è motivo di supporre che non agisca in buona fede. Inoltre, quelli che fra di noi amano l'arte del passato hanno un grosso debito di riconoscenza verso il povero studioso, perché [...] è soprattutto grazie a lui che il nostro grande bagaglio culturale si è conservato. I suoi rari errori sul piano etico sembrerebbero più che altro dovuti alle cattive compagnie [...]. Rimane quindi, come unico candidato, il mercante d'arte»⁶⁷. La difesa è appassionata e decisamente venata d'interesse personale, ma non priva di suggestioni.

Prede predestinate dei falsari sono soprattutto i collezionisti, ma anche ai musei è capitato di incapparci qualche volta, magari direttamente nell'acquisto oppure in mezzo alle opere acquisite proprio da un collezionista o attraverso una casa d'aste. Anche perché «di solito i musei pagano con molto ritardo»⁶⁸.

Nondimeno il falso eccita il pubblico, muove un interesse un po' morboso per l'opera che ha ingannato gli esperti. E in generale la figura del falsario è sempre vista con simpatia, sia in letteratura

che al cinema, come uno scanzonato e abile talento che sfrutta la credulità dei ricchi: Bonnard, l'anziano e simpatico falsario di quadri della pellicola *Come rubare un milione di dollari e vivere felici*, dopo aver terminato una tela ha questo scambio di battute con la figlia: «'Dubito molto che lo stesso Van Gogh penasse tanto per fare un quadro'. 'Non gli serviva. Lui era Van Gogh!'. 'Ma lo sai che lui in tutta la sua vita vendette un solo quadro? Invece io, in omaggio al suo grande e tragico genio, ne ho venduti due'». Mentre si scrivono queste righe è in preparazione una pellicola dedicata al falsario inglese John Myatt, che negli anni Novanta copiò e spacciò per vere opere di Alberto Giacometti, Georges Braques e Pablo Picasso, guadagnando vari miliardi di lire.

Orson Welles nella curiosa pellicola *F per falso* del 1975 parte da un'inchiesta sul falsario ungherese Elmyr de Hory, autore di tele post-impressioniste («se li appendi in un museo dove c'è una collezione di dipinti e li lasci lì molto tempo, allora diventano veri», afferma il pittore), per arrivare a ragionare sui rapporti tra arte e realtà.

Ma chi stabilisce l'autenticità? La garanzia è solitamente attestata dal conoscitore, dall'esperto della materia che, supportato dalle ricerche storiche e dalle analisi scientifiche, fa affidamento soprattutto alla propria sensibilità e conoscenza degli stili e dei gusti antichi. Federico Zeri, che fu uno dei consulenti più apprezzati nella scoperta dei falsi, quando era consulente del Paul Getty Museum di Malibu arrivò nel 1983 ad «assaggiare» la statua di un *kouros* (giovane vittorioso), considerata un originale greco del 530 a.C., che il museo voleva acquistare per 7 milioni di dollari. Il critico d'arte sosteneva che si poteva riconoscere in questo modo la presenza di acidi, solventi e coloranti che venivano usati per dare una finta patina antica. Non lo ascoltarono, e solo nel 1990 la statua venne riconosciuta come falsa e ritirata dall'esposizione. L'ultima polemica di Zeri, prima di morire nel 1998, si rivolse al *Trono Ludovisi*, da lui ritenuto una scultura ottocentesca, ma che la critica continua a ritenere un capolavoro dell'arte della Magna Grecia del v secolo a.C. e che attualmente è conservato al Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps.

Non è l'unica opera su cui la critica si divide. Nelle sale del Museo Pigorini di Roma fa bella mostra di sé la *Fibula Praenestina*, una fibula in oro con la più antica iscrizione latina conosciuta: secondo alcuni studiosi⁶⁹ si tratta di un falso eseguito nell'Otto-

cento dall'antiquario Francesco Martinetti insieme allo studioso Wolfgang Helbig, che grazie a questa fibula diventò famoso.

Di fronte all'opera immateriale

Se nessuno ha ancora visto un'opera immateriale al museo non è perché manca di consistenza (appunto non ha materia), ma solamente perché, molte volte, l'idea è più avanti della pratica. Per cominciare, cos'è un oggetto immateriale? La sua definizione è relativamente recente e riguarda tutta una serie di eventi e saperi legati alla cultura orale come fiabe, canti, feste, giochi, spettacoli e riti, ma anche tecniche e lingue: questi, si ritiene, definiscono la cultura di una società tanto quanto gli oggetti materiali e, se tradizionalmente sono già oggetto di studio e ricerca, ora sono stati definiti e sottoposti a tutela. L'UNESCO ha dedicato specifici studi e programmi di salvaguardia di questo patrimonio, tanto che la più recente definizione di museo dell'ICOM individua tra i suoi compiti le «ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente»⁷⁰.

L'Italia, come spesso capita, arriva tardi: «Pur essendo uno dei paesi più ricchi al mondo sul fronte delle tradizioni, noi arriviamo quasi ultimi nella tutela dei beni immateriali», racconta in un'intervista Marino Niola, docente di Antropologia dei simboli all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, «se pensiamo che la Corea possiede il catalogo dei beni viventi, che classifica come 'bene culturale' una famosa sciamana»⁷¹.

Non si tratta ovviamente di rinchiudere i beni immateriali nei musei, tanto meno di condizionare o tenere artificialmente in vita manifestazioni spontanee: nessuna comunità o singolo può conservare per legge il proprio patrimonio immateriale se non lo sente più proprio, e la loro vita è legata al consenso spontaneo.

Oltre alle attività di schedatura e di studio che si stanno moltiplicando anche in Italia, il ruolo che può giocare il museo si infila nella definizione spesso labile dei confini: anche i beni materiali hanno una componente non materiale legata alla costruzione, all'uso, al valore simbolico o alla storia del possessore; così come i beni immateriali hanno a volte bisogno di oggetti per realizzarsi, come ad esempio uno strumento musicale per i canti o una mario-

netta per il teatro. Soprattutto, è proprio attraverso i mezzi audiovisivi che i beni immateriali diventano realtà ripetibile e conservabile, sia negli archivi dei musei sia nella trasmissione in sala di filmati e registrazioni audio, come accade sempre più spesso nei musei antropologici e, sempre meno episodicamente, anche in quelli storici.

Note al capitolo

1. Con poche eccezioni, soprattutto da quando esiste il museo ovviamente.
2. Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori, curiosi: Parigi-Venezia, 16°-18° secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 46-51.
3. Adalgisa Lugli, *op. cit.*, p. 21.
4. Roland Schaefer, *Il museo. Tempio della memoria*, Universale Electa – Gallimard, Trieste 1999, p. 35.
5. «Scopo di un'enciclopedia è infatti raccogliere le conoscenze sparse sulla terra, esporne ai nostri contemporanei il sistema generale, trasmetterle ai posteri, affinché l'opera dei secoli passati non sia stata inutile», voce *Enciclopedia*, vol. IV, p. 21.
6. Raffaele Simone, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2000.
7. <http://www.museoomero.it/museoomero/Italiano/index.asp>.
8. Andrea Perin, *Il museo della ceramica di Mondaino. L'allestimento*, Atti del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica, 30-31 maggio 2003, pp. 117-122.
9. Antonello Ricci, *I suoni in mostra. Una strategia dell'orecchio*, «Antropologia Museale», 7, 2004, pp. 34-39.
10. <http://www.tatetracks.org.uk/>.
11. Salvatore Settis, *op. cit.*, 2002, p. 15.
12. L'Italia fu la prima nazione a stabilire una simile normativa, non solo a causa della particolare ricchezza del proprio patrimonio culturale ma anche di un suo riconosciuto valore simbolico. Prova ne sia che le prime leggi a difesa del patrimonio culturale furono dedicate negli Stati pre-nazionali proprio all'archeologia e non all'arte, soprattutto dove maggiore era il patrimonio e consueta la spoliatura da parte di studiosi e viaggiatori. Nel Regno delle Due Sicilie già nel 1755 vennero emanate norme per la tutela: «Ma perché niuna cura e diligenza è stata per l'addietro usata in raccogliarli, e custodirli, tutto ciò che di pregevole è stato dissotterrato, s'è dal Regno estratto, onde il medesimo è assai povero, dove altri stranieri de' lon-

tani paesi se ne sono arricchiti»; Marcello Barbanera, *L'archeologia degli italiani*, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 9. Nello Stato Pontificio la prima collezione pubblica venne istituita nel 1471 nel Palazzo dei Conservatori da Sisto IV (gli attuali Musei Capitolini) e una figura di commissario delle antichità venne creata nel 1534 da Paolo III. Fu soprattutto il Chirografo di Pio VII, del 1802, a rappresentare l'apparato legislativo più avanzato fino a quel momento: «Niuno potrà neppure nei suoi privati fondi fare scavi per trovare Antichità, o tesori nascosti, senza Vostra particolare licenza»; Marcello Barbanera, *op. cit.*, p. 7.

13. Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Leonardo Arte, Milano 1950, p. 15.

14. Liana Castelfranchi Vegas, *Il ruolo delle arti minori nel Medioevo*, in Cinzia Piglione, Francesca Tasso (a cura di), *Arti minori*, Jaca Book, Milano 2000, p. 13.

15. Mark Twain nel suo *Le avventure di un artista defunto. Una commedia in tre atti*, scritta a Vienna nel 1898 (Cooper 2006), racconta di un gruppo di artisti di Barbizon, in Francia, che per sbarcare il lunario mettono in scena la morte di un loro collega e ottengono l'aumento dei prezzi dei suoi quadri.

16. Salvatore Settis, *op. cit.*, 2002.

17. Ludovico Pratesi (a cura di), *I Musei d'arte contemporanea in Italia*, Skira, Milano 2006, p. 25.

18. Francesco Buranelli, *Vivere i musei come avventure*, «Il Sole-24 Ore», 17 dicembre 2006, p. 52.

19. Guido Guerzoni, *I privati vogliono progetti strategici, mentre il settore pubblico arranca*, «Il Giornale degli Sponsor – Il Giornale dell'Arte», rapporto annuale 2006, p. 3.

20. Laura Torretta, *Buffalo offre bronzi*, «Il Sole-24 Ore», 25 febbraio 2007, p. 55.

21. «È quello che potremmo chiamare 'professionisti giovani e medio-giovani'», sostiene Pier Luigi Sacco, «persone già inserite nel mondo del lavoro, con livello di scolarizzazione medio-alta, che viaggiano e leggono. A questo target naturale se ne stanno sovrapponendo altri. Prima di tutto i giovanissimi, molto incuriositi da offerte che non propongano solamente la mostra, ma un contorno esperienziale stimolante [...]. L'altro grande fronte è quello degli anziani e dei pensionati, generalmente non attirati dal contemporaneo»; *Quali economie per i musei d'arte contemporanea in Italia? Conversazione tra Ludovico Pratesi e Pier Luigi Sacco*, in Ludovico Pratesi, *op. cit.*, p. 25.

22. Wanda Lattes, *Non dissacrareci il David: a Firenze proteste dei visitatori*, «Il Corriere della Sera», 31 gennaio 2005.

23. *Gli occhi della Mummia* (Ernst Lubitsch, 1918); *La mummia* (Karl Freund, 1933); *La mummia* (Stephen Sommers, 1999).

24. *I predatori dell'arca perduta* (Steven Spielberg, 1981), *Indiana Jones e il*

tempio maledetto (Steven Spielberg, 1984), *Indiana Jones e l'ultima crociata* (Steven Spielberg, 1989); *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001) e *Tomb Raider. La culla della vita* (Jan De Bont, 2003).

25. Lucilla De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi, Milano 1995.

26. Andrea Carandini, *Storie dalla terra. Manuale dello scavo archeologico*, De Donato, Bari 1981, p. 35.

27. Enrico Giannichedda, *Storia della cultura materiale*, «Archeologia Post-medievale», 1, 1997, pp. 117-132.

28. Enrico Giannichedda, *Contesti archeologici e contesti etnografici in museo*, in Franca Di Valerio (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti dentro e fuori i musei*, CLUEB, Bologna 1999, pp. 93-104; Andrea Perin, *Dall'archeologia all'etnografia e viceversa*, «Nuova Museologia», 7, novembre 2002, pp. 29-31.

29. Ne *La scoperta dell'America*, cinquanta sonetti del 1890, i marinai vedono «un fregno buffo co' la testa / dipinta come fosse un giocarello, / vestito mezzo ignudo, co' 'na cresta / tutta formata de penne d'uccello» e, dopo il primo momento di paura, gli chiedono appunto «Ah quell'omo – Je fecero – chi sête?».

30. Jean-Loup Amselle, *Logiche meticce*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 56.

31. Nel museo i materiali vennero esposti secondo la suddivisione per «età» (Pietra, Bronzo e Ferro, utilizzate ancora oggi nelle suddivisioni della preistoria), a seconda del grado di evoluzione che veniva riconosciuto alle popolazioni (utilizzo di manufatti in bronzo oppure in pietra, etc.).

32. «Il Museo è diviso in due grandi classi», scriveva Pigorini, «la preistorica e l'etnografica. Comprende la prima quanto nelle provincie italiane e nelle contrade estere lasciarono le varie genti, dall'età archeolitica al chiudersi della prima età del ferro. Nell'altra ammirasi ciò che fabbricano od usano famiglie viventi, rimaste quali più, quali meno in condizioni di civiltà inferiori alla nostra, a partire dallo stato selvaggio. E la ragione del parallelo fra le due classi sta in ciò, che nella infinita varietà di usi e costumi di popoli meno civili di noi, trovasi oggi ancora l'immagine del nostro passato più lontano, la spiegazione della maniera di vita e dei processi industriali delle popolazioni preistoriche»; «Bullettino di Paletnologia Italiana», 1881.

33. Stefan Eisenhofer, *Uno Stato di bronzo e avorio. Il Regno del Benin e la sua arte di corte*, in Ezio Bassani (a cura di), *Africa. Capolavori da un continente*, catalogo della mostra, Torino 2 ottobre 2003-15 febbraio 2004, Artificio Skira, Firenze 2003, p. 69.

34. Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 204.

35. Scrive Matisse dopo un acquisto: «Ho incontrato [a casa di Gertrude Stein] Picasso che ne fu molto impressionato. Ne abbiamo discusso a lungo, e fu quello per noi tutti l'inizio dell'interesse per l'arte negra, interesse di cui abbiamo poi, poco o

tanto, reso testimonianza nei nostri quadri»; riportato in Jean-Luis Paudrat, *Presenza africana negli studi degli artisti*, in Ezio Bassani (a cura di), *op. cit.*, p. 318.

36. Marco Aime, *L'incontro mancato*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 103-104.

37. Giuseppina Prayer, *L'arte aborigena e le strategie del National Museum of Australia*, «Antropologia Museale», 5, autunno 2003, pp. 16-21; Giuseppina Prayer, *L'autorizzazione. L'arte aborigena australiana e la tutela del copyright*, «Antropologia Museale», 12, inverno 2005-2006, pp. 15- 21; Elvira Stefania Tiberini, *Neotradizionalismo e post-identità. Arte contemporanea in Haida Gwaii*, «Antropologia Museale», 4, estate 2003, pp. 17-23.

38. *Intervista. Incontro con Ruth Phillips*, «Antropologia Museale», 3, 2002-2003, p. 14.

39. Maria Camilla De Palma, *La Nuova Frontiera dei musei etnologici*, «Nuova Museologia», 3, novembre 2000, pp. 10-13 ; Roberta Cafuri, *Quale cultura, storia e territorio rappresentare oggi?*, in Francesco Remotti (a cura di), *Memoria, terreni, musei*, Edizioni dell'Orso, Torino 2000, pp. 1-29.

40. Questo progetto è stato illustrato in una mostra a Genova realizzata in collaborazione con i Bororo del Mato Grosso. Vd. Maria Camilla De Palma et al. (a cura di), *Io sono Bororo*, catalogo della mostra (Genova 9 ottobre 2004-23 gennaio 2005), Silvana Editoriale, Milano 2004.

41. Cecilia Pennacini, *È possibile «decolonizzare» i musei etnografici?*, in Francesco Remotti (a cura di), *op. cit.*; Franca Di Valerio, *Esporre memoria e identità: la museografia nordamericana*, in Franca Di Valerio, Vito Patricchia (a cura di), *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millennio*, CLUEB, Bologna 2000.

42. Anna Maria Pecci, *Storie cannibali*, «Antropologia Museale», 1, maggio 2002, pp. 30-33; Vito Lattanzi, Vincenzo Padiglione, *Intervista a Fabrizio Sabelli*, «Antropologia Museale», 7, estate 2004, pp. 7-13.

43. <http://www.castellodalbertisgenova.it>; Maria Camilla De Palma, *Castello D'Albertis, Museo delle Culture del Mondo di Genova*, «Antropologia Museale», 15, inverno 2006, pp. 38-40.

44. Carolina Orsini, Claudio Salsi (a cura di), *Spazio Ansaldo*, supplemento a «Rassegna di Studi e Notizie», vol. 30, a. 33, Milano 2006.

45. *La Madonna contesa da Comune e Beni culturali*, «La Repubblica», 12 gennaio 2004.

46. *Il Compianto* è un gruppo composto da sette figure raccolte intorno al corpo di Cristo morto.

47. Vittorio Fecorelli, Flavio Niccoli (a cura di), *La coda della gatta. Scritti di Ettore Guatelli: il suo museo, i suoi racconti (1948-2004)*, Quaderni IBC, Bologna 2005, p. 66.

48. Riportato in Alberto Mario Cirese, *Oggetti, segni, musei* (1977), Einaudi, Torino 2002, p. 108.
49. Vittorio Fecorelli, Flavio Niccoli, *op. cit.*, p. 67.
50. Marco Aime, *op. cit.*, 2005, p. 105.
51. Marco Aime, *op. cit.*, 2005, p. 105.
52. Sandra Puccini, *Le «sentinelle» della memoria. Per una tipologia del collezionismo antropologico*, «Antropologia Museale», 9, inverno 2004-2005, pp. 16-24.
53. Pierluigi Righi, *Il museo di Gaville*, «Antropologia Museale», 6, inverno 2003-2004, p. 55.
54. *Intervista. Vito Lattanzi e Gian Luigi Bravo*, «Antropologia Museale», 5, autunno 2003, p. 13.
55. Renato G. Mazzolini (a cura di), *op. cit.*, pp. 177-238.
56. Verrebbe da pensare che sia un sentimento provato da chi era giovane a quei tempi; però in base alle informazioni sulla professione degli intervistati solo il 13% è pensionato e il 10% è casalinga. Il 10% ha la licenza elementare, il 20% quella media, il 46% la superiore e il 24% la laurea.
57. Vittorio Fecorelli, Flavio Niccoli, *op. cit.*, p. 178.
58. Vd. il sito del museo <http://fondazione.bergamoestoria.it>.
59. Sara J. Bloomfield, *Museo, memoriale, voce morale: storia e memoria nello United States Holocaust Memorial Museum*, in Franca Di Valerio, Vito Paticchia (a cura di), *op. cit.*, pp. 111-130.
60. Anais Ginori, *In quella valigia ad Auschwitz tutta la tragedia di mio padre*, «La Repubblica», 2 settembre 2006, p. 21.
61. «La rabbia dei visitatori, specie americani, è scritta nel libro delle firme: 'Mai più Hiroshima, certo, ma nemmeno Pearl Harbor', scrive uno. E un altro: 'Voi giapponesi non avete ancora imparato nulla e avete ancora lo stesso imperatore nel nome del quale tutti i vostri crimini di guerra vennero commessi'»; Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi, Milano 1998, p. 80.
62. Federico Rampini, *La guerra della memoria. Il Vietnam riscrive la storia*, «La Repubblica», 3 settembre 2006, p. 19.
63. Ilaria La Fata, *La liberazione diffusa. Per un repertorio dei musei della Resistenza*, «Zapruder», 9, gennaio-aprile 2006, pp. 104-105.
64. Fabio Dei, *Musealizzare la Resistenza nell'era del testimone*, «Antropologia Museale», 11, autunno 2005, p. 15.
65. Wieland Schmied, *L'affaire delle date false*, «Il Sole-24 Ore», 14 gennaio 2007, p. 41.
66. Ettore Napione, *Marmorai veronesi e scultura medievale: il caso degli archetti di ciborio del Metropolitan di New York*, «Verona illustrata», 2000, 13, pp. 81-89.

67. Eric Hebborn, *Tropo bello per essere vero*, Neri Pozza, Vicenza 1994, p. 368.

68. Eric Hebborn, *op. cit.*, p. 318.

69. Margherita Guarducci, Pico Cellini, *La cosiddetta Fibula Praenestina. Antiquari, eruditi e falsari nella Roma dell'Ottocento*, Atti dell'Accademia dei Lincei, 1980.

70. www.icom-italia.org; Antonello Ricci, Roberta Tucci, *Immateriale*, «Antropologia Museale», 14, speciale 2006, pp. 39-41.

71. Maria Novella De Luca, *Unesco, è un tesoro il folklore d'Italia*, «La Repubblica», 30 dicembre 2006, p. 35.