

MUSEI DEA PRATICHE E METODOLOGIE

GIORNATA DI STUDI DEDICATA ALLA MEMORIA DI CARLO PONI

Atti del convegno

Istituzione Villa Smeraldi
Museo della Civiltà Contadina
Bentivoglio | 22 giugno 2019

MUSEI DEA PRATICHE E METODOLOGIE

Giornata di studi dedicata alla memoria di Carlo Poni

Istituzione Villa Smeraldi – Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio (Bo)

22 giugno 2019

Consiglio di amministrazione

Elisabetta Fini – Presidente

Alessandra Benedini

Duccio Caccioni

Maurizio Gaigher

Tommaso Simili

Direttore

Laura Venturi

Responsabile

Alessia Masi

Organizzazione

Giulia Albertazzi

Elisa Biondi

Filippa Genuardi

Comunicazione e ufficio stampa

Davide Bergamini, Grazietta Demaria, Veronica Brizzi

Un ringraziamento speciale a

Associazione Gruppo della Stadura

Università degli Studi di Bologna

Il presente volume è stato realizzato con il supporto dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna

Grafica e impaginazione

Priscilla Zucco

Stampa

Centro Stampa della Regione Emilia-Romagna

© 2020 Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna

Via Galliera 21, 40121 Bologna

ibc.regione.emilia-romagna.it

Tutti i diritti riservati

© 2020 Museo della Civiltà Contadina - Istituzione Villa Smeraldi

Tutti i diritti riservati

Le immagini nel testo sono state fornite dagli autori degli interventi



ISTITUZIONE VILLA SMERALDI



Museo della Civiltà Contadina

Regione Emilia-Romagna



istituto per i beni artistici
culturali e naturali

MUSEI DEA PRATICHE E METODOLOGIE

Giornata di studi dedicata alla memoria di Carlo Poni

Atti del convegno

Istituzione Villa Smeraldi
Museo della Civiltà Contadina
Bentivoglio | 22 giugno 2019

Interventi

Pietro Clemente, Francesco Fabbri, Gaetano Forni, Silvio Fronzoni,
Adriana Gandolfi, Glenda Giampaoli, Fabio Giusberti, Antonella Iacovino, Giovanni Kezich,
Luigi Mariani, Alessia Masi, Claudio Rosati, Alessio Zoeddu



PRESENTAZIONE

ALESSIA MASI

Responsabile Istituzione Villa Smeraldi – Museo della Civiltà Contadina

Sono molto lieta di presentare gli Atti del convegno “Musei DEA. Pratiche e metodologie. Giornata di studi dedicata alla memoria di Carlo Poni” svoltosi presso il Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio il 22 giugno 2019. Un convegno nato dalla volontà di ricordare, a quasi un anno dalla sua scomparsa avvenuta il 26 giugno 2018, il prof. Carlo Poni, studioso di Storia Economica e professore emerito dell’Università degli Studi di Bologna, per il profondo legame con la nostra istituzione culturale e per il contributo scientifico rilevante da lui dato alla costituzione del museo. Mi preme ringraziare i professori amici e collaboratori di Poni (Prof. Fabbri, Prof. Fronzoni e Prof. Giusberti), intervenuti nella prima sessione della giornata e che con il loro ricordo non solo hanno sottolineato il ruolo scientifico fondamentale avuto da Poni, ma hanno fatto emergere anche il ritratto di un uomo che ha fatto dell’ascolto e della capacità di coinvolgere interlocutori diversi la chiave del successo di una regia perfettamente riuscita. Naturalmente in questa sede era doveroso anche ricordare, attraverso l’intervento di Alessio Zoeddu, l’esperienza del Museo del Patrimonio Industriale di Bologna, la cui vicenda è legata

alla figura e al lavoro di Poni, a ulteriore conferma del suo costante impegno nel campo della museografia.

Sono trascorsi ben 44 anni dal lontano 1975, quando si tenne proprio qui nel nostro museo il I Convegno di Museografia Agricola, a cui parteciparono, tra gli altri, il Prof. Clemente e il dott. Forni, presenti, con una loro preziosa testimonianza, anche il 22 giugno. In quelle giornate (10-11 -12 gennaio) che si svolsero tra S. Marino di Bentivoglio e Bologna, fu presentato il nostro Museo della Civiltà Contadina, che in tutti questi anni ha attraversato varie fasi e varie direzioni, ciascuna apportatrice di importanti meriti e contributi, grazie ai quali il museo non solo si è configurato come museo pilota sul cui modello si sono formate tante realtà demotnoantropologiche nate successivamente, ma ha continuato sempre a rivestire un ruolo importante per tutto il territorio e la sua comunità. Un ringraziamento particolarmente sentito va all’Associazione Gruppo della Statura, che sostiene sempre con entusiasmo tutte le attività del museo, impegnandosi a mantenere vive le tradizioni e le pratiche contadine ormai in disuso.

Negli ultimi anni, sotto la direzione della dott.ssa Auregli,

il museo ha conosciuto un ulteriore slancio e un rinnovamento non solo in termini museografici ma anche museologici, che ha portato ad un'importante implementazione dei servizi didattici e della comunicazione: dal nuovo sito internet allo studio di un'immagine coordinata, dal lancio di campagne di crowdfunding all'utilizzo di canali social a cui si aggiunge la creazione di forti sinergie con altri enti e istituzioni, primo fra tutti l'IBC, Istituto dei Beni Culturali della Regione Emilia – Romagna, che sostiene le nostre attività e ha patrocinato questa giornata di studi, facendosi promotore, tra l'altro, della pubblicazione di questi atti.

Un ringraziamento speciale va a tutti i direttori di musei, funzionari di Soprintendenza e specialisti del settore arrivati da varie parti d'Italia per intervenire su tematiche legate alle pratiche attuali della museologia demoetnoantropologica. Una museologia sempre più orientata a riflettere sulla missione e sul ruolo dell'istituto museale in rapporto al territorio, inteso come matrice dell'identità dei luoghi, sistema culturale e opportunità creativa per nuove interpretazioni. Un importante momento, dunque, di confronto e di scambio che mi auguro segni la traccia di nuovi percorsi condivisi, nella consapevolezza che ci sia ancora tanto da fare e che sia necessario rinnovarsi continuamente anche per rispondere alle sollecitazioni provenienti dai cambiamenti sociali, come ad esempio quelli legati alla diversità culturale. Sappiamo bene che tutti i dibattiti museologici attuali vertono intorno al concetto di "accessibilità", inteso non solo nel senso di facilitare l'accesso e l'utilizzo del museo

alle persone con disabilità, ma in un'accezione più ampia che allude all'abbattimento delle barriere fisiche, sensoriali, cognitive e linguistiche, in modo che il museo sia percepito come un luogo aperto e inclusivo per pubblici sempre più diversificati per background socio-culturale, e venga interpretato come un luogo proprio e non come qualcosa di estraneo al vissuto personale.

Mi auguro che i frutti del convegno non restino a solo beneficio dei partecipanti, ma siano socializzati e diffusi per allargare l'orizzonte della riflessione, sia a livello personale che di gruppo.

CARLO PONI TRA STORIOGRAFIA E MUSEOGRAFIA

NOTE INTRODUTTIVE

SILVIO FRONZONI

già Direttore Istituzione Villa Smeraldi

L'ultima volta che Carlo Poni è tornato a Villa Smeraldi è stato una decina di anni fa, all'indomani della presentazione del suo libro *La seta in Italia*.

Stava male ormai da diverso tempo ed è difficile dire se, percorrendo in silenzio gli spazi e visitando le sezioni della esposizione permanente del museo inaugurata poco tempo prima, si sia riconosciuto in essa e l'abbia trovata rispondente alle finalità e ai propositi da lui espressi nello scritto che rimane il manifesto di questa istituzione¹.

Ci ha lasciato ormai da un anno e in questo arco di tempo, ma in realtà ancor prima, al suo lavoro storiografico sono stati dedicati primi contributi. Penso a quello di Franco Cazzola, *Dall'aratro al filo di seta: Carlo Poni* pubblicato nel 2015 in *Una scienza bolognese? Figure e percorsi nella storiografia della scienza*; e a quello di Fabio Giusberti e Alberto Guenzi, *Carlo Poni, un maestro*, pubblicato nel novembre dello scorso anno nella rivista dell'IBC. E altri contributi troveranno posto nel seminario *The Worlds of Work: The Intellectual Contribution of Carlo Poni* che si svolgerà dopodomani presso il Dipartimento di scienze economiche.

Ha certamente senso, quindi, che tema della conversazione

che gli dedica il primo dei musei dei quali egli, in ordine di tempo, ha promosso la nascita e reso possibile lo sviluppo sia quello dei rapporti tra storiografia e museografia. Una museografia – mette conto segnalarlo subito – che, nel suo caso, non è stata solo quella dei beni demoetnoantropologici, alla quale è specificamente dedicata la sessione pomeridiana della giornata di lavori odierna, ma anche quella del patrimonio industriale alla quale fa riferimento l'esperienza dell'altro museo bolognese la cui vicenda è legata alla figura e all'opera di Carlo Poni. E anche rispetto al solo museo di S. Marino di Bentivoglio viene forse da chiedersi se una sua catalogazione come museo demoetnoantropologico priva di ogni riferimento alla storia avrebbe pienamente convinto Poni.

Ma cosa si può dire in generale del rapporto tra storiografia e museografia nel suo percorso intellettuale? Senz'altro che - diversamente da Paul Scheuermeier, il ricercatore unico dell'*Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* che, a conclusione di quindici anni di indagini in giro per tutta l'Italia, riconobbe di essere partito "dialettologo" e di essere ritornato "etnografo" - il suo pro-

filo non è sostanzialmente cambiato nel corso del tempo. Egli non ha certamente concluso da museografo la stagione della vita che lo ha visto più impegnato sul fronte museale. Era ed è sempre rimasto innanzitutto uno studioso di storia dell'agricoltura, dell'industria, dell'economia e della società. E la sua figura non può essere compresa tra quelle dei fondatori – talvolta anche eponimi – e dei protagonisti individuali dell'esperienza di numerosi musei etnografici e della vita contadina, coevi in molti casi del museo di S. Marino di Bentivoglio².

E tuttavia non c'è dubbio che una parte, una stagione importante della sua vita sia stata dedicata - con slancio, generosità, disinteresse - proprio alla progettazione, all'impianto ma anche alla partecipazione alle fasi iniziali della gestione di nuovi istituti museali bolognesi. Così come non vi sono dubbi sulla sua precedente conoscenza e frequentazione non casuale di importanti musei europei quali il Museo della vita rurale inglese di Reading, il Museo ungherese di agricoltura di Budapest e il Museo delle arti e tradizioni popolari di Parigi, nonché sui suoi rapporti con alcuni dei loro responsabili come Ted Collins e Ivan Balassa.

La stagione di cui parlo e della quale non saprei fissare con certezza la conclusione, comincia comunque nei primi mesi del 1973, con il coinvolgimento in prima persona di Poni nell'impresa avviata dai contadini e dagli ex-contadini del Gruppo della Stadura, fondato qualche anno prima da Ivano Trigari e al quale davano voce e gambe assieme a lui uomini come Aderito Corazza, Olindo Maiani e Dino Tam-

pellini, i cui nomi e il cui contributo meritano certamente di essere qui ricordati.

Interpellato da Aldo d'Alfonso, l'assessore alla cultura della Provincia di Bologna che aveva sostenuto le prime campagne di rilevamento dei beni culturali da lui promosse, è Andrea Emiliani - recentemente scomparso e autore in quegli anni del progetto dell'Istituto per i Beni Culturali - a fare alla Provincia il nome di Poni e a indicarlo come la persona capace di interagire con il Gruppo della Stadura, di dare impulso al processo di costituzione del museo e di ordinare in esposizione il patrimonio documentario raccolto. Così nell'estate del 1973 vede la luce a Villa Smeraldi la mostra *Materiali per un museo* e, nel gennaio del 1975 - in coincidenza con il *Convegno nazionale di museografia agricola* promosso dall'Istituto nazionale per la storia dell'agricoltura - l'esposizione *Organizzazione del lavoro e sistema agrario* curata da Poni con l'aiuto di un primo nucleo di allievi e allestita dal professore Giancarlo Monari. Nel 1978, poi, apre i battenti nella Sala Borsa la mostra *Macchine, scuola, industria. Dal mestiere alla professionalità operaia*, che vede Poni coordinatore delle ricerche di un secondo nucleo di collaboratori e allievi e che costituisce il punto di partenza del processo che porterà alla nascita del Museo del patrimonio industriale.

Ma cosa spinge uno studioso di storia economica, in cattedra dal 1971, a dedicare tempo ed energie all'allestimento di mostre e all'impianto di musei della cultura materiale? Parlare a questo proposito di passione civile per la divul-

gazione della ricerca è certamente fondato, ma penso ci sia qualcosa in più. Da un lato un lascito ideale, forse, del suo maestro, Luigi Dal Pane, che non a caso nel 1969 in una pagina di *Economia e società a Bologna nell'età del Risorgimento* aveva scritto: "Lamentiamo che nelle raccolte dei musei sia assolutamente scarso e spesso mancante il materiale riguardante il lavoro e la tecnica, che gli oggetti e i prodotti delle attività umane siano considerati solo dal punto di vista artistico e non dal punto di vista dei processi e dei modi di produzione delle fabbriche e delle botteghe da cui ebbero vita"³.

Ma a spingere Poni ad impegnarsi anche sul terreno della museografia, a partire da quella del lavoro contadino, c'era anche altro. È sufficiente per rendersene conto sfogliare quello che può essere considerato il suo primo contributo di storia dell'agricoltura e del movimento contadino. Penso all'articolo, firmato assieme a Renato Grillandi e pubblicato nel 1954 sulla rivista dell'Unione delle Province emiliane e romagnole, "Emilia"⁴ che prende le mosse e le distanze da un opuscolo di Piero D'Attorre – il padre di Pier Paolo, il valente studioso e sindaco di Ravenna prematuramente scomparso – dedicato alla questione delle macchine trebbiatrici nel Ravennate agli inizi del Novecento⁵.

Che cosa rimproveravano in sostanza a D'Attorre gli autori dell'articolo? "La mancanza di un esame delle strutture"; l'insufficienza delle fonti; il non aver colto il nesso tra la questione delle trebbiatrici e quella dello "scambio delle opere"; un "risultato della ricerca" che non usciva "dall'am-

bito della cronaca e della polemica". Ma quel che importa ricordare qui sono le immagini che corredevano l'articolo: la riproduzione di una miniatura del XIV secolo, attribuita a Tommaso da Modena e conservata nella Biblioteca comunale di Forlì, che ritrae la battitura del grano con il correggiato; quella di un dipinto della raccolta Carlo Piancastelli della stessa biblioteca che rappresenta la battitura coi cavalli; la fotografia di una trebbiatrice novecentesca in azione. Tre immagini che, anche se richiamano l'attenzione del lettore sulla tipologia e sull'evoluzione degli strumenti e delle tecniche della battitura dei cereali nelle campagne nell'arco di sette-otto secoli, nel quadro di dieci fitte colonne di testo possono sembrare un piccolo inciso, se non un dettaglio insignificante.

Penso, invece, che esse rappresentino una prima spia del naturale e specifico interesse di Poni per la ricerca e la lettura dei documenti figurativi di storia delle campagne e per un loro impiego non esornativo, ma legato a quello di tutte le altre fonti, nell'ambito della ricostruzione e dell'interpretazione storiografica.

Di questo interesse sono documento nei primi anni '60 i risultati della "ostinata" ricerca iconografica che corremano il suo libro sugli aratri⁶. Qui trovano posto, tra numerose altre: le riproduzioni di due incisioni di Giuseppe Maria Mitelli che ritraggono altrettanti *piò*; un particolare degli affreschi di Palazzo Schifanoia che raffigura un *varsur*; la foto di un vecchio aratro scattata di persona in un podere del suburbio di Bologna. E a commento di quest'ultima e dell'aratro

raffigurato Poni osservava: “Ancor oggi non è infrequente vederlo in opera nelle campagne della pianura e della collina, soprattutto nei poderi in cui la trazione a motore non ha sostituito quella animale. Ma anche laddove è stato abbandonato non è raro trovarlo nelle *tegge* come un oggetto da poco in disuso e col quale hanno lavorato i componenti più anziani della famiglia colonica”⁷.

È a partire, direi, da questi inizi e primi sviluppi – uno dei quali quasi un presagio dell’incontro con il Gruppo della Stadura – che si avvia nei primi anni ’70 la lunga stagione del suo impegno museografico. Una stagione, un impegno che si collocano, mi pare di poter dire, su una linea di forte continuità con un lavoro storiografico nel quale l’interesse per le testimonianze materiali e le fonti iconografiche occupavano da tempo un posto importante e con il quale cominciano ora a interagire attivamente, orientandolo nella direzione della ricerca, della produzione e dell’utilizzo di nuove fonti, immateriali e materiali.

Proprio su questo terreno trovano posto, penso, alcuni degli esiti più originali e significativi dell’esperienza dei musei che di quell’impegno recano l’impronta: da un lato, la ricostruzione e la sperimentazione - ad opera del Museo di San Marino di Bentivoglio e a cura di Francesco Fabbri – di un esemplare della macchina seminatrice progettata a metà Settecento dal bolognese Giacomo Biancani Tazzi; dall’altro, la realizzazione per iniziativa del Museo del patrimonio industriale diretto da Roberto Curti, di un modello funzionante di mulino da seta alla bolognese. L’una e l’altra frut-

to delle ricerche di Carlo Poni e della sua visione dei musei della cultura materiale non solo come mezzo di comunicazione e strumento didattico, ma anche come laboratorio e sede privilegiata di reali esperienze di archeologia rurale e industriale sperimentale.

Note

- 1 C. Poni, *Per un archivio popolare: il museo di San Marino di Bentivoglio*, “Quaderni storici”, 31, 1976, pp. 310-320.
- 2 G. Kezich, *Tracce e notizie dell’agricoltura tradizionale, dopo il diluvio*, in *Formare alle professioni. I saperi della cascina*, a cura di M. Ferrari, G. Fumi, M. Morandi, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 214-224: 220.
- 3 L. Dal Pane, *Economia e società a Bologna nell’età del Risorgimento: introduzione alla ricerca*, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 208.
- 4 C. Poni, R. Grillandi, *I contrasti sociali nelle campagne e la “questione delle trebbiatrici”*, “Emilia”, III, 1954, 24, pp. 43-47.
- 5 P. D’Atorre, *1910: la questione delle macchine trebbiatrici e la scissione operaia nel ravennate*, Ravenna, Tip. Ravennana, 1953.
- 6 C. Poni, *Gli aratri e l’economia agraria nel bolognese dal XVII al XIX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1963.
- 7 *ibidem*, p. 144.

CARLO PONI DESIGNER MUSEALE

FABIO GIUSBERTI

Professore di Storia Economica Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali, Università di Bologna, già direttore Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, nasce, nelle campagne intorno a Bologna, un movimento di contadini ed ex contadini che si prefiggono di raccogliere le tracce materiali del loro passato di vita e lavoro nelle campagne.

Il movimento nasce come reazione al tumultuoso processo di sviluppo dell'economia nel dopoguerra e all'altrettanto tumultuoso e rapido processo di invecchiamento del mondo precedente. Il processo di industrializzazione svuota le campagne, l'innovazione tecnologica rende obsolete le tecniche di lavoro e cambia il modo di vivere. Un mondo di tradizioni, di strumenti di lavoro e di oggetti quotidiani sta diventando rapidamente obsoleto. Questo movimento nasce in reazione all'abbandono: l'obiettivo che li guida è quello di salvare le tracce della loro storia per sottrarle all'abbandono e all'incuria. Gli oggetti e gli attrezzi che raccolgono raccontano le loro storie ed è per questo che vanno conservate. La parola d'ordine diventa subito *un museo per la nostra storia* e si diffonde rapidamente nelle fiere e nelle feste contadine. Museo è un lemma che ha una forte capacità evocativa, richiama l'idea della tutela e della valo-



Il Gruppo della Stadura nel 1969 partecipa al carnevale di Castel Maggiore per promuovere le donazioni al Museo

rizzazione. La scelta di farne fin dall'inizio la parola d'ordine del movimento esprime bene il carattere e le capacità di questo gruppo. Sono donne e uomini che hanno vissuto la guerra, la dittatura e la resistenza. Hanno imparato a costruire, o forse hanno anche ereditato, un forte capitale

sociale. Vivono all'interno di fitte reti di relazioni. Molti di loro hanno aderito a partiti politici o sindacati, sono allenati all'azione politica e quindi capaci di costruire strategie adeguate ai loro obiettivi. Il gruppo decide di costituirsi in associazione e sceglie come nome un pezzo simbolico del carro agricolo contadino: la stadura. È il perno d'aggancio del timone del carro agricolo al giogo, ma è anche un elemento decorativo, vissuto come segno di successo e di orgoglio. Intanto l'associazione si allarga e la parola d'ordine si diffonde. Per trovare gli appoggi e i contributi necessari ad avviare operativamente il progetto del museo i soci della Stadura si rivolgono all'Ente territoriale sovracomunale col quale hanno probabilmente più contatti, l'Amministrazione Provinciale. Assessore alla Cultura è Aldo D'Alfonso e a lui va il merito di avere subito intuito che non si trattava solo di trovare uno spazio per ricoverare gli oggetti, ma che si doveva costruire un contatto con la ricerca e quindi con l'Università, per aggiungere valore alla raccolta. Nasce così, anche a partire da un suggerimento di Andrea Emiliani, l'idea di coinvolgere Carlo Poni, allora giovane professore di storia economica dell'Ateneo Bolognese. Carlo porta il contributo determinante di una solida preparazione scientifica legata al suo personale percorso di ricerca ed anche alla ricca eredità dell'Istituto di Storia Economica nel quale si è formato. Ma questa nuova proposta esce dai binari tradizionali della ricerca. È diverso l'oggetto di studio, non carte ma oggetti. È diverso il modo di comunicare, non i fogli di una pubblicazione, ma percorsi tridimensionali. Carlo af-



Carlo Poni e un ex contadino del territorio

fronta con entusiasmo questa sfida, proprio in quegli anni ha iniziato a raccogliere intorno a sé un gruppo di giovani allievi che vengono subito coinvolti nella nuova impresa e riuniti in un Centro Universitario fondato ad hoc : il Centro Economie Società e Tecnologie (CEST). Nessuno ha esperienza di musei ed è proprio il riconoscimento di questa lacuna, innestato su una solida esperienza

di ricerca, che determina le condizioni per la costruzione di un percorso di ideazione del nuovo museo che sembra anticipare il *design thinking process*, che verrà codificato molti anni dopo all'Università di Stanford.

L'Amministrazione Provinciale di Bologna destina al Museo una vecchia villa della campagna bolognese: Villa Smeraldi a San Marino di Bentivoglio. Nella cucina della villa si riunisce per molti mesi un gruppo eterogeneo che riflette e discute sul progetto museale. I soci del Gruppo della Stadura, gli studiosi del CEST e i funzionari dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Bologna sono portatori di esperienze, competenze e visioni molto diverse. Per la Stadura prevale l'elemento della nostalgia e della celebrazione, per i funzionari provinciali la priorità è quella di arrivare rapidamente alla cerimonia inaugurale, i giovani ricercatori del CEST sono spesso insofferenti nei confronti di entrambe le esigenze.

È in questo contesto che la grande capacità empatica di Carlo riesce a trasformare queste riunioni, potenzialmente inconcludenti, in un ricco cantiere progettuale. Lo schema è quello descritto dal modello a diamante nel *design thinking process*: prima una fase larga di ascolto di tutte le diverse posizioni, senza giudizi e senza censure. Poi un processo di sviluppo, progressivo e condiviso, delle idee più interessanti emerse nella prima fase. Nel nostro caso ci sono gli *shareholder*, come possono essere considerati i soci della Stadura, proprietari degli oggetti destinati a formare il patrimonio museale, e due gruppi di *stakeholder*, i

rappresentati del governo locale e i ricercatori universitari. Punti di vista diversi, culture diverse e linguaggi diversi. È qui che emerge l'acuta e generosa intelligenza di Carlo. La sua curiosità di capire, l'abitudine a decifrare lo spingono ad ascoltare e valorizzare tutti i contributi e trasformano questo gruppo in un laboratorio progettuale che, prima di ogni teorizzazione, segue un percorso sostanzialmente analogo a quello del *design thinking process*. Manca la fase di prototipazione, ma il modo vivace e generoso col quale il professor Giancarlo Monari, tecnico responsabile dell'allestimento per conto dell'Amministrazione Provinciale, partecipa al percorso progettuale determina condizioni simili a quelle della prototipazione: le soluzioni espositive non sono applicate dall'esterno, ma nascono insieme a tutti gli altri aspetti del progetto in un continuo scambio di opinioni e proposte. Il risultato finale è decisamente originale e farà scuola: il grande volume degli oggetti viene conservato in depositi visitabili mentre l'esposizione documenta l'impiego degli strumenti di lavoro in alcuni dei principali processi produttivi coevi, a cavallo fra XIX e XX secolo, nella società contadina del periodo. Il metodo seguito da Carlo, quasi cinquant'anni fa, nel processo di ideazione del museo anticipa un metodo non comune neppure oggi. Penso che in futuro sarebbe interessante documentare anche all'interno degli spazi di villa Smeraldi questo originale processo di ideazione del primo percorso espositivo per poter ragionare, insieme ai visitatori, sulle evoluzioni del progetto e del linguaggio.

L'ESORDIO DELLA DIDATTICA AL MUSEO DELLA CIVILTÀ CONTADINA

FRANCESCO FABBRI

Presidente Associazione Gruppo della Stadura

Trentacinque anni fa il Comune di Bologna propose ai Musei Civici, ai Musei Universitari, alla Pinacoteca, alla Galleria d'Arte Moderna, all'Orto Botanico, di istituire aule didattiche per migliorare i servizi rivolti alle scuole. Il Comune da parte sua avrebbe fornito gli insegnanti e un coordinatore nella persona del dott. Piero Sacchetto.

Ogni direttore di Museo doveva selezionare, fra i candidati che si proponevano, quelli più idonei per titoli e sulla base dei risultati di un colloquio che sondava l'attitudine di ognuno a progettare un percorso didattico relativo ai contenuti del Museo.

Il direttore del Museo della Civiltà Contadina, fra una ventina di aspiranti seleziona due insegnanti.

Il presidente del Museo, prof. Carlo Poni, ci riceve per illustrarci le particolarità di un museo costituito da un'associazione di Enti Locali, collocato lontano dalla città, con un contenuto piuttosto insolito, fortemente voluto da una classe di lavoratori della terra per conservare la memoria del loro passato e con un forte legame territoriale; sottolineava che era l'unico Museo in Italia sorto senza l'apporto di un singolo collezionista.



Sezione del museo dedicata alla cucina contadina

Tutto questo avveniva in autunno; Carlo Poni ci propone di preparare in tre mesi le prime proposte didattiche per le scuole. A gennaio erano pronte.

Succintamente descritte vengono inviate alle scuole dell'obbligo di Bologna e Provincia.

La segreteria del Museo riceveva le prenotazioni delle scuole che intendevano servirsi del servizio degli insegnanti

dell'aula didattica. Ogni insegnante lavorava con due classi al giorno.

La collega non ha più continuato la collaborazione con il Museo.

Dal momento della prima mostra, nel 1973, il Museo era frequentato quotidianamente da classi, ma senza nessuna assistenza del Museo o quasi.

I temi che il Museo affrontava con tre mostre erano: la casa contadina, il ciclo del frumento, il ciclo della canapa.

Ora descrivo come si svolgeva l'attività didattica con le classi per ogni singolo tema:

La casa contadina

La mostra consisteva in una ricostruzione della cucina della casa contadina con i pezzi autentici della collezione del Museo; colpo d'occhio suggestivo, ma forse poco scientifico.

La classe che sceglieva questo argomento veniva accolta nell'aula didattica; gli alunni si disponevano attorno a un tavolo su cui erano a disposizione tre oggetti della collezione del Museo: uno scaldino portatile, una lanterna a petrolio e una trappola per topi di artigianato contadino. Di questi oggetti il Museo conosce la provenienza, l'utilizzo e l'epoca d'uso sulla base delle testimonianze rese dagli informatori. Ma queste informazioni non vengono svelate subito agli alunni. I più curiosi toccavano, muovevano, scoprivano qualche meccanismo; discutevano tra loro, a loro modo ne definivano l'uso. A questo punto intervenivo guidando le curiosità, facendo notare particolari che smentivano facili

definizioni attinte dalla loro esperienza.

Lo scaldino ipotizzavo sia una pentola per cuocere la pasta e dai fori del coperchio si scola l'acqua a fine cottura. L'idea ha un grande seguito; faccio notare che non spiega la funzione di una griglia d'appoggio solidale con il coperchio. Allora? È un oggetto che ha a che fare con il fuoco, e avete visto giusto! Si riempiva di braci, si chiudeva il coperchio dai cui fori passava il calore, sulla griglia si appoggiavano i piedi per tenerli caldi, il manico serviva per trasportarlo dove c'era bisogno di caldo. L'informatore ag-



Scaldino

giunge che l'ha visto in uso nella sua casa fino al 1950 circa. La conclusione porta con sé un'informazione inedita ricavata con il contributo di quasi tutta la classe: in inverno, quella casa non aveva riscaldamento diffuso, ma un punto di produzione di calore, il camino. Con lo scaldino o attrezzi simili si portava il caldo dove ce n'era bisogno.

Lo stesso procedimento veniva utilizzato anche per la lampada a petrolio portatile e per la trappola per topi.

Un oggetto provoca una serie di ipotesi ognuna delle quali esplodeva in mille direzioni come un fuoco d'artificio; non importava raggiungere la verità, quella la fornisce il museo, ma scoprirne qualche brandello. Dopo un'ora e oltre di questo lavoro cominciava a prendere forma una casa senza luce elettrica, riscaldata con il camino, con una granaia dove si conservava proprio il grano che bisognava poi difendere dai topi.

Questa introduzione suggeriva la strada da seguire per utilizzare in modo autonomo la mostra che ricostruiva la cucina di una casa contadina.

Le classi fino alla IV elementare venivano guidate dal sottoscritto a indirizzare le loro osservazioni su gruppi di oggetti che rimandavano a un tema della vita contadina; il grande tavolo, il numero delle sedie, l'ampiezza del locale avevano a che fare con la numerosità della famiglia. Era questa la nuova informazione che gli alunni dovevano ricavare autonomamente dalla esposizione.

Le ragioni della numerosità venivano messe in relazione con il lavoro agricolo quasi esclusivamente manuale fino alla



Trappola per topi

metà del XX secolo e con un contratto di lavoro che esigeva una potenza lavorativa in relazione alla quantità di terra da coltivare da cui discendeva la strategia per mantenere nel tempo questo equilibrio: i figli maschi si sposavano e con le loro famiglie restavano a vivere nel gruppo familiare d'origine.

L'esposizione dava modo di affrontare il tema della preparazione del cibo, dell'acqua da bere, del riscaldamento, dell'igiene, dell'illuminazione, dei giocattoli; si aveva un quadro sufficientemente completo della vita domestica di

una famiglia contadina prima della motorizzazione del lavoro agricolo.

Le classi V elementari e scuole medie affrontavano la visita alla mostra "La casa contadina" forniti di schede ognuna delle quali conteneva le fotografie di tre "pezzi" della mostra con relativo nome dell'oggetto, funzione e epoca d'uso. Le fotografie guidavano verso gli oggetti in mostra (dimensioni, meccanismi, usura, tipo di materiale ecc.)

La scheda si chiudeva con l'invito a fornire per iscritto una breve nuova informazione dedotta dalle proprie osservazioni. Sul retro della scheda una nota dava tutte le informazioni sull'argomento. Ogni alunno poteva autonomamente controllare la correttezza della propria risposta.

Il ciclo della canapa

Il museo sorge al centro di una plaga dove si è coltivata canapa per secoli fino a metà del XX secolo. Della coltivazione sono restates tracce nel paesaggio, nel linguaggio e nelle case delle persone anziane.

La mostra si articola in capitoli che seguono la vita della pianta: dalla preparazione del terreno fino alla trasformazione domestica della fibra.

Didascalie, fotografie e attrezzi agricoli ne fanno un racconto tridimensionale. L'argomento era consigliato per le classi quinte delle elementari e per le scuole medie. In aula didattica la classe si metteva attorno a un tavolo su cui c'erano una pezza di tela, un gargiolo, uno stelo di canapa. Si doveva scoprire la relazione fra questi oggetti. L'analisi sensoria-

le e ravvicinata faceva presto scoprire che la tela derivava dal gargiolo anche se risultava evidente che era formata da un incrocio di fili e non di fibre: mancava un passaggio. Restava invece nel mistero la bacchetta di canapa rispetto agli altri due oggetti; fintanto che un allievo la spezza e scopre che la corteccia è formata da fibre sottili simili al gargiolo ma di colore verde.

Queste osservazioni erano già una buona base per affrontare il racconto della mostra: gli allievi incontrano la storia di una



Sezione del grano

pianta industriale, l'unica dell'agricoltura locale che arriva su tutti mercati d'Europa, e in quanto tale esige una grande perfezione produttiva; assorbe e quasi esaurisce tutta la forza lavoro della famiglia contadina; giustifica il grande impegno di capitale padronale per scavare le grandi vasche, i maceratoi, e la rete dei fossi e paratie per derivare l'acqua dai fiumi e dai canali che attraversano la pianura e per costruire grandi tettoie, le caselle, dove riparare la canapa già macerata. Non tutta la produzione va al mercato; una piccola parte, con filatoi e telai, viene trasformata in biancheria da casa e personale per tutta la famiglia contadina. Questa lunga consuetudine con la lavorazione della canapa ha lasciato tracce nel linguaggio: "essere una masola" parlare insistentemente come insistente è il rumore prodotto dalla macchina per fare la corda; "dritto come un fuso" per indicare un tipo di portamento di persona o pianta; "al lume di candela anche il solindente sembra tela" La tela era il prodotto domestico più raffinato, il solindente quello più grezzo.

La visita si chiudeva con la dimostrazione di filatura e tessitura di due contadine che ancora conservavano quella abilità appresa da ragazzette per molti anni della loro vita.

Il ciclo del grano

La mostra illustra le varie fasi della coltura negli anni di passaggio fra lavoro manuale e prime meccanizzazioni.

L'attività didattica prendeva spunto da questa constatazione: per molti la mostra era presente, passato e futuro della

cultura del grano; bisognava avere come obiettivo il confronto tra presente e passato.

La classe che prenotava il ciclo del grano veniva accompagnata in un'azienda agricola contigua al museo; ogni alunno era munito di una scheda di rilevazione per fissare i dati che si osservavano direttamente e quelli forniti dal tecnico dell'azienda: fase di crescita della pianta, quanto grano si seminava per ettaro, quanto grano si raccoglieva per ettaro, quante ore di lavoro occorre per coltivare un ettaro, quali macchine si utilizzavano, qual era la destinazione del frumento.

Nel museo la mostra forniva tutti questi dati per il passato prima della motorizzazione fino alla conclusione che riguardava la divisione del prodotto fra granaio contadino e granaio padronale.

Il confronto fra i dati rilevati permetteva agli alunni di redigere un breve brano di storia locale.

"Le radici dello zucchero"

Nell'anno 2000 il Museo allestisce una grande mostra sulla storia dello zucchero e della bieticoltura italiana, con una importante appendice sullo zucchero coloniale italiano; quest'ultima parte in collaborazione con l'Istituto Orientale di Firenze.

Credo che il Museo della Civiltà Contadina sia l'unico museo italiano che affronta questo tema. L'Emilia-Romagna è stata per anni una zona bieticola per eccellenza; le università di Bologna e Ferrara hanno formato i tecnici saccariferi e della

bieticoltura; a Bologna hanno avuto sede le organizzazioni bieticole nazionali. La cultura della bietola da zucchero ha sostituito perfettamente nelle rotazioni la canapa.

Ora che agronomi, ricercatori e industriali stanno tentando di risollevare un comparto in profonda crisi puntando sullo zucchero biologico e su una bietola che aumenta il proprio valore fornendo zucchero e biogas, noi vogliamo raccontare la storia lunga un secolo della bieticoltura italiana.

L'attività didattica "Le radici dello zucchero" viene introdotta da un breve e suggestivo filmato, prodotto dal museo, in cui si racconta la scoperta dello zucchero di canna, la diffusione della pianta dall'India al Nuovo Mondo, la scoperta dello zucchero nella barbabietola, il ruolo di Napoleone e le vicende della grande storia che rendono possibile e sostenibile la coltura della bietola da zucchero in Italia.

Di seguito la classe viene condotta nella terra del Museo a estirpare almeno tre barbabietole. Ci si sofferma sulla morfologia della pianta, si fanno ipotesi sulla eventuale dislocazione dello zucchero al suo interno e sulla sua certa presenza e quantità.

Con la pianta integra non c'è nessuna evidenza sensoriale di zucchero. Se si spezza è facile rilevare qualche sensazione di dolcezza sulle dita e successivamente sui pezzi di bietola. L'informazione che il liquido zuccherino è contenuto nelle cellule rende logico il passaggio che un dilavamento dei frantumi con acqua distillata asporta zucchero dando luogo a una soluzione zuccherina. Uno strumento elettronico rileva la quantità di zucchero presente in questa

soluzione che poi non è altro che lo zucchero contenuto nella pianta. È importante questo dato perché sta alla base del contratto di vendita del prodotto allo zuccherificio che paga le barbabietole in base alla quantità di zucchero che contengono.

La mostra "Le radici dello zucchero" racconta la coltivazione della bietola e lo stretto legame con l'industria di trasformazione.

La didattica museale è ancora oggi l'attività più importante del Museo e negli anni si è arricchita di nuove proposte dedicate alle scuole di ogni ordine e grado mantenendo salda l'impostazione iniziale qui illustrata.

CARLO PONI: PER UNA MUSEOGRAFIA DEL PATRIMONIO INDUSTRIALE

ALESSIO ZOEDDU

Curatore Museo del Patrimonio Industriale

La figura di Carlo Poni è stata centrale per la nascita e lo sviluppo del Museo del Patrimonio Industriale. Partecipa alla fondazione del Museo come promotore e coordinatore delle ricerche più significative e ne segue le diverse fasi di sviluppo.

Tra il 1977 e il 1980 coordina il gruppo di lavoro (tra gli altri: Pier Luigi Cervellati, Isabella Zanni Rosiello, Giorgio Dragoni, Aldo Berselli, Francesca Bocchi, affiancati da un gruppo di giovani ricercatori tra cui: Roberto Curti, Paola Pacetti e Vincenzo Pallotti), istituito dal Comune di Bologna per celebrare il centenario dell'Aldini Valeriani, la più antica scuola tecnica della città.

La ricerca porta alla realizzazione della mostra "Macchine Scuola Industria. Dal mestiere alla professionalità operaia"¹. In esposizione, i materiali – recuperati e restaurati da un gruppo di tecnici e maestri operai della scuola, coordinati da Giovanni Morigi – destano grande curiosità e fa riscoprire ai visitatori e alla città il ruolo cruciale dell'istituzione Aldini Valeriani tra la fine dell'Ottocento e il Novecento.

La mostra, partendo da un ricco giacimento di materiali di diversa tipologia, valorizza gli apparecchi, le macchine, i



Carlo Poni (a sinistra) nel cantiere di costruzione del mulino da seta con i tecnici dell'Istituto Aldini Valeriani Giuseppe Romagnoli e Antonio Dezaia come il sindaco di Bologna Renzo Imbeni e Roberto Curti, direttore dell'allora Museo-Laboratorio Aldini Valeriani, 1984

motori, gli utensili, le strumentazioni scientifiche, l'archivio, la biblioteca, le fotografie e le memorie orali degli ex allievi come chiave interpretativa della nostra storia industriale.

Il successo è così grande che i materiali della mostra diventano nel 1982 il nucleo fondante del Museo-laboratorio Aldini Valeriani e ospitato all'interno della scuola in Via Bassanelli.

Carlo Poni va oltre le modalità museografiche italiane dell'epoca. Ha in mente uno spazio museale che racconti la civiltà industriale² (in parallelo con i musei della civiltà contadina); un luogo non chiuso in se stesso ma che costituisca una sorta di punto di osservazione privilegiato, un raccordo sintetico sulla città e il territorio.

Il punto di riferimento teorico sono alcune esperienze francesi come, ad esempio, l'Ecomusée di Le Creusot, un centro sorto in un'area di forte e antica tradizione mineraria e siderurgica per agire su cultura, tecniche, tecnologie, saperi, economia, ambiente e uomini.

La riflessione di Poni è originale e multidisciplinare: gli oggetti (strumenti, macchinari o utensili) non devono essere solo raccolti, restaurati, inventariati e conservati ma occorre evidenziarne il particolare rapporto col contesto che lo comprende e utilizza. Nel nostro caso, quindi, il contesto sarà la fabbrica, il lavoro, l'organizzazione della produzione, la tecnologia, l'economia e la società. Non si deve inoltre limitare lo studio del patrimonio industriale ad un mero fenomeno di successione temporale di tecnologie e di loro evoluzioni ma occorre aprire all'indagine statistica e demo-

grafica, agli studi economici e antropologici per dare una visione policentrica di un fenomeno che ha implicazioni enormi sulla vita e sulla cultura degli uomini.

Quindi non più un museo che testimoni l'avanzata per tappe della tecnologia ma un museo che dia conto soprattutto del fare dell'uomo³. Gli oggetti della collezione Aldini-Valeriani vengono pertanto contestualizzati nella vita della scuola e della città e assumono un ruolo formativo fondamentale: i motori, i grandi organi di trasmissione, le macchine funzionanti diventano strumenti didattici formidabili, capaci non solo di insegnare ma anche di diffondere la cultura tecnica.

Finita la mostra, gli oggetti diventano il primo nucleo del Museo-laboratorio Aldini Valeriani, allestito all'interno della scuola stessa. L'operazione, per quanto fisiologica e naturale, poteva soffocare il neonato istituto perché si correva il pericolo che diventasse l'ennesimo museo annesso ad una scuola, comprimendone il ruolo. Se da un lato il museo rischiava di essere solamente la testimonianza prestigiosa di un passato da esibire dall'altra diventava, come recita il nome, un laboratorio, una struttura museografica di sperimentazione sul patrimonio industriale bolognese. Infatti essere accolti in una scuola tecnica significava godere di alcuni privilegi di vicinanza: essere collegati ad un corpo vivo e sempre aggiornato di cultura tecnica, essere in contatto col mondo produttivo ed avere a disposizione tante competenze e professionalità per possibili confronti⁴.

Con la nascita del museo parte anche l'importante esperi-

mento editoriale di Scuola Officina, una rivista tecnica che, dal 1982, coniuga la storia con la tecnologia, l'economia con i problemi dell'impresa e ospita articoli relativi ad esperienze locali, nazionali ed internazionali di valorizzazione del patrimonio industriale. Sono numerosi gli interventi sul semestrale di Carlo Poni che si preoccupa inoltre di allacciare rapporti duraturi con altri enti affini nazionali e internazionali e con le più aggiornate esperienze museografiche.

Nell'ottica di implementare e di rispondere all'esigenza di raccontare il patrimonio industriale della città si individuano due chiavi di lettura: l'innovazione e l'eccellenza⁵. Si guarda da subito al passato e in questo senso sono gli studi accademici di Poni sull'industria serica bolognese tra XV e XVIII secolo a dettare l'avvio di un'operazione museografica mai tentata in città: la ricostruzione di un modello di mulino da seta. La sperimentazione, avviata nel 1982 e completata nel 1986, consente di visualizzare e comprendere alcuni aspetti essenziali del passato protoindustriale della città. Per Poni quindi si tratta di effettuare un passaggio da un livello archivistico-documentario ad uno materiale e concreto in cui ha un forte peso il "saper fare"⁶.

Per questo il gruppo da lui coordinato si avvale della sua consulenza scientifica ma è composto da un folto gruppo di tecnici dell'istituto proveniente da più ambiti: meccanici, falegnami, elettricisti, modellisti e disegnatori.

È stato quindi importante rielaborare le informazioni storiche (conoscenze archivistiche, disegni e iconografia) con

l'équipe di lavoro che ha poi partecipato alla progettazione e costruzione materiale del modello.

Fondamentale è stata anche la collaborazione fornita dai musei ed enti italiani in cui la presenza del mulino da seta era ancora attestata nel proprio territorio (Garlate, Abbazia Lariana, ecc...) anche se i torcatoi non erano più funzionanti o giacevano in stato di forte degrado.

Il mulino, costruito nella sezione di falegnameria della scuola, è stato un vero e proprio laboratorio di sperimentazione storica⁷ e di approfondimento multidisciplinare. Per rendere operativa la macchina non è stato necessario soltanto ridisegnarla con tecnologie moderne ma si sono dovuti approfondire anche aspetti poco indagati sino ad allora dal mondo accademico: ad esempio, i materiali e in particolare le molte tipologie di legni impiegati nella macchina antica, il larice per le strutture portanti, la giostra e le ruote di trasmissione, il noce per gli aspi e le bozzoniere, l'abete per i pavimenti, il frassino per i rocchetti, il faggio per i serpi e le ruote dentate degli aspi e delle bozzoniere, l'olivo (autolubrificante) per le cocchette.

Dal 1985 si avvia il recupero della fornace Galotti che viene individuata come sede del Museo⁸: uno spazio molto più consistente che consentirà di ampliare al moderno gli orizzonti di indagine sul patrimonio industriale bolognese. Sono anni di dibattito: al termine di archeologia industriale si preferisce quello elaborato in Francia di patrimonio industriale. Esso infatti consente di comprendere un'area di elementi materiali e immateriali più estesa: non solo l'ar-

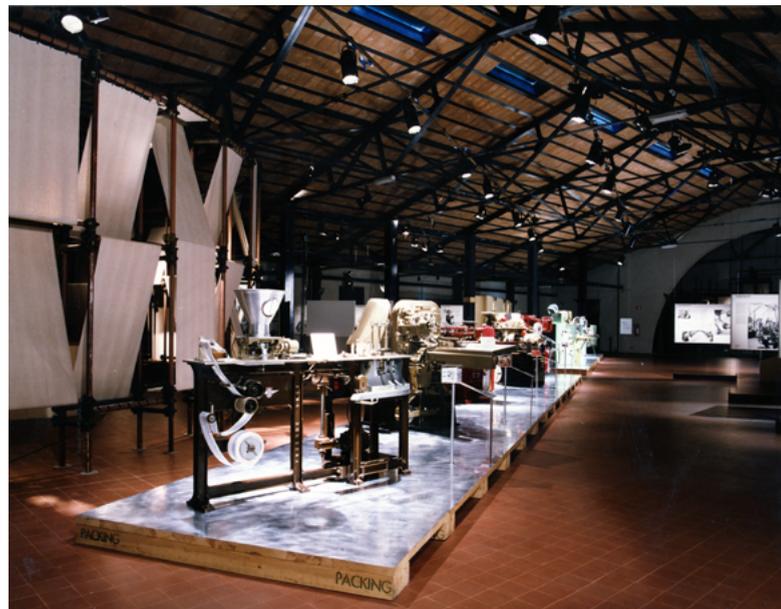
chitettura industriale, le macchine, l'energia e i prodotti ma anche la mentalità, i comportamenti, le forme di sapere e gli aggiornamenti tecnologici.

L'ulteriore chiave di lettura adoperata da Poni è quella di interpretare il patrimonio tecnologico-industriale attraverso la ricostruzione dei processi innovativi che lo caratterizzano⁹; questa metodologia rimanda alla ricerca fatta per prove ed errori, ai bisogni che inducono al cambiamento, all'ambiente in cui matura l'idea, alla sperimentazione e all'applicazione.

Agli inizi degli anni Novanta¹⁰ Poni coordina il progetto di ricerca (con Vittorio Capecchi e Aurelio Alaimo) che porta alla mostra, inaugurata nel 1994 nella nuova sede della fornace: "Fare macchine automatiche. Storia e attualità di un comparto produttivo 1924-1994" con successivo volume dedicato ("Per niente fragile").

In questo caso la riflessione operativa scaturisce dalla constatazione statistica della preminenza economica dell'industria dell'automazione meccanica nel territorio. Si è quindi avviata una campagna di interviste per ricostruire le biografie delle aziende e dei protagonisti di queste vicende: imprenditori, capi tecnici, progettisti.

Lo scopo è ricostruire, confrontandosi con la documentazione, l'identità contemporanea del territorio. Tale nucleo tematico viene visualizzato in Museo attraverso macchine e prototipi funzionanti, modelli, plastici e disegni integrati a documentazione fotografica, video e filmati con interviste e testimonianze orali.



Allestimenti presso il Museo del Patrimonio Industriale per la mostra "Fare macchine automatiche. Storia e attualità di un comparto produttivo 1920-1990", 1994

Carlo Poni con Roberto Curti (primo direttore del Museo del Patrimonio Industriale) visitano le aziende e il mondo della produzione prende coscienza di una nuova prospettiva: rileggere il proprio ruolo di industrie come luoghi in cui attuare una rilettura del proprio campo di intervento, un ruolo non solo economico, quindi, ma anche culturale e sociale. Sul tessuto industriale si creano le basi per una società e per esserne parte più attiva. Non è un caso che dopo quest'esperienza i tempi diventano maturi per speri-

mentare i primi musei aziendali del territorio: Ducati, Carpigiani, SACMI, Lamborghini sono alcuni degli esempi più interessanti e attuali.

Alla fine degli anni Novanta, in occasione di "Bologna 2000", Poni ha modo di tornare sul tema dell'industria serica¹¹ nell'allestimento della sezione dedicata a "Bologna dell'acqua e della seta". Nella sala introduttiva alla pianta introduttiva e al modello con le curve altimetriche della città si affianca una mappa dell'Europa che rilegge il ruolo di Bologna in epoca preindustriale. Essa rientra infatti nel sistema urbano più avanzato compreso tra la dorsale che corre tra l'Italia del centro-nord e l'Inghilterra. Bologna appartiene così al network delle capitali industriali più avanzate perché il setificio coinvolge sia maggiori quantità di lavoratori e di capitali sia le più rilevanti innovazioni tecnologiche¹².

L'originale e innovativa riflessione di Poni in ambito museografico coniuga, dunque, metodologie proprie della cultura materiale (contadina e industriale) con gli ambiti di ricerca tipici di una storiografia che vede nell'intreccio tra storia, sociologia, discipline economiche e studio dei materiali, l'individuazione delle chiavi di accesso alla riflessione sugli sviluppi della civiltà industriale.

Note

1 Comune di Bologna, *Macchine Scuola Industria. Dal mestiere alla professionalità operaia*, Bologna, 1980.

2 B. Giuliani, R. Curti, A. Guenzi, C. Poni, *Per un Museo a Bologna della Civiltà Industriale*, ScuolaOfficina 1, 2, 3/1984.

3 R. Curti, A. Guenzi, C. Poni, *Per la Casa dell'Innovazione: un percorso di ricerca (1972-*

1986), Homo Faber, anno III, nuova serie, 2, 1987.

4 R. Curti, A. Guenzi, C. Poni, *Ricerche storiche e museografia del Patrimonio Industriale: l'esperienza del Museo-laboratorio Aldini-Valeriani di Bologna*, ScuolaOfficina 2/1988.

5 C. Poni, *Capire e documentare l'innovazione*, ScuolaOfficina 2/1990.

6 C. Poni, *La fabbrica prima della rivoluzione industriale: il mulino da seta*, ScuolaOfficina, 2, 3/1986.

7 C. Poni, *Il mulino da seta*, ScuolaOfficina 4, 5, 6/1985.

8 R. Curti, A. Guenzi, C. Poni, *Archeologia e storia del monumento industriale*, ScuolaOfficina 4, 5, 6/1987.

9 R. Curti, A. Guenzi, C. Poni, *Per la Casa dell'Innovazione: un percorso di ricerca (1972-1986)*, Homo Faber, anno III, nuova serie, 2, 1987.

10 C. Poni, *Sapere e lavoro nella tradizione dell'industria bolognese*, ScuolaOfficina 2/1994.

11 Una decina di anni fa, i più importanti contributi di Poni sul tema sono stati raccolti in: C. Poni, *La seta in Italia: una grande industria prima della rivoluzione industriale*, Bologna, 2009.

12 C. Poni, *Il network della seta nelle città italiane in Età Moderna*, ScuolaOfficina 2/2001.



Vista esterna della Fornace Galotti sede del Museo del Patrimonio Industriale, 2000

IL LAVORO CONTADINO UN SALUTO, IL MUSEO E UN RICORDO DI 44 ANNI FA

PIETRO CLEMENTE

Presidente del Consiglio scientifico della Fondazione Museo Guatelli di Ozzano Taro (Parma), Presidente onorario della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demotnoantropologici (SIMBDEA)

Il mio primo volume di museografia, una raccolta di saggi apparsa nel 1996 col titolo “Graffiti di museografia antropologica italiana”, contiene – in trasparenza – la mia storia di studioso (e in parte progettista) di musei, il dialogo con Alberto Mario Cirese, mio Maestro di studi, e quello con il Museo di San Marino di Bentivoglio e gli studiosi dell’Università di Bologna che lo progettaron.

Nell’introduzione al volume c’è un racconto esplicito dell’incontro col Museo nel quadro del Convegno di Museografia Agraria di Bologna del 1975, del quale mai uscirono gli atti, e che quindi è affidato al ricordo e al mistero delle memorie personali. Per me fu un anno di “fondazione”. Da soli due anni insegnavo Storia delle tradizioni popolari all’Università di Siena, dopo avere studiato a Cagliari con Cirese. Nel 1975 avevo avviato una attività di interviste sulla Resistenza nel senese, e viaggiando in provincia mi ero incontrato con l’esperienza di raccolta di oggetti del mondo contadino. Cominciai a interessarmi e a collaborare, e la prima raccolta a cui partecipai aveva al centro gli oggetti del ciclo della canapa. Per l’Amministrazione provinciale di

Siena, con altri colleghi, elaborai un progetto di museo (che si realizzò circa 30 anni dopo) e insieme con Cirese e altri colleghi di Cagliari, di Siena, ma anche di Roma e di Torino, partecipai al Convegno di Bologna. Eravamo un gruppo di allievi insieme con il Maestro ed entrammo nel mondo dei musei in quel convegno. Lì incontrammo Lucio Gambi, innovatore della geografia, Antonino Uccello fondatore della Casa Museo di Palazzolo Acreide e iniziatore del movimento della museografia dal basso, ma soprattutto Carlo Poni e i suoi allievi. Forse fu questo incontro tra due ‘formazioni’ di allievi guidati da un Maestro a rendere indimenticabile quell’incontro? Non solo. Fu soprattutto il dialogo che nacque intorno al Museo della Civiltà Contadina di San Marino a fissarsi nella memoria come una esperienza decisiva. Nel convegno Cirese polemizzò con la denominazione “civiltà contadina” che faceva riferimento a un vecchio dibattito legato alle idee di Carlo Levi sul Sud¹. Si preferiva allora parlare di musei del “lavoro contadino”, erano i tempi della scoperta e dello studio della “cultura materiale”. Ma al tempo stesso nel suo testo, che divenne il primo scritto del volume

Oggetti segni musei (Torino, Einaudi, 1977), egli riconosceva il valore dei saperi, delle esperienze, delle pratiche del lavoro agricolo che potevano in senso lato essere riconosciute come una cultura o una civiltà senza bisogno di miti. Nel dialogo tra Cirese e Poni fu centrale quel che era successo a San Marino, ovvero la nascita del museo a partire da un dialogo tra un gruppo di ex mezzadri che raccoglieva oggetti della propria memoria, e un gruppo di studiosi che voleva documentare la storia del lavoro e della vita contadina e lasciarne nel tempo il senso della dignità e della complessità. Le collezioni di oggetti del gruppo della "Stadura", il senso di cura, di affetto e di memoria che gli oggetti avevano per gli ex contadini, venivano nel museo reinterpretati in termini analitici e di comunicazione col pubblico. La messa in scena museale era assai prossima al tipo di proposta che Cirese aveva fatto nel suo saggio su Le operazioni museografiche come metalinguaggio (1968 e poi in Cirese cit. 1977). Quello di Cirese, come quello realizzato a San Marino, era un modello museografico che assumeva come punto di partenza la partecipazione e il dialogo con i protagonisti della storia e della memoria, ma che poi trasformava la conoscenza in una sorta di meccanismo museale comunicativo basato sull'analisi e la ricomposizione razionale della vita contadina. Anni dopo lo analizzai come prototipo del "museo razionalista" ma allora lo vidi soprattutto come un modello di riferimento non ingenuo, né spontaneo ma scientifico e insieme comunicativo per ogni possibile museografia della cultura contadina. Mi parve che l'approccio

antropologico e quello degli storici fosse consonante, semmai noi antropologi dovevamo approfondire alcuni temi: gli aspetti simbolici, il rapporto uomo-strumento-lavoro, le forme delle lotte sociali, ma di fondo eravamo in sintonia. Ma già questi erano largamente presenti nel museo di cui si parla.

Così nel 1975 conobbi insieme i soggetti della nuova museografia e il museo che più la rappresentava, e lo frequentai anche in anni successivi, nel dialogo con gli allievi di Poni (in particolare Fabio Giusberti, ma anche Alberto Guenzi e Silvio Fronzoni) che ritrovai in vari contesti di quella feconda stagione di progetti e di studi. Visitai varie mostre che lì venivano realizzate, ebbi modo di apprezzare la grande competenza sulla mezzadria di Carlo Poni che era uno storico dell'economia e si era occupato di industria. Ma soprattutto quel museo, quel rapporto tra Università - Provincia - Gruppo della Stadura, quello stile di comunicazione, restarono il principale paradigma storico-antropologico della nuova museografia italiana. Ho seguito alcune esperienze di didattica museale all'avanguardia in quegli spazi, mostre di grande rilievo anche interdisciplinare. Seguì poi a distanza la crisi del Museo, il progetto della banca dei semi, il suo rilancio nel quadro di un mondo sempre più difficile per le realizzazioni che erano nate nel nuovo clima degli anni '70 legate alla nascita delle Regioni e al nuovo ruolo anche culturale dei Comuni che affrontavano una crisi difficilissima. Quella degli anni '70 fu una stagione molto ricca e formativa. Nel tempo modelli diversi come quelli di Studio

Azzurro, o anche solo del Museo Guatelli, o di museografi specialisti come Šebesta, entrarono nel campo plurale della comunicazione museale. Ma a mio avviso San Marino resta il modello di riferimento principale, di una museografia legata alle culture locali ma al tempo stesso capace di scienza e di comunicazione pubblica. Una sorta di mito fondativo di una museografia di ricerca ricca di socialità e di comunicazione. Poni era del 1927, Cirese del 1921: il primo è morto a 91 anni e il secondo a 90. Vite lunghe, operose e di grande rilievo, storie di fondatori delle nobili arti della storia economica e della demoeoantropologia. Non sono stati studiosi da "accademia" né da specialismo disciplinare. Hanno lavorato nella dimensione pubblica e nello spirito più largo della ricerca interdisciplinare. Solo così potevano incontrarsi per pensare ai musei non come luoghi specialistici ma come strumenti di comunicazione della ricerca e della conoscenza.

Quella storia si è compiuta ma i fattori che la determinarono sono tutti presenti e ancora attivi anche nella Carta di Siena, che vede il museo come presidio del territorio. Studiarli ci aiuta a essere nel presente e nel futuro con nuovi progetti. E infine: una mia certezza è che quasi tutti i musei recano il segno degli ideatori, dei fondatori, che spesso vengono poi celati e non narrati nella esibizione. Il Museo di San Marino per me è il museo di Carlo Poni e del suo incontro con i mezzadri, ma anche dell'incontro tra Poni e Cirese, perché il gruppo dell'Università di Bologna è stato il primo a leggere e a realizzare in un museo il saggio di

Cirese sul Museo come metalinguaggio. Una futura museografia dovrà ricordare e ispirarsi a quell'evento originario e fondatore.

È solo un saluto, un omaggio ai Maestri, ai luoghi e alle storie. Ma vuole essere anche un segno di disponibilità a continuare un dialogo, per collaborare a qualcosa di comune anche in nome del passato che ho voluto ricordare.

Note

1 Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione in "Il mondo contadino: documentazione e storia", relazione tenuta al Convegno nazionale di museografia agricola sul tema 'Il lavoro contadino' (Bologna e San Marino di Bentivoglio, 10-12 gennaio 1975)

MUSEI, COSE, PERSONE

CLAUDIO ROSATI

Membro del direttivo della Società italiana per la museografia e i beni demoetnoantropologici

Sono milioni gli oggetti esposti, assemblati, affissi, ammassati in case coloniche, frantoi, macelli, forni, fienili, stalle, cantine, serre da frutto, ex sedi comunali, scuole, ex scuole e conventi. Sono centinaia le persone che sono dietro a queste imprese che uno sguardo altro ha definito talvolta spontanee o indigene. Giovanni Kezich le ha chiamate selvagge (nel senso di incontrollate o difficilmente controllabili) e le ha considerate “espressione diretta di un preciso progetto culturale dotato di proprie specifiche connotazioni e particolarità”¹. Musei non ancora “addomesticati”, o non del tutto, ad opera di amministrazioni locali e strutture universitarie quando svolgono una seconda patrimonializzazione rispetto alla prima del collezionista². Sono musei sparsi per tutta Italia, soprattutto nelle periferie, gestiti per lo più da associazioni di volontari spesso in relazione più o meno buone con i Comuni.

Indigeni, spontanei e tanti

Secondo l'Istat, che li censisce alla voce “etnografia e antropologia”, rappresentano, nel complesso, per quantità, la prima tipologia dei 4900 musei e istituti similari italiani.

Secondo i dati del 2015 costituiscono il 16,6% dei musei, seguiti da quelli di arte antica (15,9%), da quelli archeologici (14,7%) e quelli storici (11,5%). Nel complesso una cifra notevole ma a parere di voci autorevoli comunque sotto-stimata; Antonio Lampis, direttore generale della direzione musei del MIBACT, parla di circa 8000 musei. È un numero che negli anni scorsi ha fatto parlare di espansione drammatica e che ha motivato la proposta di una moratoria dei musei da parte di Hugues de Varine³. Il dato è, comunque, in linea con quello mondiale e nel nostro caso segnala, se non altro, una democrazia culturale e un'appropriazione di quello che è stato definito “uno dei miti razionali, tra i più poderosi, dell'Occidente”⁴. A loro volta i musei spontanei sono la stragrande maggioranza dei musei demoetnoantropologici (d'ora innanzi Dea).

“Qualcuno si chiede – scrive Gian Paolo Gri – se siano veramente dei musei, in molti casi io trovo legittimo il dubbio, ma è certo che a pieno titolo dovrebbero essere tali e tali dovrebbero essere aiutati a divenire”⁵.

Credo che la considerazione di Gri sia una buona base di partenza per ragionare intorno a queste imprese, ma che si

debba procedere rivedendo anche alcune nostre idee.

Figli della terra?

Alberto Mario Cirese, proprio qui a Bentivoglio nel 1975, al convegno nazionale di museografia agricola sul tema “Il lavoro contadino”, evidenziava la diversità della “collocazione socio-culturale dei gruppi che hanno mosso e muovono o dirigono le già tante varie esperienze” della nuova stagione di museografia etnografica⁶. Strada facendo questa diversità si è persa e ha preso il sopravvento l’idea di una filiazione museale monogenetica in linea diretta con la fine dell’agricoltura come l’avevamo conosciuta fino alla prima metà del ‘900; si è parlato, a questo proposito, anche di choc da trapasso (“la coscienza del prezzo pagato”, scriveva A.M.Cirese), che avrebbe manifestato il disagio per il presente con vere e proprie arche della memoria⁷. È una lettura che non rende giustizia alla diversità e alla complessità del fenomeno. Prendiamo la Toscana, una delle terre della mezzadria storica. Se analizziamo l’origine dei 68 musei Dea, vediamo che la punta della nascita si registra nel decennio del 2000 - a quasi quaranta anni di distanza dalla fine della mezzadria - e che i musei nati negli anni Settanta (7 musei) sono pari a quelli più giovani realizzati dal 2010 a oggi. Daniela Perco fissa alla fine degli anni Ottanta, “con poche eccezioni precedenti”, l’inizio della stagione dei musei etnografici in Veneto⁸. Guardando il Sud, il numero maggiore di musei Dea in Calabria è nato nei quindici anni che vanno dal 1990 al 2005⁹. In Basilicata siamo passati dai 37 musei censiti nel

2003, ai 42 del 2007, fino ai 53 del 2009¹⁰.

Pietro Clemente ricorda come non si aspettasse che continuassero a crescere fino al nuovo millennio. “Credo che alla fine di ogni decennio Settanta, Ottanta, Novanta - scrive Clemente -, io abbia detto <beh la fase della crescita è finita>. E invece questa fase continuava”¹¹. L’illusione prospettica sugli anni Settanta si può spiegare con una specie di fermo sequenza: il museo che abbiamo visto, agli albori di quella stagione, è simile per molti aspetti a quello degli anni 2000. Se facciamo una comparazione tra la foto dell’interno di un museo aperto al pubblico nel 1971 e quella di un museo del 2015 vediamo, in realtà, che le immagini sono simili. La causa-effetto che li voleva figli diretti dell’abbandono dei campi è quindi sfumata più di quanto possa apparire. A meno che non si voglia sostenere la tesi di un’onda lunga della memoria. Le ragioni delle origini non sempre sono evidenti e dipendono, forse, da fattori diversi: dal tentativo di occupare il tempo, come si è detto, a proposito dell’istituzione-museo in generale, al riconoscimento del valore della memoria sociale nell’era del testimone¹², dalla scolarizzazione di massa alla nuova retorica del luogo nel politrismo riscoperto dal turismo. Gaetano Forni, decano della museologia dell’agricoltura e autore con altri di una ricognizione sistematica dei musei Dea, insiste sulla disillusione e la nostalgia per la campagna abbandonata. “Non potendo tornare in campagna, i contadini hanno ricreato la campagna nei musei”¹³. Per Pomian la comparsa delle collezioni, alla base del museo, sarebbe stata determinata dal-

la gerarchia sociale¹⁴. Si può pensare a qualcosa di simile anche per il nostro caso con il venire alla ribalta sulla scena pubblica di nuovi soggetti.

Nulla a che vedere, quindi, con la vicenda singolare del Museo della Civiltà Contadina di Bentivoglio originato nel 1968 da un gruppo di contadini ed ex contadini riuniti nel gruppo della Stadura.

Un'altra considerazione è relativa al quadro di riferimento. In genere tendiamo a porre i musei Dea o, meglio, a isolarli sotto la lente della critica della patrimonializzazione perdendo di vista il riferimento alla storia della museologia alla quale vanno ricondotti perché ne sono uno sviluppo. Nei nostri musei, si potrebbe dire, c'è più museo civico che Cirese. Non prescindono da quella tipizzazione dell'ostensione che è costitutiva del museo. Non riesce a sottrarsi al modello, pur con tutte le titubanze e le celie del caso, neanche un outsider come Ettore Guatelli del cartello "il museo è qui". In qualsiasi esperienza, come si sa, c'è un "ex" che indica il bagaglio di provenienza e c'è il "per" dell'attraversare. Nell'ex si può pensare il museo che "di tutti i simboli culturali è al tempo stesso il più venerato e il più controverso" e nel "per" il farsi di questa idea¹⁵. La prospettiva diacronica della storia della museologia ci aiuta a cogliere meglio le influenze del modello dominante come le incrostazioni e i punti di rottura.

In origine è un collezionista

La matrice prevalente dei musei ancora attivi è quella di

un collezionista che è riuscito ad aggregare intorno alla raccolta un gruppo di persone che la valorizza, nel senso che ne accresce la fruizione. L'impresa solitaria spesso ha catalizzato consensi e, spesso, va in crisi con la scomparsa dell'autore. Ma il quadro resta composito e difficilmente riducibile a tassonomie: si va dalle raccolte che le pro-lo-co gestiscono nella speranza di una crescita turistica del paese, ai musei che sono espressione di una comunità di mestiere o della sua memoria o di un progetto più ampio come quello del teatro popolare di Monticchiello, a musei che si propongono con una riflessività critica nel presente come quello dei "Contadini resistenti" o delle esperienze che si legano al recupero di borghi abbandonati. Fino ai volontari di Askavusa che aggrappatisi all'idea di museo, per umanizzare il fenomeno della migrazione e denunciarne le politiche statali, finiscono per rifiutarla. Capitolo a sé quello dei musei più vocati alla scuola, quando non nati all'interno della scuola e che hanno raffigurato una variante del legame educazione e territorio, iniziato negli anni Settanta, anche sotto la spinta dei cosiddetti decreti della scuola del 1973-74¹⁶. Un caso di museo di ispirazione scolare, al di fuori della scuola, è quello allestito dall'Associazione per il laboratorio di Saturnana, con una forte componente di insegnanti in pensione, nell'ex scuola del paese in una collina a forte decremento demografico. L'attività principale è quella didattica. Sarebbe da indagare, poi, la figura di alcuni maestri. Di Ettore Guatelli, ad esempio, non si è ancora approfondito il rapporto con il movimento di cooperazione

educativa ispirato da Cèlestine Freinet¹⁷. Insieme ai maestri elementari dobbiamo aggiungere i parroci, altre figure significative di intellettuali organici nei processi di patrimonializzazione. I musei nati intorno all'iniziativa di un sacerdote si distinguono, peraltro, per la precocità dell'iniziativa rispetto allo sviluppo dei musei Dea¹⁸. Molti hanno origine nel periodo che va dagli anni Sessanta ai primi anni Ottanta del Novecento. Sorti da imprese solitarie, appaiono come la manifestazione di una parrocchialità che vuole identificarsi con il territorio a partire dalle sue memorie.

Ma più che la tassonomia delle tipologie è utile vedere le attività che si manifestano, invece, con alcune costanti.

La pedagogia della parola

L'afasia espositiva delle collezioni è una costrizione alla pedagogia della parola che in alcuni casi raggiunge la scelta consapevole di mettere al centro la cosa, con il suo portato di vissuto e non più come "oggetto documento di se stesso". Vanno in questa direzione alcune rare esperienze intorno all'oggetto affettivo come dispositivo di narrazioni collettive intorno a cose che, come dice il poeta, forse sopravviveranno al nostro oblio. Il Museo di Casa di Zela fa propria, in questo senso, la frase di Calvino "Si è quel che non si butta via". Sono musei che si avvicinano a quello che Pietro Clemente ed Emanuela Rossi hanno chiamato il terzo principio della museografia¹⁹. In ogni caso l'animatore della raccolta si fa carico del mutismo dell'oggetto di fronte alla vitalità fattuale che lo ha caratterizzato e mette in

scena una performance ventriloqua che è lessico di settore, racconto, vissuto personale, gestualità. La parlantina di don Sante Felici, autore di "un museo fatto in casa" all'abbazia di Farneta, che colpisce Emanuela Rossi, che lo intervista nel 1999, è un tratto comune a molti che diventa, esso stesso, "fare museo"²⁰.

Un episodio a sé, seppur minoritario nella massa dei musei, è quello della risemantizzazione espositiva che legge l'oggetto nella dimensione del riciclo e del riuso capace di introdurre ed esplicitare temi nuovi come quello del consumo zero e di una temporalità che si declina in prima e dopo l'avvento della plastica. Sono state in questo pioniere le esperienze del Museo del Lino, artefice di una mostra memorabile sul rattoppo, e del Museo di Ettore Guatelli che del tema ha fatto una vera e propria ontologia cognitiva. Scelte che hanno anticipato, per alcuni aspetti, nuove sensibilità ambientali, gli orientamenti al consumo critico e tendenze delle arti performative²¹.

Fare con le mani

Musei del lavoro, della vita attiva, propongono, in un quadro generale marcato dall'interazione digitale e dalla cultura di Google, laboratori per un pubblico più ampio di quello della fascia scolastica: dalla potatura tradizionale di olivi al corso di innesto, dalla sfera alimentare, con la produzione del pane, miele, formaggio, pasta spianata al laboratorio sulle fibre tessili, dalla tessitura con gli strumenti tradizionali all'intreccio. Stretto tra realtà virtuali e aumentate il

museo Dea è ancorato ad una realtà “reale”, fattuale, che sembra posizionarlo in quell’anacronismo che per Agamben è la condizione per riflettere la contemporaneità²². Il deficit digitale è dunque compensato dal fare. In alcuni casi si tratta di pratiche che vogliono connettersi al futuro. Due casi. Il Museo e la valle dei muratori di Cà Marti (Lecco) propone il recupero e la valorizzazione di “tecniche e materiali tradizionali e naturali” per un’edilizia sostenibile, ecocompatibile. Il Museo dello Spazzacamino, in Valle Vigezzo, dal Cinquecento una valle del mestiere, forma da trentacinque anni una comunità internazionale di spazzacamini che interpreti della storia di sfruttamento minorile, documentata dal museo, riflette sui diritti dell’infanzia e la loro difesa nella società contemporanea. È quindi un luogo attraversato da persone e storie. È, peraltro, l’esempio di una condizione che accompagna le esperienze di comunità: il patrimonio si manifesta nella sua dimensione dinamica e di processo, portando alla ribalta sociale soggetti e argomenti sconosciuti o marginali. Lo spazzacamino sospeso in un limbo oleografico, dopo essere stato un personaggio liminale, si costituisce come soggetto storico.

Dove i musei Dea hanno calpestato un campo, a lungo poco praticato da altri, è quindi quello di una pedagogia attiva – si pensi all’influenza avuta, a proposito, dal pensiero di John Dewey sui musei nordamericani – che mette in luce il valore del fare, della trasmissione di saperi, dell’emozione nell’esperienza cognitiva.

Una tutela diffusa

L’intervento più esteso è, forse, nella tutela del patrimonio culturale. Nel complesso i musei Dea sono un esempio di quel processo di tutela attiva dal basso che si pone in coerenza letterale con l’art. 9 della Costituzione che ne assegna il compito alla Repubblica; titolarità di cui spesso si è disconosciuto il senso. “Solo per evitare confusioni ed equivoci - dice Emilio Lussu nel dibattito alla Costituente – pregherei l’onorevole Codignola di voler sostituire a <Stato>, <Repubblica>”²³.

Una tutela che si manifesta nella conoscenza e nella conservazione del bene con azioni di manutenzione, di acquisizione e di patrimonializzazione. Si tratta quasi sempre di architetture in stato di abbandono che non rientrano forse neanche nel censimento degli edifici vuoti in Italia: case coloniche di pianura e di montagna, borghi, granai, forni, ferriere, malghe, stalle, cantine, colonie; “un frantoio, intatto, del 1729”, segnala la Casa della civiltà contadina di Gaville. Edifici che potrebbero avere la condizione di essere riconosciuti come beni culturali dall’art. 10 del Codice dei beni culturali e del paesaggio come “architetture rurali aventi interesse storico ed etnoantropologico quali testimonianze dell’economia rurale tradizionale”. In alcuni casi nel risanamento conservativo si ricorre alla bioarchitettura e alla domotica per il contenimento dei consumi energetici. Luoghi che integrano la retorica del museo diffuso, corroborata dal celebre intervento di André Chastel sull’Italia come “luogo di eccellenza del museo naturale”, ma che a

differenza di palazzi, pievi e chiese portano con sé, come conseguenza della patrimonializzazione, un dato di socialità, un addensamento di memorie e di conoscenze diffuse che altri luoghi non hanno. Nel complesso è una pratica che promuove la responsabilità civica nei confronti dell'eredità a differenza del distacco, che ha avuto il pubblico rispetto al patrimonio, prodotto spesso dall'essenzializzazione operata dai processi disciplinari. Si pensi alla permanenza, a livello popolare, del detto "Non vogliono le Belle Arti". È soprattutto una tutela orientata, come afferma Giovanni Maria Flick, alla fruizione e al riconoscimento del rapporto tra diritti fondamentali. Tutela che spesso si integra con la manutenzione del territorio che per Vincenzo Padiglione è costitutiva del museo etnografico degli anni 2000 che può anche mostrare "come si viva oggi – resistendo e innovando – nei territori rurali e montani"²⁴.

È forse in questo campo che il museo etnografico spiega al meglio la sua idea di museo partecipato ma anche di cittadinanza attiva come pratica di responsabilità sociale. Non mancano punte più avanzate di museo partecipato come nel Museo Uomo Ambiente, a Neviano degli Arduini (Parma), che rinnova periodicamente l'allestimento dopo una discussione collettiva.

Per un ecosistema cooperativo

"Ascientifici", ripetitivi, precari, costitutivamente lontani dagli standard – ora "livelli minimi uniformi di qualità della valorizzazione - i nostri musei etnografici danno di fatto in

qualche modo risposta ad alcuni nodi tematici che sta affrontando la museologia. A partire da quello della relazione con il pubblico. A settembre, a Kyoto, nella venticinquesima conferenza generale di Icom (1-7 settembre 2019), si rivedrà la definizione di museo che ha retto, e credo lucidamente, per 12 anni (Vienna, 2007). Dal dibattito che ha preceduto la conferenza, tutto fa pensare che il focus dell'innovazione sia nel nuovo ruolo del pubblico, delle comunità, nell'evoluzione di una concezione costruttivista della cultura. Un'eco, forse, di visioni più radicali come quella di chi ritiene che "l'opera d'arte dovrebbe essere mobilitata come <oggetto relazionale> (per usare l'espressione di Lygia Clark), allo scopo di liberare il fruitore psicologicamente, fisicamente, socialmente e politicamente"²⁵.

Nei nostri musei Dea il confine tra pubblico e addetti al museo (per lo più volontari) è attenuato. Se il volontario è in ogni museo un indice della qualità dell'istituzione, nel piccolo museo Dea, anche per il modo in cui si è sviluppato in Italia, ha un'indispensabilità costitutiva. Il volontario è il primo tramite tra la collezione e la comunità di più diretto riferimento nella costruzione di patrimoni. Il fenomeno delle donazioni, che ri-significano l'oggetto all'interno di una strategia condivisa di costruzioni di micro-memorie pubbliche, prefigura il museo come comunità. È certo che la persona, accolta nel suo portato di soggettività, è più centrale che in altri luoghi della cultura.

Per Florence Graezer Bideau "volgere un nuovo sguardo sugli oggetti è oggi diventato imperativo: attori e simboli

al servizio della retorica espositiva essi in realtà raccontano una storia plurale e in movimento (...). Il museo si trasforma allora in luogo di osservazione e di intersoggettività: l'oggetto diventa pretesto per una riflessione critica tra locale e globale alla quale può prendere parte anche il visitatore"²⁶. Vincenzo Padiglione invita a guardare all'asse rappresentato da diversità, neoruralità e manutenzione del territorio per immaginare "un programma pluriennale di rinnovamento dei contenuti e della presenza nella società e nella cultura pubblica"²⁷.

Mario Turci insiste su una declinazione del "dono partecipativo" anche come grimaldello per scardinare il museo "quale luogo di definizione delle distinzioni: noi/voi, dentro/fuori, istituzione/collettività, offerta/consumo"²⁸.

Fabio Dei, nel commentare Turci che si interroga che cosa sia un museo etnografico se non un museo che fa etnografia, si chiede a sua volta a che cosa serva "un monumento del passato se non è anche un osservatorio permanente sul contemporaneo?"²⁹.

Nel maggio 2019 un gruppo di museologi (Pietro Clemente, Fabrizio Merisi, Massimo Pirovano, Mario Turci), in occasione di un convegno svoltosi al Museo del Lino a Pescarolo e Uniti, hanno lanciato un manifesto (il Manifesto di Pescarolo) per proporre una riflessione "sullo statuto del museo etnografico contemporaneo e sul suo ruolo culturale e politico". Nel documento si fa riferimento a un movimento che non sia solo delle professionalità, ma anche di attori del patrimonio.

Nel panorama generale, che ho delineato per tratti ampi che non danno, purtroppo, piena ragione del pensiero degli autori che lo compongono, c'è, quindi, una corrente di ripensamento critico che riguarda il senso stesso del museo Dea e che, nel nostro caso, dà nuova sostanza all'interrogativo evocato da Gri: sono o non sono musei.

Possiamo discuterne, forti anche di un quadro più articolato, ma, intanto, si può giungere a una prima conclusione. Si tratta di imprese che hanno deistituzionalizzato la pratica museale, favorendone la diffusione, e che manifestano nella pratica come il patrimonio sia "una tradizione cosciente di se stessa". Con altri si potrebbe dire che hanno decolonizzato le strutture della conoscenza³⁰. Sono macchine, come è stato detto, che convertono "il subalterno in egemonico", che producono patrimonio³¹.

I musei che ho cercato di rappresentare – attraverso un percorso che ne ha presi in considerazione una cinquantina – hanno i limiti che conosciamo, tanto da metterne in dubbio, per qualcuno, il senso stesso della denominazione. Ma costituiscono, pur in modo differenziato, forme di autoconoscenza della realtà che ci circonda, esperienze di pratica sociale della memoria, luoghi che costruiscono relazioni sociali e di reciprocità. In un paese dove la maggioranza dei cittadini, sopra i diciotto anni, non è mai entrata in un museo, contribuiscono a un'alfabetizzazione del patrimonio. Operano in spazi interstiziali che difficilmente i musei istituzionali e professionali possono coprire. Per questo motivo dovrebbero essere una risorsa per un ecosistema cultu-

rale che metta insieme più voci e più luoghi in una logica di mutualità cooperativa.

Nella missione di istituzioni come quella del Museo della Civiltà Contadina di San Marino Bentivoglio potrebbe, quindi, ben essere anche l'avvio o il consolidamento di questo rapporto sul territorio³².

Note

1 G. Kezich, *Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia museale*, in "La Ricerca Folklorica", n. 39, Brescia, 1999, pp. 51-55.

2 E. Rossi, *L'addomesticamento di collezioni selvagge. Note su un processo di patrimonializzazione in corso*, in "Lares", anno LXXIII, n. 1, 2007, pp. 145-167.

3 La proposta, sotto forma di *Riflessioni. Mezzo secolo di cambiamenti accelerati*, è stata presentata al convegno "Musei locali del futuro", svoltosi a Pontebernardo il 22 maggio 2011. È pubblicata su www.simbdea.it consultato il 28 luglio 2012.

4 K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 18.

5 G. Gri, *Il limbo e i musei*, "AM", n. 18, 2007-2008, p. 62.

6 A. M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1978, p. 7.

7 *Idem*, pp. 25-26.

8 D. Perco, *I musei etnografici nel Veneto*, www.regione.veneto.it/cultura/museionweb/newsletter/allegati/novembre.pdf, consultato il 10 giugno 2019.

9 O. Cavalcanti, R. Chimirri, *Collezioni e raccolte, musei demotnoantropologici in Calabria, Catanzaro, Rubbettino*, 2006.

10 I dati sono stati presentati da Antonella Iacovino nella giornata di studi dedicata alla memoria di Carlo Poni, "Musei Dea. Pratiche e metodologie" svoltasi al Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio il 22 giugno 2019. I dati comprendono i musei e le raccolte.

11 P. Clemente, *Museo delle culture. Patrimonio, società, consumi e antropologia del mondo globale*, in E. Gennaro (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, "Quaderni di didattica museale", X, (2009), pp. 17-25.

12 Mi riferisco al titolo del libro di Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano,

Raffaello Cortina Editore, 1999.

13 R. Togni, G. Forni, F. Pisani, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze, Olschki, 1997. La tesi della "ricostruzione della campagna" nei musei è stata presentata nel corso della giornata di studi, già citata, "Musei Dea. Pratiche e metodologie".

14 K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVII secolo*, Milano, il Saggiatore, 1989 (ed.or. 1987), p. 48.

15 K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, op.cit., p. 18.

16 Esempio, in questo senso, il caso del Museo di Casa d'Erci nato dallo sviluppo di un gruppo di genitori eletti come rappresentanti della scuola elementare di Luco di Mugello che decidono nel 1977 di allestire una raccolta di oggetti agricoli nella scuola.

17 Si veda a questo proposito F. Rosi, *La lezione delle cose. Ettore Guatelli si racconta*, Modena, Il Fiorino, 2016.

18 Si segnalano le esperienze di don Nicola Jobbi per il Museo delle Tradizioni Popolari a Cerqueto di Fano Adriano, don Gerardo Gugliotta per il Museo della Civiltà Contadina e artigiana di Ruvo del Monte, don Sante Felici per la raccolta di Farneta confluita in parte, ora, nella Mostra paleontologica dell'unità faunistica Farneta, don Luigi Pellegrini per il Museo etnografico che prende il suo nome, don Luigi Frassy per il Museo etnografico di Valsavarenche, don Pierino Dilemge per il Museo della Civiltà Contadina di Aliano e di don Luigi Bonacoscia per il Museo etnologico delle Alpi Apuane. Nato all'interno di una parrocchia, a seguito di una donazione nel 1963, il Museo di Casa Briuseschi a Pesariis.

19 P. Clemente, E. Rossi, *Il terzo principio della museografia, Antropologia, contadini, musei*, Roma, Carocci, 1990.

20 E. Rossi, *L'addomesticamento di collezioni selvagge: note sui processi di patrimonializzazione in corso*, "Lares", Gennaio-aprile 2007, anno LXXIII, n. 1, pp. 145-166.

21 Si veda a questo proposito il progetto partecipativo di Matera Capitale Europea della Cultura 2019, "Museo Euro Mediterraneo dell'Oggetto RI-fiutato". <https://www.lalunaalguinzaglio.it/memori/>

22 G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo, 2008.

23 Progetto di Costituzione della Repubblica Italiana presentato alla presidenza dell'Assemblea Costituente il 31 gennaio 1947 in http://www.camera.it/_dati/Costituente/lavori/DDL/oo.pdf consultato l'11 giugno 2019

24 V. Padiglione, *Diversità/Neoruralità/Manutenzione del territorio*, in "AM. Antropologia museale. Etnografia. Patrimoni, Culture vivise", n. 31, 2012, p. 47.

25 C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei d'arte contemporanea?*, Johan S Levi, 2017 (2013), p. 50.

26 F. Graezer Bideau, *Museo etnografico*, in F. Saillant, M. Kilani, F. Graezer Bideau, *Per un'antropologia non egemonica. Il manifesto di Losanna*, Milano, Elèuthera, 2012 (2011), pp. 108-9.

27 V. Padiglione, *Diversità/Neoruralità/Manutenzione del territorio*, in "AM. Antropologia museale. Etnografia. Patrimoni. Culture Visive", n. 31, 2012, p. 47.

28 M. Turci, *Museo. Valori di legame e dono partecipativo. Appunti per una discussione*, *idem*, pp. 51-52.

29 M. Turci, *ibidem*; F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 228.

30 Prendo l'espressione da Manuel Borja-Villel, direttore del Museo Reina Sofía di Madrid, in F. Bono, *El Reina Sofía y el Pompidou se alian en la defensa del museo público y crítico*, "El País", 29 luglio 2019.

31 F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 215.

32 Si segnala, a questo proposito, l'impegno del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina che – come scrive Giovanni Kezich nella presentazione della Guida ai musei etnografici del Trentino del 2013 – dialoga "con tutte queste realtà, ne registra i molti progressi e le difficoltà, ne segue per quanto può il lavoro di nomenclatura e di allestimento, e sistema i dati raccolti nel contesto di un <itinerario etnografico del Trentino>".

DAI MUSEI CONTADINI AL “PANMUSEO” AGROBIOLOGICO NEL CONTESTO SOCIO-ECONOMICO EVOLUTIVO DEL NOSTRO PAESE

GAETANO FORNI

già Direttore Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura e Direttore Centro Studi di Museologia Agraria “F. Pisani”

Dedico al valoroso, straordinario personale del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura questa relazione che sintetizza un quarantennio di ricerche e riflessioni su tale tema

Il primo museo contadino fu costituito da uno “scienziato”. Diversa la matrice di quelli sorti dopo l'ultimo dopoguerra

Fu con l'emergere come “scienza”, dello studio delle “arti e tradizioni popolari”, vale a dire delle subculture contadine, che sorse in Italia a Firenze nel 1906 il primo museo ad esse dedicato. Fu opera di un grande studioso Lamberto Loria (1855-1923). Questo museo fu poi trasferito a Roma in occasione del cinquantenario dell'unità del nostro Paese. Un altro noto studioso, Giuseppe Pitré, aveva costituito partendo nel 1893 da una mostra etnografica siciliana che poi poco dopo l'iniziativa del Loria, diede origine al Museo delle Tradizioni popolari siciliane.

Del tutto diversa fu la matrice delle centinaia di musei contadini sorti alcuni decenni dopo la Seconda guerra mondiale. Creati non da dotti, raffinati, ma più spesso da gente del popolo, talora semianalfabeta. Molto differenti il loro significato, le motivazioni che hanno determinato la loro costituzione. Per renderci conto a fondo della natura di questo



Le Autorità, tra cui il Rettore Magnifico dell'Università di Milano Prof. R. Deotto e tutti i partecipanti, ascoltano attenti l'annuncio delle varie iniziative per celebrare il “centenario”: Istituzione dell'Istituto nazionale di Storia dell'Agricoltura” e con esso un Congresso nazionale su tale tema. Entro breve tempo l'organizzazione di un Convegno di Museografia agricola, quello in cui svolgerà un ruolo primario il prof. Carlo Poni

straordinario processo socioculturale, popolare, spontaneo occorre considerare sotto tale profilo l'evoluzione del nostro Paese in suddetto periodo.

L'Italia del "miracolo economico"

La caratteristica più essenziale della situazione del nostro Paese dagli ultimi anni '40 sino al crollo dell'URSS, fu la suddivisione politica del mondo in due poli contrapposti: quello occidentale e quello sovietico con i relativi satelliti. È chiaro che a seguito della distruzione delle nostre città, provocata da un quinquennio di bombardamenti, di occupazioni; dopo la devastazione delle nostre campagne, provocata dal continuo percorrere dalla Sicilia al Brennero, degli eserciti contrapposti, la parte migliore, più viva, più giovanile almeno nello spirito della nostra gente, dei nostri governanti, dei nostri intellettuali, dei reduci dai fronti intendesse ripartire, ricostruire nel modo più efficace il nostro Paese in modo da renderlo moderno, straordinario sotto ogni punto di vista. Scrivo questo perché tale modo di vivere e sentire era anche il mio. Ma ciò che fu più determinante, in modo per così dire assoluto, fu un altro fatto che potenziò e velocizzò al massimo livello la ricostruzione secondo una impostazione persino non molto diversa da quelle delle potenze vincitrici dell'immane conflitto: ciò perché l'Italia costituiva, nei confronti del Mondo sovietico ed associati, la frontiera meridionale dell'Occidente. Frontiera che doveva necessariamente essere economicamente e politicamente solida, e che lo diventasse in brevissimo



Centenario della fondazione della Facoltà di Agraria dell'università di Milano: uno studente contestatore illustra ai presenti, docenti, studenti, ex-studenti le ragioni del "movimento". (Si ringrazia la Direzione degli Annali della Facoltà di Agraria dell'Università degli Studi di Milano per la gentile concessione di riproduzione delle tre foto tratte dal vol. XVIII 1970/'71)

tempo. Ecco sopravvenire (1947) il Piano Marshall¹ con i suoi imponenti, straordinari finanziamenti, ecco l'espulsione dal governo, subito dopo qualche anno dalla fine della guerra, dei comunisti in quanto legati all'URSS. Quindi, per questo insieme di motivi, come si è detto, la ricostruzione, il rinnovamento furono da noi molto imponenti, e più impetuosi, travolgenti di quel che si sarebbe aspettato. Ciò anche in quanto questi processi avvenivano in una popolazio-

ne globalmente psichicamente provata, eccitabile e un po' fragile per il succedersi dei drammatici e prolungati eventi bellici, quindi atta a reagire alle sollecitazioni con immediatezza ed estremo vigore. Questo processo di rinnovamento di un Paese prevalentemente agricolo, avvenne per così dire in forma distorta perché fu soprattutto centrato non sull'agricoltura ma sull'industrializzazione e sull'urbanizzazione. Questa appariva la via più sicura e rapida per pervenire alla modernità e al futuro. Ciò soprattutto da parte delle giovani donne contadine. Nei loro animi si svolse un processo collettivo di idealizzazione della vita cittadina: pavimenti puliti, lucidi; vita regolata, senza levatacce (in campagna necessarie specie nei mesi di raccolta delle messi). Non più scarpe sporche di fango e di letame. Ecco perché le ragazze di campagna rifiutavano in modo compatto di sposare dei "contadinacci". Un caso emblematico, estremamente significativo che mi toccò molto da vicino: in una vallata trentina, dove ero sfollato durante la guerra, in una famiglia contadina di coltivatori diretti, ricca, benestante, da me ben conosciuta, due figli, malgrado diversi tentativi, non riuscivano a sposarsi perché appunto pure le ragazze contadine del loro paese non volevano accasarsi con dei buzzurri, sporchi, puzzolenti anche se ricchi. Quindi questi due giovani, disperati, alla fine in modo tristissimo si suicidarono. Il terzo figlio ha preferito emigrare in una cittadina belga, fare il minatore, a suo dire un lavoro più "nobile" di quello del contadino, che rendeva i ragazzi meglio accettabili dal gentil sesso.



Il prof. Aldo Pagani, affiancato dal Preside prof. Elio Baldacci assorto in lettura, sta illustrando un secolo di agricoltura italiana correlato con lo sviluppo dell'attività di ricerca e insegnamento della Facoltà di Agraria di Milano

Per rendersi conto dell'entità e la rapidità del processo di urbanizzazione/industrializzazione, basta considerare che sino alla fine degli anni '40 il nostro Paese era stato prevalentemente contadino sotto i più diversi profili. In pochi decenni, quindi in brevissimo tempo, l'Italia divenne addirittura il secondo Paese manifatturiero d'Europa, il primo se considerato in proporzione della popolazione e del ter-

ritorio, superando la stessa Inghilterra, la culla della civiltà industriale. Fu questo il “miracolo economico”! La disoccupazione da noi perennemente massiccia si ridusse allora, fatto incredibile, al minimo fisiologico. Dai 10 ai 15 milioni di contadini s’inurbarono mutando ambiente e professioni.

L’esplosione numerica dei musei contadini come ritorno simbolico alla campagna

La suggestione magica della città, dell’industria era sorta fulmineamente. Altrettanto fulmineamente dopo pochi anni si afflosciò. Come ci viene spiegato in modo motivato dalla psicologia dell’imprinting infantile nell’inconscio, analizzata e documentata da Konrad Lorenz², le impressioni e connessioni profonde con l’ambiente, soprattutto se avvengono nei primi anni di vita, non si cancellano poi facilmente. Le masse inurbate negli anni ’50 erano appunto quelle che avevano trascorso in campagna l’infanzia e la giovinezza. Si aggiunga che in una popolazione, come si è detto, resa psichicamente un po’ fragile per il succedersi di drammatici spesso traumatici eventi bellici, spesso provata dalla fame, la suggestione emotivamente e immaginativamente abbellita della vita in una città ricostruita linda, pulita, e del lavoro industriale ben organizzato, era quindi abbastanza superficiale e quindi temporanea. Tanto più che poi, di fatto le residenze urbane per chi immigrava dalle campagne, erano ubicate nelle periferie solitamente luride e sporche e poi cambiarle era quasi impossibile.

Il ’68 fu il momento di punta sintomatico del malessere di massa, della disillusione espressa in modo incisivo dall’umanità più reattiva e sensibile, quella giovanile. Il momento del “no” all’industrializzazione compresa quella agricola. Ovviamente, riferendoci al periodo ’68/’72 noi ora enucleiamo gli elementi più direttamente simbolicamente “significativi” di massa³. Ma sotto diversi aspetti, anche se più indirettamente, gli eccidi di Milano (piazza Fontana), di Brescia, di Bologna sparsi su un più lungo periodo di tempo, significavano anch’essi e in modo drammatico un “no” deciso alla realtà urbana ed economica prima vagheggiata, quella del “miracolo economico” urbano industriale. Estremamente significativo fu l’emergere allora di un “no” totale, universale, assoluto alla CO₂ (l’anidride carbonica) ciò in quanto la CO₂ è percepita quale simbolo pieno, diretto della fabbrica, dell’industria, dei suoi gas nocivi e spesso in tutti i modi e da tutti: enti pubblici e singole persone, anche se, inevitabilmente esprimeva anche un “no” sostanzialmente suicida alla scoperta scientifica, più fondamentale dei tempi moderni di N. de Saussure⁴, per la quale la CO₂ risultava essere il gas più essenziale per la nutrizione delle piante e quindi ovviamente tramite loro, per noi. Ma sempre tornando al fatto che la CO₂ è il principale nutrimento delle piante e attraverso queste nostro, a ben riflettere l’occultamento praticamente assoluto di questa consapevolezza (da un sondaggio risulta che attualmente la stragrande maggioranza della gente, anche a livello universitario, passa sopra, senza farci caso a questa informazione: l’ha sostanzialmen-

te cancellata dalla sua mente), evidenzia il livello di sconvolgimento intellettuale cui siamo pervenuti. Riflettiamo un istante: aspiriamo con tutto noi stessi al "verde", ma di fatto in modo assurdo eliminiamo sempre con ogni mezzo ciò che lo nutre e sviluppa! Ovviamente la sua riduzione è doverosa per contenere un Effetto serra eccessivo, ma cancelliamo del tutto la sua assoluta necessità per il mondo vivente. Quel che occorre è il saper temperare in modo consapevole le due opposte esigenze.

Stando così le cose, quale fu la conseguenza ovviamente emotiva e macroscopica di tutti questi "no" e alla fine, anche almeno indirettamente, di quel terrorismo ripetuto e micidiale che abbiamo sopra ricordato. In sostanza, fu il fatto che terminata l'ubriacatura, la suggestione urbano-industriale, riemerse nelle masse, frettolosamente inurbate, il desiderio profondo, tenace, assoluto di tornare se non all'identico statu quo ante, almeno ad una situazione simbolicamente affine. Non era una semplice nostalgia. Vediamo allora come si realizzò questo ritorno. In "due modi":

dapprima simbolicamente, emotivamente, da parte delle masse industrializzate sia di città, come di campagna (anche l'agricoltura è diventata una "manifattura" - diceva Ridolfi⁵ -) ricreando il passato, costituendo centinaia e poi migliaia musei contadini in cui riversavano non solo attrezzi, strumenti, ma anche vesti, oggetti casalinghi che con la ventata innovativa dell'immediato dopoguerra, dopo la stasi coatta dovuta alla guerra, erano divenuti obsoleti pur rimanendo simboli di un passato nostalgico. Ciò ad ope-

ra non di straordinari studiosi come, secondo quanto si è accennato, molti decenni prima, era avvenuto in Sicilia nel 1893 per il Museo Pitrè, sorto come mostra etnografica siciliana, e nel 1906 a Firenze per il Museo etnografico italiano, ma per iniziativa anche solo di persone volenterose, talora semianalfabete spesso ex contadini. Ebbe allora un successo straordinario, anche internazionale una guida illustrativa dei più significativi di questi musei, mezzo migliaio, pubblicata da un editore di alto livello culturale, Leo Olschki di Firenze⁶. Ciò che è più indicativo stava nel fatto che questo ritorno simbolico alla campagna, si manifestava oltre che con i "musei contadini" o meglio, come si usava dire concettualmente errando, della "civiltà contadina", in mille altri modi, spesso in forma simbolica, talora solo verbale, frequenti erano le osterie, le trattorie che anche in piena Milano si chiamavano "La Stalla", "L'aratro", e così via. Sempre a Milano si giungeva persino, nei negozi di gran lusso più vari, ad esporre abbigliamento, vesti eleganti adagiandoli su rozzi attrezzi rurali: aratri, rastrelli, ruote da mulino. Nelle abitazioni private, pure in quelle più signorili, era diventato di uso comune spargere, disseminare gli oggetti più diversi del mondo contadino abbandonato: collari di animali, campanacci, ecc. Ma presto ciò non fu più sufficiente per soddisfare le esigenze profonde di "vita campestre" impresse nel proprio inconscio durante l'infanzia, od acquisite per contagio psichico nell'inconscio collettivo illustrato da Jung⁷. La moda predominante divenne quella di far verdeggiare soprattutto in città davanzali, balconi e terrazzi. Il

motto, diventato usuale, era “forestare la città” coprendo di verde con edera, viti canadesi le mura delle case. Tutto ciò era espressione di un modo profondo globale di pensare che ci coinvolse straordinariamente.

Ho dedicato alcuni decenni di ricerche e riflessioni a questo straordinario processo etnoculturale che in quegli anni ha investito il nostro Paese, documentandole con molte pubblicazioni dai titoli significativi, talora anche di buon livello accademico, che elenco in nota⁸. Ciò che ha coinvolto l’interesse degli studiosi è stata soprattutto alla fine la mia accurata e approfondita comparazione di questi fenomeni psico-sociali di disadattamento, con altri di analogo significato psico-culturale, conseguenti a mutamenti di situazioni ambientali, economico-sociali, per constatare la loro affinità sotto tale profilo anche se non formale. Ovviamente infatti si tratta di fenomeni che non si possono riprodurre in modo perfettamente identico come invece può avvenire in ambito chimico e fisico. Così alla fine ho potuto porre in evidenza anche in ambito economico-sociale delle costanti analoghe nei rapporti causa/effetto. A seguito di queste ricerche e pubblicazioni venni onorato, come in precedenza altri accademici americani e tedeschi, con l’assegnazione (2008) del prestigioso premio Michelangelo Mariani, promossa dal principale Museo trentino quello di S. Michele all’Adige.

Dai musei contadini all’esperienza straordinaria del “Pan-museo”: il crogiolo, il ventaglio di nuove, rilevanti

concezioni museali emerse al Centenario della Facoltà di Agraria milanese (1971)

Che cosa è un pan-museo? Pan deriva dal greco e significa “tutto”, “intero”, “totale” termine che emerse⁹ nelle nostre frequenti discussioni e diatribe riguardanti la tassonomia e la tipologia dei musei. Esso serve per indicare i Paesi trasformati in un unico immenso museo globale, vivente e ciò vuoi a seguito della conquista in essi del potere da parte di un regime dittatoriale, totalitario che ha imposto tale trasformazione all’intero Paese, vuoi in conseguenza della moda imperante che ha autoimposto ad un popolo un determinato sistema di vivere, di comportarsi, di coltivare, di alimentarsi. Il primo caso fu quello dell’URSS: fu imposta la gestione collettiva di tutte le aziende agricole e di altro genere. Tale gestione nella sostanza era stata quella tipica delle genti del neolitico, ed era considerata appunto l’Età mitica dell’oro. Tutto ciò ci spiega il significato del quesito che Vera Zasulich pose a Marx, nel tardo Ottocento (16 febbraio 1881)¹⁰, quando in sostanza gli chiese quale differenza esistesse tra il collettivismo che vogliono imporre i partiti socialisti e comunisti una volta giunti al potere, e quello di antichissima tradizione preistorica conservatosi nelle comuni (Obščine/Mir) del suo Paese (la Russia zarista). Marx le scrisse dopo alcune settimane (marzo 1881). Si posseggono le minute di quattro suoi tentativi di risposta che evidentemente a lui, a tutti noto come il teorizzatore di un socialismo “scientifico”, non sembravano adeguati. Alla fine, le rispose che la sostanza collettivista era inevitabilmente

identica, ma che le strutture imposte dai socialcomunisti al potere sarebbero state inevitabilmente del tutto adeguate alle esigenze moderne e che comunque “La comune (tradizionale) è il fulcro per la rigenerazione sociale della Russia”. Un momento in cui in modo incredibile del tutto eccezionale emersero, s’incontrarono, si scontrarono le idee e concezioni più varie, fu quello nel 1971 della celebrazione del Centenario di fondazione della Facoltà di Agraria dell’Università statale di Milano. Premesso che fonte principale di documentazione al riguardo sono gli Annali di questa Facoltà (A.F.A.U.M.) che riportano sia le dichiarazioni dei docenti che quelle degli studenti contestatori, così in quell’occasione emersero:

Le concezioni dei docenti della Facoltà. Per l’occasione il Preside, prof. Elio Baldacci, aveva costituito un comitato per lo svolgimento delle operazioni necessarie: in particolare il prof. Aldo Pagani doveva illustrare da un lato un secolo di evoluzione dell’agricoltura italiana, dall’altro cent’anni di ricerca, di didattica da parte della facoltà. Insegnamento che aveva diversi fondamenti convergenti: nella meccanica agraria alcune radicali trasformazioni: introduzione di trattori, trebbiatrici, aratri in ferro; in idraulica notevole potenziamento degli impianti irrigui; nell’ambito chimico introduzione dell’uso di prodotti di sintesi: concimi, antiparassitari; nell’ambito della genetica la creazione di nuove varietà di piante coltivate molto più produttive anche se più esigenti nei confronti dei fertilizzanti. L’evoluzione più radicale si ebbe tuttavia soprattutto sotto il profilo socioe-

conomico, strutturale con l’acquisizione dell’impostazione ingegneristica: “l’agricoltura come manifattura”¹¹. Concezione promossa inizialmente dalla Scuola agronomica toscana di Cosimo Ridolfi, poi ancorata all’Università di Pisa, e infine acquisita dagli agricoltori d’avanguardia di tutto il Paese.

Gli Annali della Facoltà riportano come si è detto anche le concezioni degli studenti contestatori.

La contestazione del ‘68 non significava solo ridurre sic et simpliciter il tempo dello studio (anche se questo ovviamente costituiva l’obiettivo prevalente), ma anche di effettuare tale riduzione convogliando parte dell’impegno in altre direzioni. Oggi risulta evidente infatti che molte idee emerse sembrano riecheggiare quelle proprie all’“agricoltura biologica”. Quindi potevano essere l’effetto di processi di infiltrazione da parte di membri di questo movimento. Si tenga presente che in Italia era attiva dal 1947 l’Associazione per l’Agricoltura Biodinamica. Nel 1972¹² era sorto a Milano il primo negozio biologico italiano, promosso da un sostanzioso gruppo di agronomi, medici, agricoltori, consumatori. Già in precedenza, dagli inizi del ‘900, erano conosciute le idee antroposofiche, biodinamiche di Rudolf Steiner (1861-1925), avevano successo libri come quello della biologa Rachel Carson, dal titolo “Primavera silenziosa” (1962). Di conseguenza, sarà molto importante altresì non solo constatare ciò, ma anche rendersi conto, il che di solito è trascurato, come tali principi di fondo erano alla fin fine corrispondenti a quelli che, in condizioni un po’ ana-

loghe, erano già emersi decenni prima e per certi aspetti molti decenni prima, nei Paesi dell'Occidente e del Centro Europa che nell'Ottocento ci avevano preceduti nella industrializzazione/urbanizzazione¹³.

Gli A.F.A.U.M., riguardo alla questione della coincidenza d'idee dei contestatori e i principi dell'agricoltura biologica, riportano alcune dichiarazioni molto significative rilasciate dagli studenti che riportiamo in nota¹⁴.

Bisogna anche precisare che sotto il profilo rivoluzionario per i contestatori il vero «centenario» da celebrarsi non era quello della facoltà, ma era quello eversivo della "Comune di Parigi". Questa in effetti era sorta negli anni '70 dell'800! Il cortile della facoltà era tappezzato da manifesti che inneggiavano a tale anniversario.

Certamente le interpretazioni del Preside Baldacci erano quelle più ovvie da parte di un corpo universitario docente in quel momento orientato, come si è accennato, verso il modello dell'"Agricoltura come manifattura". Oggi, considerando invece i fatti contestativi e analizzando alcuni loro significati profondi, alla luce della logica dell'Agricoltura biologica attuale, quelle contestazioni risultano più spiegabili, o almeno sono più probabili anche considerazioni di altro tipo. Lo si può agevolmente comprendere studiando, analizzando, riflettendo sulla precitata enciclopedia/trattato di agricoltura biologica intitolata "Manuale del biologico"¹⁵. Consultandolo può stupire che la cinquantina dei suoi autori abbia in genere un'ottima preparazione in chimica, fisica, ingegneria, ma si comprende che ciò so-

prattutto ha lo scopo di evitarne accuratamente e consapevolmente le applicazioni (come avviene invece nell'agricoltura convenzionale). Si legge infatti nel capitolo dedicato ai principi base dell'agricoltura biologica (pag. 3): "sistemi agricoli biologici devono considerare come base del proprio potenziale produttivo la fertilità intrinseca del suolo ... Sono allora drasticamente ridotti gli apporti esterni: è quindi bandito l'impiego di fertilizzanti, fitofarmaci ... derivanti dalla chimica di sintesi". Qualche riga più avanti si ribadisce: "il divieto assoluto dell'impiego di organismi geneticamente modificati (OGM) o loro derivati". A pag. 5 si sottolinea: "il rifiuto di tecnologie imprevedibili come l'ingegneria genetica". È ovvio che in questo modo l'agricoltura biologica giunge ad alcune conclusioni stupefacenti per chi secondo un certo profilo logico ha appreso che fosse una eccellente conquista dell'intelletto umano l'urea prodotta sinteticamente, perfettamente uguale a quella ottenuta urinando dagli animali. Entrambe dovrebbero essere quindi un ottimo concime; inspiegabilmente (secondo la logica e la cultura corrente) invece per il manuale, quella perfettamente identica all'altra, ma ottenuta per sintesi, è assolutamente vietata, è tossica. Più avanti il manuale intitola un paragrafo: "Il sapere tradizionale è rilevante". Quindi esalta l'agricoltura rudimentale, senza chimica né trattori del passato. Non possiamo qui riprodurre le seicento pagine del manuale, ma quanto abbiamo riportato è sufficiente per dimostrare che di fatto con questi principi l'agricoltura deve limitarsi a potenziare con vari accorgimenti la produzione spontanea.

Riflettendo si può trovare una certa analogia con la dottrina economica di Adamo Smith (1723 – '90) perfezionata da W. Röpke. Quest'era nota per il suo scritto: *Die Krisis des Kollektivismus* (1949). Per questo autore liberista, riformatore l'economista deve solo agevolare i processi spontanei del mercato, operando con interventi ad essi "conformi". Sta il fatto che in questo modo l'agricoltura biologica in sostanza diventa un'economia concettualmente prossima a quella di raccolta, (quella di per sé tipica del paleolitico) seppure sotto alcuni aspetti molto perfezionata, o anche se si vuole per altri aspetti, di coltivazione protetta, potenziata. Ecco che anche in questo caso se questa "moda" si diffonde (come in realtà succede) su ampi territori, questo tipo di agricoltura per molti versi retrocessa di fatto ad una tecnologia rudimentale per certi aspetti analoga a quella tipica di secoli o anche millenni orsono, viene a crearsi in tali territori un pan-museo diffuso. Intendendo sempre per "museo" il tradizionale significato di illustrazione di una situazione del passato, ne deriva che in tali Paesi sotto molti riguardi si pratica un'agricoltura e ci si ciba in modo almeno in parte analogo al passato preistorico. Il problema di questi pan-musei è la produttività, perché questi ovviamente debbono autosostenersi. Certo le agevolazioni concesse dai governi, una certa elasticità nell'applicazione dei principi sono di grande aiuto per la loro esistenza. Interessante è anche la simbiosi di fatto tra il pan-museo dell'agricoltura biologica e i musei contadini. L'innegabile seppur parziale loro affinità rafforza la posizione dei musei contadini, ma

per altri la indebolisce: se l'intero nostro Paese diventa per alcuni aspetti un pan-museo dell'agricoltura del passato, i musei contadini tradizionali potrebbero sembrare meno caratteristici e quindi meno interessanti. Ma ciò sotto un aspetto teorico almeno in parte nominalista: il fascino del passato nel pan-museo è cancellato dalla presentazione dell'agricoltura biologica, come vero "sol dell'avvenire".

Dal Congresso di Storia dell'Agricoltura (1971) al Convegno di Museografia agraria (1975); la costituzione del Museo di Marino di Bentivoglio e di quello Lombardo di S. Angelo Lodigiano. Il contributo del prof. Carlo Poni

Il Centenario della fondazione della Facoltà di Agraria milanese fu caratterizzato da una fecondità straordinaria. Oltre alla focalizzazione dell'impostazione dell'agricoltura come "manifattura", illustrata dal prof. Aldo Pagani nella sua relazione; oltre al far emergere la contrapposizione agronomica a questa, vale a dire i primordi dell'agricoltura biologica, quale ispiratrice e animatrice della contestazione studentesca. Oltre a ciò, la presidenza della Facoltà fu feconda d'iniziative, innanzitutto il primo Congresso di Storia dell'agricoltura che ebbe un successo al di là del prevedibile, in particolare la partecipazione di studiosi di discipline storiche collaterali come la storia geografica con la partecipazione di un suo pioniere il prof. Massimo Quaini, di paleobotanici quali il prof. Lanfredo Castelletti, linguisti storici quali la professoressa Maria Grazia Tibiletti Bruno. Il Congresso si concluse con una mozione: la costituzione

di un Museo nel Castello di S. Angelo Lodigiano, (il secondo castello per importanza di tutta la Lombardia) dedicato alla storia "universale" dell'agricoltura e quindi di storia convergente di molteplici settori: delle piante coltivate, degli animali domestici, degli strumenti agricoli in particolare dell'aratro e così via. Aggiungo che dopo breve tempo per approfondire l'origine della coltivazione in America, si svolse un seminario di studio sull'opera di "Poma di Ayala" il gesuita (che non poteva firmarsi come tale) indigeno pellerossa che ha illustrato con eccellenti immagini la mais-coltura e la patate-coltura del suo popolo, all'epoca ('500/'600) della scoperta del continente americano. Perché precisiamo questo? Perché i presenti fecero una raccomandazione: Se volete attirare un folto pubblico non limitatevi alla solita storia politica, economica, focalizzate invece le radici più antiche, affrontate gli orizzonti più esotici. Sono essi infatti quelli che molto più facilmente coinvolgono l'interesse comune della gente oggi. Per questo fine il Preside prof. Elio Baldacci, che in seguito divenne presidente del succitato museo, mi aveva successivamente informato di aver interpellato colleghi in contatto con il ministero competente al fine di porre a nostra disposizione eventuali doppioni del Museo Pigorini di Roma, attinenti all'origine o i primi passi dell'agricoltura nei vari continenti. È necessario accennare anche a molte altre iniziative emerse in quel, ovviamente (causa la contestazione in atto), caotico "Centenario", tra queste in particolare la costituzione dell'Istituto nazionale di storia dell'agricoltura che, come di è visto, era connesso

con il primo Congresso nazionale di storia dell'agricoltura. Alegggiava anche un progetto di organizzare entro breve tempo, un convegno di Museografia agraria. Per questo obiettivo, un convinto assertore si rivelò poi il prof. Carlo Poni di Bologna, eccellente storico di aratrologia, famoso per aver evidenziato le colossali sviste o peggio errori di storici tedeschi, inglesi che, ignorando la lingua italiana, avevano nei loro scritti ad es. citato Camillo Tarello di Lonato come inventore di una seminatrice meccanica, mentre al contrario, era ideatore di una rotazione di colture!¹⁶ Durante questo Convegno (1975) Poni illustrò il Museo di San Marino di Bentivoglio alla cui creazione aveva partecipato. Personalmente fu proprio in quegli anni che venni a conoscenza di un geniale museologo trentino il prof. G. Schebesta, cugino di quel famoso missionario che si era dedicato allo studio e alla conversione dei Pigmei dell'Ituri (Congo). Schebesta aveva apprezzato in particolare i nostri schemi e schizzi di evoluzione delle tecniche e degli strumenti agricoli tanto che li riprodusse ed espose tali e quali anche in altri musei (dell'Emilia, ecc.) di cui era stato progettista.

Note

1 Così chiamato dal nome del generale americano George Catlett Marshall, un combattente della prima, come della Seconda guerra mondiale. Capo di Stato, maggiore generale (1939-45), riorganizzatore dell'esercito USA, partecipò alle conferenze interalleate di Casa Bianca, Jalta, Potsdam che, in quanto segretario di Stato, lo ideò e propose quale programma di aiuti ai Paesi europei devastati dalla guerra, ai fini della ricostruzione e cooperazione economica. Approvato dal Congresso Americano nel 1948. I primi stanziamenti finanziarono per 4 anni (1948-1952) l'European Recovery Program

(ERP) riguardante i Paesi dell'OECE (Organization of Economic Cooperation for Europe). È ovvio che l'Italia fu uno dei principali usufruttuari di questi finanziamenti. Questi erano gestiti da uno specifico organo all'uopo creato dagli USA, l'European Cooperation Administration (ECA).

2 K. Lorenz, *Etologia dell'oca selvatica*, tr. it., Milano 1990; id.id., *L'anello di re Salomone*, Milano 1967; id.id., *Essais sur le comportement animal et humain*, Paris 1970; id.id., *L'altra faccia dello specchio*, Milano 1974; id.id., *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, Milano 1976; id.id., *Natura e destino*, Milano 1985; id.id., *Letologia*, Torino 1990.

3 Ritengo utile, anzi necessario, elencare i testi più significativi da me analizzati e studiati sull'argomento, E. Fachinelli, *Intorno al '68*, Bolsena (Vt) 1998; R. Massari, *Il '68 come e perché*, Bolsena (Vt) 1998; A. Sofri, *Il '68 e il potere operaio pisano*, Bolsena (Vt) 1998; AA. VV., *Lotta di classe nella scuola*, Milano 1971; AA. VV., *Contro la scuola di classe*, Padova 1968; M. Capanna, *Movimento studentesco*, Milano 1968; P. Flores d'Arcais, *Il maggio rosso di Parigi*, Padova 1968; R. Dutschke, U. Bergmann, *La ribellione degli studenti*, Milano 1968; G. de Carlo, *La piramide rovesciata*, Bari 1968; AA. VV., *Della miseria in ambiente studentesco*, Milano 1967; P. Bernocchi, *Per una critica del '68*, Bolsena (Vt) 1998; R. Massari, *Dentro e oltre gli anni '60*, Bolsena (Vt) 2005; M. Chalet, *Formidabili quei danni! Il '68*, Casale M. (Al) 1996; G. Cozzi, *La storia come esperienza umana*, Treviso 2006; AA. VV., *Le idee che hanno fatto tremare la Francia*, Milano 1968; N. Matteucci, *Sul Sessantotto*, Sovera M. (Ct) 2008; AA. VV., *Enciclopedia del '68*, Roma 2008; AA. VV., *Quel mitico '68* (rivista Storia illustrata) Milano 1998; AA. VV., *Sessantotto mito/realtà* (rivista MicroMega), Roma 2008; A. Mangano, *Le culture del Sessantotto*, Pistoia 1989; AA. VV., *I fuorilegge della scuola*, Torino 1970; G. Orsina, G. Quagliarello, *La crisi del sistema politico e il '68*, Soveria M. (Ct) 2005; L. Cortese, *Il Movimento studentesco*, Milano 1973; I. Dutschker, *Rivoluzione incompiuta 1917-1967*, Milano 1968; A. Cavalli, A. Martinelli, *Gli studenti americani dopo Berkeley*, Torino 1969; AA. VV., *Per lo sviluppo del movimento di massa*, Milano 1971; E. Morin, C. Lefort, *La Comune di Parigi maggio '68*, Milano 1968; E. Bettiza, *La primavera di Praga 1968*, Milano 2008; P. Bermann, *Sessantotto, la generazione delle due utopie*, Torino 2006; AA. VV., *La contestazione continua*, Roma 1969; A. R. Glucksmann, *Dialogo tra padre e figlio*, Casale M. (Al) 2008; J. Sauvegeot, A. Geismar, *La rivolta degli studenti*, Milano 1968; A. Benci, M. Lampronti, *Spoon River 1968*, Bolsena (Vt) 2008; Movimento studentesco (a cura di), *Documenti della rivolta universitaria*, Laterza Bari 1968; Centro informazioni universitarie (a cura di), *Documenti della rivolta studentesca francese*, Laterza, Bari 1969; R. Mieli, *Deserto rosso*, Bologna 1996; C. Vecchio, *Ali di piombo*, Milano 2007; G. Gario, *La transizione in Lombardia*, Milano 1983; A. Grisendi, *La famiglia rossa*, Milano 1993; T. Boeri, V. Galasso, *Contro i giovani*, Milano 2007; AA. VV., *La risata del '68*, Roma 2008; D. Giachetti, *Per il Sessantotto*, Bolsena (Vt) 1998.

4 *Recherches chimiques sur la végétation*, Paris, 1804, p. 29. In realtà de Saussure ricapitolò

una lunga serie di ricerche precedenti di vari autori. Cfr. al riguardo, G. Forni, *Effetto serra, Agricoltura fra due rivoluzioni "copernicane" (1652-2005)* in Rivista di Storia dell'Agricoltura, n. 1/2006.

5 G. Biagioli, R. Pazzagli, *Agricoltura come manifattura*, Firenze 2004, 2 voll.

6 R. Togni, G. Forni, C. Pisani, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze 1997.

7 C. G. Jung, *L'inconscio collettivo*, tr. it. Milano 2011.; P. F. Pieri, *Dizionario junghiano*, voce: inconscio. Torino 2011.

8 G. Forni, *Relazioni tra religione, società, economia, ambiente e storia*, in Atti del II Valcamonica Symposium, Capodiponte, Ediz. Del Centro, 1972, pp. 529-544; id. id., *Museologia agraria e disadattamento urbano-industriale*, in AMIA, 5, 1979, pp. 182-185; G. Forni, F. Pisani, *Popolazione, comportamento demografico, solidarismo*, in: Scienze chimiche, fisiche, naturali, Milano, 1981; G. Forni, *Dal rito al museo*, in Lares, LI, 3, 1985a, pp. 317-327; id. id., *Museologia italiana, francese ed europea: analogie e differenze* (in margine a CIMA VII), in AMIA, 9, 1985b, pp. 42-48; id. id., *Origine e ruolo dei musei agricoli nei Paesi industriali*, in Atti Convegno Internazionale Agricoltura al Museo, Milano, Icom, 1985c, pp. 75-86; id. id., *I fondamenti scientifici della museologia storico-antropologico-agraria nel pensiero di 24 scienziati italiani: un'inchiesta commentata*, in AMIA, 10, 1986, pp. 3-31; id. id., *A questionnaire regarding the typology and taxonomy of agricultural museums and the relevant answers*, in AMIA, 11, 1989, pp. 3-56; id. id., *Un'analisi antropologico-culturale del '68*, in AA. VV., (a cura di P. P. Poggio), *Il Sessantotto. L'Evento e la Storia*, Brescia, Annali Fondazione Micheletti, 4, 1990a, pp. 171-181; id. id., *Ricerche storico-antropologiche sulla filogenesi del museo di storia della cultura tradizionale*, in Lares, LVIII, 4, 1993, pp. 525-571; id. id., *Cosa troviamo in un museo storico-etnografico. Come capirlo, come integrarlo*, in R. Togni, G. Forni, F. Pisani, *Guida ai Musei Etnografici Italiani*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 45-118; G. Forni, *Ethnographic Museums in Italy*, in Museum International – Unesco, n. 204, 1999, pp. 47-52 (pubblicato negli anni successivi in russo, arabo, francese); id. id., *Origine e tipologia dei musei demo-etno-antropologici e analisi dell'evoluzione degli interessi del pubblico*, in J. Cuisenier, J. Vibaek (a cura di), *Museo e cultura*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 164-199; id. id., *Effetto serra – l'agricoltura tra due rivoluzioni copernicane (1652-2005)*, in Rivista di storia dell'agricoltura, 46, 1, 2006, pp. 47-98; id. id., *Deruralizzazione, transculturazione e '68*, in Rivista di storia dell'agricoltura, 47, 2, 2007, pp. 129-141; id. id., *I musei etnografici: storia, problemi e soluzioni. Ciò che sin dalle fondazioni ha determinato la peculiarità lombarda*, in AA. VV. *Il patrimonio museale antropologico*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 61-92; id. id., *Per una storia dei musei etnoantropologici in Lombardia nel contesto italiano ed euro-mediterraneo*, in M. Pirovano et Alii, *Dal campo al Museo* (Quaderni di Etnografia del MEAB), Dolzago, 2009, pp. 31-57; id. id., *Sessantotto, "esplosione" di musei etno-contadini e nuova civiltà*, in Annali di San Michele, 23, 2010, pp. 47-96.

9 G. Forni, *A questionnaire regarding the typology of agricultural museums and the relevant answers. Le risposte al questionario*, in AMIA n. 11, 1989, pp. 3-57; utile anche consultare: G. Forni, *I fondamenti scientifici della museologia storico-antropologico agraria nel pensiero di ventiquattro scienziati italiani. I risultati di un'inchiesta*, in AMIA n. 10, 1987, pp. 3-31. AMIA n. 10 e n. 11 sono allegati rispettiv. ai n. 1, 1987 e n. 1, 1989 della Rivista di Storia dell'agricoltura.

10 *1881 Letters of Vera Zasulich and Karl Marx*. La prima pubblicazione avvenne nel 1924, poi vennero stampate più volte. Qui mi sono avvalso di quella a cura di Teodor Shanin, in *The Journal of Peasant studies*, vol. 45, 2018 Issue 9.

11 G. Biagioli, R. Pazzagli (a cura di), *Agricoltura come manifattura* (2 voll.), Firenze 2004.

12 Tutte queste informazioni sono tratte da D. Caccioni, L. Colombo (curatori), *il Manuale del Biologico*, Milano 2012 che analizzeremo qui di seguito.

13 H. Köpf, B. D. Petersson, W. Schaumann, *Agricoltura biodinamica*, Milano 1980.

14 A.F.A.U.M., o. c. pp. 44 e sgg. Così si legge nel documento n. 1: " ... È già apparsa dopo poche settimane di lezione la poco ammirevole realtà ... Analizziamo i singoli corsi ...Matematica ... dimostra ... la tendenza a potenziare l'indirizzo ingegneristico (meccanica, idraulica, edilizia, ecc.) della facoltà ...Chimica ... possiamo prevedere il carattere selettivo dell'esame. Infatti, ci è stato spiegato che si compone di tre fasi: scritto di stechiometria, esame; colloquio di analitica ...Nel documento n. 2 si legge: "... nell'area dei Paesi del MEC l'Italia assumerà il ruolo di Paese industriale". Se si connette questa interpretazione con quanto espresso nel documento precedente in cui si critica la progressiva ingegnerizzazione della professione dell'agronomo, risulta ovvio che quello che si constata è il tentativo d'industrializzare l'agricoltura. I contestatori vorrebbero invece tendere a praticare un'agricoltura coerente con quella tradizionale, di fatto di tipo artigianale.Nel documento n. 3 viene ribadita la contestazione alla rilevanza nel piano di studi, di discipline quali la matematica e la fisica. Nei documenti successivi, in genere sottoscritti con la sigla CUB (Comitato Universitario di Base), si confermano le succitate richieste dei contestatori che il Preside Baldacci nella sua relazione interpreta in gran parte come tentativi di "facilitarsi il corso di studi, dando la preferenza a discipline più «discorsive»". I contestatori giustificavano infatti la «lotta» allo studio delle matematiche, della fisica e della chimica e delle relative prove scritte dichiarandole tutte «selettive»

15 Editto nel 2012 a Milano, a cura di Duccio Caccioni e Luisa Colombo, da Edagricole, sotto l'egida, come si evince da ciò che si legge sulla copertina, del Ministero delle politiche agricole, alimentari e forestali.

16 G. Forni, *In che cosa consiste la "Rivoluzione agronomica" di Camillo Tarello*. Allegato (= AMIA) n. 9, al n. 2, 1984 della Rivista di Storia dell'Agricoltura.

IL MUSEO LOMBARDO DI STORIA DELL'AGRICOLTURA

LUIGI MARIANI

Condirettore del Museo lombardo di Storia dell'Agricoltura e docente di storia dell'agricoltura all'Università degli studi di Milano

Ringrazio il professor Osvaldo Failla e il dottor Lodovico Alfieri, rispettivamente direttore e consigliere del Museo, per le verifiche eseguite sul testo del mio intervento.

Le collezioni del Museo lombardo di Storia dell'Agricoltura (Malsa) sono collocate all'interno del castello Visconteo di Sant'Angelo Lodigiano, gestito dalla Fondazione Giangiacomo Morando Bolognini¹. La sede è di per sé un elemento rilevante in quanto il castello è uno dei migliori esempi di architettura militare viscontea del ducato di Milano e la sua edificazione fu conclusa nel 1383 da Beatrice della Scala, moglie di Barnabò Visconti. Le forme attuali del maniero risentono della rilevantissima attività di restauro avviata nei primi del 900 e conclusa nel 1912 dall'ultimo conte Giangiacomo Morando Bolognini e dalla moglie Lydia Caprara con l'ausilio di maestranze che avevano operato anche alla profonda ristrutturazione del castello sforzesco di Milano progettata da Luca Beltrami.

Nascita e primi passi del nostro museo

Il nostro Museo nasce nel 1981 su iniziativa del preside della Facoltà di Agraria di Milano, professor Elio Baldacci, illustre fitopatologo² e appassionato di storia dell'agricoltura. Per portare avanti il suo progetto, Baldacci si avvale



Il castello visconteo di Sant'Angelo Lodigiano, sede del museo

della collaborazione di studiosi come Giuseppe Frediani, Gaetano Forni, Giacomo Bassi e Luciano Togni. Primo presidente del museo è stato Giuseppe Barbiano di Belgioioso e il presidente attuale è Tommaso Maggiore mentre il direttore è Osvaldo Failla.

È proprio in tale fase costitutiva che si colloca il rapporto fra

i nostri fondatori e il professor Carlo Poni, con cui il nostro museo intrattenne stretti rapporti concretatisi nell'organizzazione del 1° congresso nazionale di museologia agraria (10-12 gennaio 1975), tenutosi a Bologna e in occasione del quale fu fra l'altro presentato il museo di Bentivoglio che oggi ci ospita. Di Poni ci preme rammentare l'attenzione profonda ai temi delle sistemazioni idraulico-agrarie e dell'evoluzione dell'aratro con l'analisi del rivoluzionario passaggio da simmetrico ad asimmetrico. A Poni va anche dato merito di aver smentito con coraggio alcuni errori mardornali compiuti da studiosi stranieri nell'analizzare le fonti del periodo che ebbe il proprio apice con Galileo Galilei e nel quale l'Italia ebbe un ruolo centrale nello sviluppo della scienza, e in particolare di quella attinente l'agricoltura (e qui il pensiero va all'opera di Camillo Tarello che solo qualche secolo dopo è stata riscoperta).

Principi ispiratori del Mulsa

Il museo obbedisce all'idea di offrire una visione evolutiva dell'agricoltura, dalle origini a oggi, aiutando il visitatore a riflettere circa l'attualità e le prospettive future di questa indispensabile tecnologia. Questo risponde allo spirito dei suoi fondatori e di coloro che crearono la fondazione Morando Bolognini. infatti alla morte del Conte Gian Giacomo Morando Bolognini la moglie Lydia Caprara creò la Fondazione a lui dedicata con lo scopo non solo di gestire il castello e le sue collezioni ma anche di promuovere l'innovazione tecnologica in agricoltura con la costituzione di un istituto



Le sedici sale del museo

sperimentale per la cerealicoltura che fu organizzato dal maggiore genetista agrario italiano del tempo, Nazzareno Strampelli. Il nostro museo è per l'appunto ospite di tale Fondazione con la quale manteniamo uno stretto legame anche perché il Castello è sede di un sistema museale che comprende oltre al nostro museo la casa Bolognini, una casa museo contenente opere d'arte (mobili, pitture, sculture, oggetti d'arredo) riferiti a un periodo che va dal XV al XX secolo e il museo del Pane che illustra l'intera filiera produttiva di tale essenziale nutrimento e che ospita la collezione di pani di tutto il mondo creata negli anni '30 del XX

secolo da Strampelli presso l'Istitut International d'agricolture di Roma, organizzazione antesignana dell'attuale FAO e fondata per volontà di re Vittorio Emanuele III, il quale diede vita all'idea di David Lubin, illustre cittadino statunitense nato in Polonia.

Dalla compresenza dei tre musei e dal fatto di essere ospitato in un edificio storico di grandissimo pregio non si può prescindere per una riflessione sul passato, l'attualità e le prospettive del Mulsa. Il castello infatti si cala in un territorio agricolo molto florido ed è stato edificato per scopi di controllo su una importante via commerciale che a Sant'Angelo attraversa il Lambro per raggiungere a sud le vallate appenniniche e di qui il genovesato. Inoltre i tre musei ospitati nel castello sono fra loro complementari (il museo del pane focalizza su un singolo cereale il discorso storico, etnografico e antropologico condotto nel Mulsa; la casa Bolognini ospita anche oggetti di cultura materiale – strumenti per la tessitura, oggetti della cucina e suppellettili varie).

Forte è anche il legame con la facoltà di Agraria di Milano dalla quale come abbiamo visto il museo è gemmato e che ci offre un significativo contributo culturale, contraccambiato dal fatto che il museo costituisce la "palestra" per gli studenti che frequentano il corso di Storia dell'agricoltura. Circa la collocazione dei tre musei nel castello Bolognini non si può trascurare che, prendendo come riferimento il cortile maggiore del castello, il museo del pane si colloca al piano superiore cui si accede attraverso lo scalone d'o-



Il diorama dell'aratura in epoca romana

nore, la casa museo Bolognini si colloca nelle sale a livello del cortile maggiore e infine il Mulsa si colloca al piano sottostante, in quelle che furono le scuderie del Castello. Tale collocazione, pur bella e suggestiva, è tutt'altro che ottimale dal punto di vista micro meteorologico. Infatti nei mesi invernali le temperature scendono fino a 0°C e le umidità relative sfiorano il 100%, il che da un lato rende pressoché impossibili le visite da metà novembre a febbraio e dall'altro mette a repentaglio la conservazione degli oggetti (per la conservazione di gran parte degli oggetti gli standard museali prevedono temperature fra 15 e 25°C e umidità relative fra 25 e 55%).

Schema generale del Museo

Il museo intende offrire una visione storica sul percorso evolutivo che ha caratterizzato l'agricoltura mondiale dall'agricoltura alla rivoluzione verde passando attraverso una serie di grandi "rivoluzioni", intese come cambi di paradigma. Con ciò il museo si propone di offrire ai nostri concittadini strumenti di lettura del passato utili a interpretare il presente e a progettare il futuro del nostro sistema agricolo-alimentare. Al contempo ci si propone di offrire a un pubblico composto in larga misura da cittadini che vivono nella grande conurbazione milanese una visione etnografica e antropologica del mondo rurale, offrendo spunti di riflessione sull'insieme dei valori, delle tradizioni, della religiosità e dei rapporti umani e gerarchici, della solidarietà che ha retto tale mondo per migliaia di anni e che aveva come importanti elementi di socialità la cascina, le osterie, i mercati, le fiere, il carnevale, i falò di san Giovanni, le veglie serali nelle stalle, le rogazioni, ecc.

A ciò si aggiunga che il museo cerca anche di offrire agli agricoltori, ai tecnici e agli operatori della filiera agro-alimentare un coscienza della propria storia che è a nostro avviso essenziale per motivarli in una attività tanto essenziale per l'intera umanità. In tal senso un parallelo importante è quello con la storia della medicina, che nelle università si insegna con obiettivi analoghi a quelli della storia dell'agricoltura.

Lo schema generale del Museo evidenzia tre parti fondamentali:

- una sala introduttiva, che ha lo scopo di



Particolare della nuova sala dedicata a Camillo Tarello e Agostino Gallo

“preparare” il visitatore alla visita, fornendogli le informazioni essenziali e generali circa la struttura del Museo; tale sala è stata realizzata grazie ad un progetto cofinanziato da Regione Lombardia e portato a termine dal Mulsa nel 2016;

- una sala d'ingresso in cui si sviluppano considerazioni relative alle vicende storiche che portarono a costituire il museo, ai fondamenti culturali della museologia agraria e al significato profondo dell'agricoltura, intesa non solo come coltivazione di piante e allevamento di animali ma anche come simbiosi mutualistica fra l'uomo da una parte e piante e animali dall'altra e come governo del ciclo del carbonio nelle sue fasi di fotosintesi e di respirazione.

- le sale di esposizione nelle quali il visitatore esamina il materiale esposto e, dove è ritenuto utile ed opportuno, inte-

ragisce con esso. Fra le sale di esposizione sono presenti, come frutto dei progetti cofinanziati da regione Lombardia nel 2017 e nel 2018, due sale totalmente nuove (Sala Agrimensura e Sala Rivoluzione Verde) e cinque sale completamente ristrutturata (Sala Concimazione, Sala irrigazione, Sala agronomi rinascimentali, Sala Cavour, Sala Leonardo da Vinci).

Con riferimento alle sale di esposizione possono essere individuati percorsi diversi, in relazione ai diversi interessi del visitatore; in altre parole, il Museo assume il carattere di comunicazione ipertestuale, dove per ciascun visitatore o gruppo di visitatori la guida può "ritagliare" una visita ad hoc. Al riguardo si segnala che si possono grossomodo cogliere i seguenti ideotipi di visitatori: bambini (allievi delle scuole elementari), pubblico mediamente interessato (livello scuola media inferiore), pubblico molto interessato (livello scuola superiore o università), studiosi, agricoltori e tecnici del settore agricolo-alimentare.

Le visite

Il museo è visitabile solo con visite guidate per motivi legati al fatto che la gran parte degli oggetti sono esposti senza alcuna protezione da malintenzionati. Le aperture hanno luogo tutti i martedì e due domeniche pomeriggio al mese nei periodi che vanno da marzo a luglio e da settembre a novembre. Su richiesta sono inoltre possibili aperture per gruppi in altri giorni della settimana. Le aperture in genere coincidono con quelle degli altri due musei del castello.

Alcune idee per il futuro

La strategia cui si attiene il nostro museo viene qui di seguito riassunta per sommi capi:

- stretto legame con la fondazione Morando Bolognini;
- adesione della rete dei musei etnografici REBEL;
- graduale rinnovamento delle sale del Museo grazie anche ai cofinanziamenti della DG cultura della regione Lombardia;
- attività di ricerca che si traduce in convegni (1-2 l'anno) e in un'attività pubblicitaria originale su riviste scientifiche e divulgative;
- adesione alla Tessera Musei che dà modo ai soci di visitare un gran numero di musei della Lombardia a prezzo ridotto
- campagna promozionale per promuovere le visite scolastiche
- accordi con ristoranti del luogo per abbinare la visita ai musei del castello ai pranzi
- accordi con aziende agricole del luogo per visite aziendali (per ora sono coinvolte il podere sperimentale Menozzi dell'Università degli studi di Milano e l'azienda Soldi di Landriano);
- nuove acquisizioni limitate a pochi oggetti, troppo alta essendo la responsabilità che ci assumiamo nell'acquistare oggetti senza aver poi la possibilità di conservarli in modo adeguato.

Tabella 1 – Convegni nazionali organizzati e tenuti dal Museo nel periodo 2014-2018

DATA	CONVEGNO
21 marzo 2014	Il riso
16 ottobre 2014	Gli insetti utili
13 marzo 2015	Il futuro del latte in val Padana
15 ottobre 2015	Viaggi avventurosi di piante coltivate
20 maggio 2016	Intolleranze al glutine – aspetti medici, nutrizionali e agronomici
14 ottobre 2016	Leguminose da granella
21 ottobre 2017	Penurie, carestie e sicurezza alimentare
27 ottobre 2018	Utilizzazione delle terre incolte e zootecnia ovi-caprina

(*) Gli atti dei convegni sono disponibili al sito www.mulsa.it

Note

1 Quella dei Bolognini è un'illustre casata nobiliare milanese il cui capostipite fu Gian Matteo Massagatti, detto il bolognino perché proveniva da Bologna da dove era uscito per servire sotto le bandiere del capitano di ventura Braccio da Montone, facendo la propria fortuna con il mestiere delle armi che l'aveva portato ad acquisire dagli Sforza il feudo di Sant'Angelo Lodigiano.

2 A lui si deve fra anni '50 e anni '60 la messa a punto del primo modello matematico di simulazione delle infezioni di peronospora delle viti.

IL MUSEO DELLE GENTI D'ABRUZZO TRA MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE

ADRIANA GANDOLFI

Già ricercatrice etnografica del Museo delle Genti d'Abruzzo e cofondatrice del Museo. Presidente A.S.T.R.A (Associazione per lo Studio delle Tradizioni Regionali Abruzzesi)

La "gestazione" del museo, come lo conosciamo oggi, inizia nel maggio 1973 per iniziativa di due associazioni di volontariato l' Archeoclub di Pescara e l' A.S.T.R.A. (Associazione per lo Studio delle Tradizioni Abruzzesi), che allestiscono, in due sezioni distinte la "Mostra Archeologica Didattica Permanente" ed il "Museo Delle Tradizioni Popolari".

Queste due raccolte vengono ospitate per alcuni anni presso locali attigui posti nei fondaci della Casa Natale di Gabriele d'Annunzio a Pescara e nel 1982 tutti i materiali vengono donati dalle due associazioni, al Comune di Pescara per costituire un'unica istituzione per la ricerca, la documentazione e la rappresentazione museografica con il nome di "Museo delle Genti d'Abruzzo"¹.

In questi decenni si respira un clima fecondo per la ricerca e la sperimentazione museale. Infatti, dal primo convegno nazionale sulla museografia rurale organizzato nel 1975 dal Museo di San Marino di Bentivoglio, scaturisce il saggio dell'insigne antropologo A.M. Cirese che riferisce ed analizza le riflessioni emerse in tale contesto relative a questo tipo di musei che nascevano quale riflesso della mutazione del territorio e dell'ambiente sociale in relazione alla con-

temporaneità, tra museografia razionale e didattica, in confronto all'approccio nostalgico dei collezionisti².

Musei che nascono come movimento culturale e di dialogo interclassista e transgenerazionale, antichi saperi che tornano per riqualificare la contemporaneità come "presidi del patrimonio" per raccontare il territorio e i bisogni delle persone comuni attraverso i beni sia "materiali" che "immateriali" tanto che questa categoria museale, attualmente si rivela con un'elevata percentuale di diffusione in tutte le regioni italiane, perchè le società tradizionali erano ricche di modalità culturali capaci di riqualificare il presente, soprattutto nel valore della diversità culturale e dell'incontro fra le differenze³.

Gli allestimenti spesso vengono pensati come installazioni etnografiche che sperimentano la "didattica museale" preconizzando le istanze attuali ed il museo si pone come un "teatro di memorie" che espone non solo oggetti straordinari ma quelli attualmente "desueti", testimoni della quotidianità di un recentissimo passato.

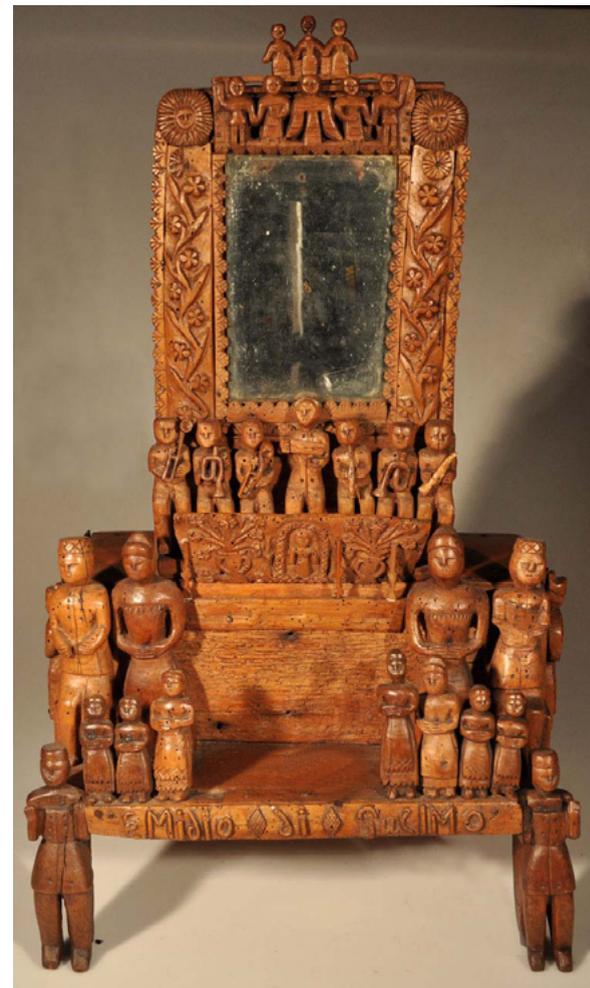
Così anche nella realtà del museo abruzzese, grazie all'in-

faticabile e appassionata attività delle due associazioni di

volontariato culturale, studiosi e collaboratori spontanei si alternano affiancati e guidati da professionisti che a vario titolo intervengono sul territorio in anni di fruttuosa attività di ricerca sul campo,⁴ cultura orale e materiale che si integrano per ricostruire un dialogo interrotto in pochi decenni, per reinventarsi in un museo ideato come spazio di “pubblica utilità” e aggregazione sociale, punto di partenza per itinerari di approfondimento tematico nella regione, proponendosi quale punto di riferimento imprescindibile per una conoscenza storico-antropologica del territorio, dialogando e collaborando anche per la formazione di collezioni e realtà museali a carattere locale. Infatti nel 1980, era stato già organizzato un Convegno dedicato alla ricerca folclorica in Abruzzo, pubblicando gli esiti nella collana dei suoi Quaderni⁵.

Nel progetto museale il rapporto con il visitatore è stato pensato attraverso una rappresentazione tra resa scenografica ed emozionale integrata da un supporto didattico scientifico. Costruendo una sorta di “metalinguaggio” che attraversa tutti i segni del bagaglio culturale “materiale” e “immateriale”, come le funzionalità a carattere simbolico legate agli utensili di lavoro, la ritualità connessa alle diverse fasi dei cicli della vita e dell’anno agricolo, i saperi tecnici e quelli empirici, di conoscenza della natura, la concezione del soprannaturale, insomma tutto il patrimonio che si è sviluppato nei millenni e che costituisce la sostanza della civiltà preindustriale abruzzese.

Situato nel cuore della “vecchia Pescara” all’interno



Specchiera, opera pastorale, Palena (CH), sec. XIX

delle antiche caserme borboniche, su quel seminterrato che apparteneva alla cinquecentesca "Fortezza di Pescara" salendo al primo piano, si susseguono stanze contenenti la collezione permanente.

Il Museo delle Genti d'Abruzzo traccia la storia dell'uomo in Abruzzo dal suo primo apparire come cacciatore paleolitico fino alla meccanizzazione dei processi produttivi, verificatasi alla fine degli anni '50 del XIX secolo. Tema centrale dell'esposizione, articolata in 13 grandi sale espositive, è il concetto di continuità e di perduranza culturale: con una rapida sintesi, attraverso il susseguirsi delle sale archeologiche e di quelle etnografiche, è evidenziato quanto di questo passato si sia tramandato sino a noi in termini di saperi tecnici ed empirici, consuetudini, religiosità e mondo magico, credenze, produzioni, oggetti, forme della millenaria cultura agro-silvo-pastorale. Il tutto restituito attraverso il supporto "sapiente" delle fonti orali, raccolte sul campo, i "beni immateriali" che contestualizzano gli allestimenti "materiali". Il percorso espositivo, ricco di diorami e ricostruzioni d'ambiente, si caratterizza per un "criterio di lettura" che persegue la tematica delle "continuità culturali" in chiave sincronica e non diacronica, attraversando questo filtro interpretativo si spiegano le contiguità di argomenti e materiali spesso distanti cronologicamente ma affini per funzionalità oggettive e simboliche.



Abito nuziale da Scanno (AQ), sec. XVIII

Le sale espositive sono articolate secondo i seguenti temi:

Formazione etnica e continuità culturale

Sala 1 L'archeologia dalla preistoria al medioevo

Introduzione alla "formazione etnica". Vi sono esposti reperti provenienti da siti preistorici e protostorici della regione, con due sepolture femminili di epoca neolitica e ampio spazio dedicato alle genti che attuarono la "lega italica" tra le tribù di stirpe sabellica dell'Appennino centro-meridionale, protagoniste della "guerra sociale" contro Roma ed artefici della prima moneta con la scritta "Italia".

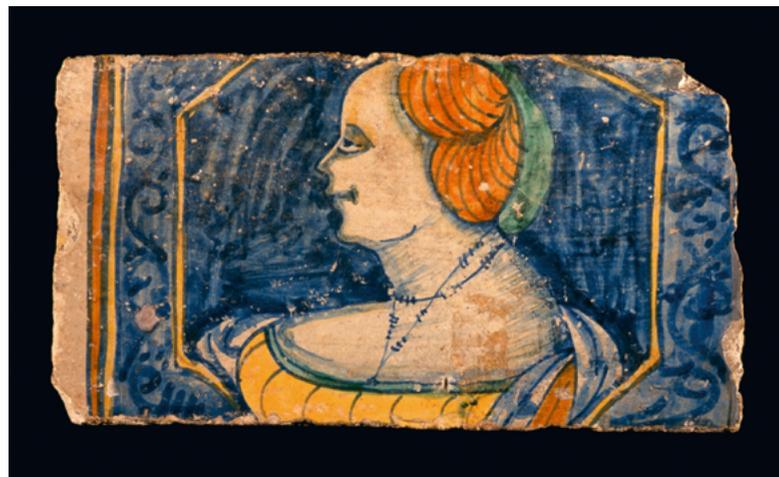
Sala 2 La sacralità delle grotte e la continuità dei luoghi di culto

La sacralità millenaria delle grotte e dei siti rupestri.

Le evidenze di frequentazione a scopi rituali sono rappresentate da reperti votivi delle varie epoche, dai cacciatori paleolitici agli eremiti medievali esposti in delle nicchie nascoste all'interno di una scenografica caverna ricostruita alla scopo. Sulla parete opposta gigantografie e pannelli didattici illustrano grotte, eremi-santuari dove si sono succeduti per millenni forme di culto rupestre.

Sala 3 Continuità dei riti sacri e della cultura materiale

Approfondimenti sulla tematica della "continuità culturale" iniziata nella sala precedente mostrando la corrispondenza morfologica, decorativa, simbolica e funzionale di alcuni oggetti della cultura agro-pastorale e comparandoli con quelli delle epoche precedenti. Una sezione della sala è occupata da pannelli didattici composti da foto e testi esplicativi di pellegrinaggi e feste tradizionali a carattere religioso che si



Mattonella maiolica ta da Castelli (TE), sec. XVII

svolgono durante il ciclo calendariale annuale e che ricalcano modalità rituali di matrice precristiana. Una vetrina circolare inoltre, espone pani e dolci rituali che caratterizzano alcune ricorrenze festive.

La Pastorizia

Sala 4 Il pastore e il suo corredo

Questa e le sale successive si occupano degli aspetti economici e culturali dell'allevamento armentizio che ha caratterizzato l'Appennino abruzzese e tutto il territorio dell'Italia centro meridionale sin da epoca italica.

In un lungo podio, come un palcoscenico inclinato, sagome di pastori in policarbonato, indossano i loro indumenti e at-



Sala 6, Capanna con "stazzo" pastorale

trezzature da lavoro mentre al centro della sala altre sagome di pecore cani e cavalli accolgono il visitatore ispirando l'idea della migrazione stagionale la "transumanza". Grandi e asimmetriche vetrine laterali ospitano oggetti vari realizzati dall'abilità creativa dell'uomo pastore che intagliava e scolpiva legno e pietra, costruiva zampogne e pifferi e spesso da autodidatta, scriveva versi poetici mentre trascorreva il tempo del pascolo.

Sala 5 La capanna in pietra a secco. Transumanza e produzione della lana

Pannelli e ricostruzioni in scala mostrano gli insediamenti pastorali di montagna, le capanne a "Tholos" costruite dai pastori in pietra a secco, utilizzate quali ricoveri notturni

durante la stagione estiva. Alcune vetrine espongono le attrezzature necessarie per assolvere agli impegni stagionali del pastore come la tosatura e la marchiatura del bestiame. Altre illustrano le consuetudini sociali e religiose del mondo armentizio con i percorsi della transumanza attraverso le "vie d'erba", costituite dai tratturi che collegavano l'Appennino alle pianure pugliesi, laziali e campane.

Sala 6 I ricoveri, gli stazzi e la produzione del formaggio
Una ricostruzione scenografica a grandezza reale riproduce una capanna in pietra a secco circondata da un accampamento pastorale "lo stazzo", con il recinto di rete in corda annodata per contenere il bestiame e tutta l'attrezzatura per il lavoro di mungitura e caseazione, attività che vengono illustrate da pannelli e vetrine situate nelle pareti laterali.

I Cicli Produttivi agricoli

Sala 7 Il ciclo del grano: dal seme alla farina

Le sale dedicate ai cicli agricoli si presentano con installazioni giganti riproducenti l'argomento trattato, in questo caso due grandi spighe di grano.

Al centro le sagome in policarbonato di una coppia di buoi aggiogati all'aratro mentre vetrine e pareti espongono gli strumenti utili per la tutela e la coltivazione dei campi dalla semina alla trebbiatura. Un esteso diorama in scala occupa tutta una parete illustrando la mietitura e la trebbiatura nelle aie comuni, ricostruendo gli insediamenti rurali nelle differenti caratteristiche abitative espresse dal territorio regionale.

Sala 8 Dall'oliveto all'olio. Produzione e raccolta del fieno

Una pedana centrale con un ramo di olivo ospita tutti gli attrezzi necessari per la raccolta, la molitura delle olive e la conservazione dell'olio, compreso un piccolo frantoio per la molitura riprodotto in scala. L'altra parte della sala espone i mezzi e gli strumenti, sia a trazione umana, che animale per trasportare ogni tipo di prodotto. Pannelli dedicati al ciclo della fienagione, necessaria per l'allevamento del bestiame occupano un altro settore.

Sala 9 La vite e il vino. Le attività complementari

Un grappolo d'uva giganteggia all'ingresso della sala dedicata al ciclo della vendemmia e successiva vinificazione con ricostruzione di cantina-fondaco per la trasformazione e la maturazione del mosto in vino, completa di tutti gli utensili e gli strumenti di lavoro. L'altra sezione della sala illustra le attività domestiche atte alla preparazione degli alimenti, come la macellazione del maiale con la conseguente trasformazione e conservazione della carne, così come altre provviste di origine diversa.

Vita ed economia domestica

Sala 10 La casa: struttura, arredi e attività domestiche

Introduzione agli insediamenti rurali con la casa ed i suoi arredi, i giocattoli che si autocostruivano e gli strumenti di lavoro soprattutto della donna, il suo ruolo sociale, la vita domestica, la cucina, la cura dei bambini, degli anziani e del bestiame anche ricorrendo alla protezione soprannaturale

affidente al "mondo magico".

Sovrasta la sala un soppalco inclinato che riproduce l'ambiente di una caratteristica cucina di casa contadina con tutte le suppellettili.

Sala 11 Il lino e la lana: produzione, filatura e tessitura

La sala è interamente dedicata alla produzione del tessuto sia in fibra vegetale che animale come il lino e la lana.

Dalla semina alla raccolta pannelli fotografici, vetrine e pedane con strumenti di lavoro illustrano tutto il ciclo di lavorazione del lino per ottenerne la fibra utile a tessere in casa tele per biancherie e tovagliati, necessari per ogni corredo di future spose.

La lana tessuta, invece, viene mostrata attraverso l'esposizione di artistiche coperte e antichi tappeti sistemati sia in grandi pedane, che su "vele" in policarbonato poste a ridosso del soffitto della grande sala.

L'artigianato artistico tradizionale

Sala 12 Vesti e ornamenti: dal quotidiano al cerimoniale

Una grande e scenografica sagoma di una coppia di sposi accoglie i visitatori ed al suo interno sono sistemate vetrine che espongono alcuni abiti (costumi) caratteristici della regione. A parte, in una vetrina situata vicino al pannello dedicato agli "usi nuziali" è mostrato l'esemplare più originale e "prezioso", si tratta di un abito nuziale settecentesco di colore rosso, proveniente da Scanno, ornato da gioielli e accessori dal marcato carattere apotropico.

La sezione dell'oreficeria tradizionale conclude questa sala

con tre grandi vetrine dedicate all'ornamento prezioso che con la sua artistica produzione, tuttora caratterizza gran parte della regione. Originali e insoliti gli amuleti riservati soprattutto al mondo dell'infanzia e del femminile.

Sala 13 La maiolica

Grandi vetrine espongono le artistiche maioliche provenienti dalle varie "scuole" del territorio dalle origini rinascimentali, soprattutto quella di Castelli, centro specializzato per la produzione e l'esportazione in mercati anche internazionali. Il soffitto della sala è interamente decorato da mattonelle riproducenti il celebre soffitto in maiolica della chiesa di San Donato a Castelli (1615-17). Alcune vetrine espongono ceramiche a carattere popolare prodotte nei vari centri abruzzesi tra i sec XVIII e XIX.

Inoltre, nell'ampio corridoio della prima parte del museo è situata una sezione espositiva, dedicata ad **Armi e guerrieri nel Mondo antico**, mentre nella seconda parte è allestita l'esposizione **Il tempo qui non vale niente** con fotografie relative alle classi agro-pastorali del territorio abruzzese scattate dal linguista-etnologo svizzero Paul Sheuermeier tra gli anni 20 e 30 del '900.

A piano terra, affianco alla biglietteria vi sono due locali adibiti a laboratori didattici che arricchiscono l'offerta formativa non soltanto per le scolaresche, luogo di trasmissione di saperi e pratiche artigiane.

Adiacenti l'ingresso del museo vi sono i locali seminterrati delle antiche carceri borboniche dove è allestita la sezione

museale del Risorgimento abruzzese.

Altri locali, recentemente ristrutturati, ospitano un'esposizione permanente delle opere dello scultore Giuseppe Di Prinzio e sale espositive dedicate alla fotografia con esposizioni temporanee. Attigui al museo si trovano gli spazi occupati dal **Centro Studi Ceramici** curato dall'Archeoclub, con annesso laboratorio di restauro .

Al primo piano, oltre agli uffici amministrativi, si trovano anche gli **archivi** che conservano materiali sonori e fotografici di grande interesse storico-documentario e la **Biblioteca del Museo**, con un'ampia sezione di abruzzesistica che comprende anche il **fondo bibliografico storico** dello studioso e folklorista sulmonese G. Pansa, costituito da volumi antichi e rari.

Lungo il corpo principale dell'edificio, in luogo di quanto distrutto da un bombardamento nell'ultima guerra, sorge una nuova costruzione con ampi spazi per i servizi aggiuntivi del Museo: a piano terra un **Auditorium** con 140 posti a sedere ed un **Caffè Letterario** in cui al locale Bar si affianca un'ampia sala. Al piano superiore altri due grandi saloni per mostre ed eventi, spesso organizzati in collaborazione con l'associazione A.S.T.R.A., luoghi di aggregazione cittadina e di occasioni conviviali, ideati come spazi di "pubblica utilità" e di "cerimonialità festiva", dove il museo, le associazioni culturali e il territorio attraverso i "social media" dialogano tra memoria e contemporaneità.

Note

1 Successivamente, nel 1998 le due associazioni fondatrici ed il Comune di Pescara, con il contributo determinante della Fondazione "Pietro Barberini", costituiscono la Fondazione Genti d'Abruzzo che lo gestisce tuttora. Fra i Fondatori figurano anche persone fisiche che, con la loro meritoria opera di volontariato e per le cospicue donazioni di oggetti, negli anni hanno contribuito a far crescere il museo. Fra questi Giulio De Collibus, presidente dell'Archeoclub di Pescara, oltre a Claudio De Pompeis, già Presidente A.S.T.R.A., ideatore e promotore del Museo, a Spartaco Amoroso, Franco Posa, all'archeologo A.M. Radmilli ed all'illustre pedagoga R. La Porta.

2 A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi (TO) 1977.

3 Cfr. A.R. Severini, *Musei etnografici d'Abruzzo. Censimento e schedatura* (prefazione di A.M. Cirese), Quaderno n. 29 del Museo delle Genti d'Abruzzo, PE 2000.

4 Fondamentale all'ideazione del "criterio espositivo" del Museo l'apporto e la supervisione dei consulenti scientifici, l'archeologo A.M. Radmilli e gli antropologi A.M. Cirese, O. Cavalcanti e G. Tavano. Il progetto espositivo della "rappresentazione museale" è opera del museografo Arch. Prof. F. Minissi.

5 AA.VV. Comunicazioni del Convegno Nazionale "Situazione e prospettive della ricerca folclorica in Abruzzo". Quaderno n. 4 del Museo delle Tradizioni Popolari – Mostra Archeologica Didattica Permanente (in seguito denominato Museo Genti d'Abruzzo), Pescara 1981.

I MUSEI DEMOETNOANTROPOLOGICI LUCANI

ANTONELLA IACOVINO

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Catanzaro, Cosenza e Crotona e Polo Museale Regionale della Basilicata

La storia della museografia e del collezionismo di interesse etnografico in Basilicata¹ nasce con la raccolta di oggetti in legno intagliato che Domenico Ridola (1841-1932), medico, politico e archeologo, aveva cominciato a reperire nelle campagne del Materano in occasione delle sue ricerche paleontologiche agli inizi del XX secolo. Questa raccolta è confluita, insieme alle testimonianze archeologiche, nel Museo Archeologico Nazionale di Matera, intitolato allo stesso Ridola, il più antico museo statale della regione, istituito nel 1911².

La collezione etnografica del Museo "Domenico Ridola" è molto eterogenea e ha conosciuto un progressivo accrescimento, giungendo a contare più di 400 pezzi. Oltre agli intagli, sono presenti oggetti di tipo cerimoniale, come amuleti, ex voto d'argento, gioielli e tessuti, oggetti relativi all'ambiente domestico, al lavoro agricolo e pastorale; ma vi sono anche numerosi oggetti in ceramica di carattere popolare che rimandano all'attività di ricerca e documentazione e al lavoro di acquisizione dei manufatti, effettuato nel territorio lucano da Annabella Rossi, studiosa attiva nel Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di



Legni intagliati del Polo Museale Regionale della Basilicata. Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola" - Matera. Fonte: Antonella Iacovino

Roma sul finire degli anni Sessanta del Novecento. Il Museo espone solo una piccola parte degli oggetti della collezio-

ne "Ridola". Molti pezzi sono custoditi nei depositi in attesa di un proprio spazio espositivo nell'allestimento. Tutti gli oggetti sono stati catalogati con la scheda BDM (Beni demoetnoantropologici materiali)³, predisposta dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD)⁴, nell'ambito di una campagna di schedatura che si è svolta nel 2005⁵. Attualmente queste schede di catalogo sono confluite nel Sistema Informativo Generale del Catalogo, SIGECweb⁶, e disponibili on line per la fruizione attraverso il Catalogo Generale dei Beni Culturali⁷.

L'altra collezione storica di carattere istituzionale è quella della Soprintendenza materana, oggi in consegna al Polo Museale Regionale della Basilicata⁸. Tale collezione, custodita per buona parte nei depositi statali nella zona PAIP, deriva dall'acquisizione nel 1973, da parte della stessa Soprintendenza, della raccolta realizzata dal Circolo culturale "La Scaletta" di Matera tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Novecento. L'intenzione del Circolo "La Scaletta" era di raccogliere gli oggetti che rappresentavano la vita quotidiana condotta nei Sassi, prima dello sfolamento, per conservarne la memoria. La raccolta, integrata successivamente con altri acquisti e donazioni, è molto eterogenea e annovera intagli lignei d'uso tradizionale, oggetti relativi al lavoro agricolo, all'ambiente domestico, alla filatura, all'arredo e costumi. Anche questa collezione è stata interessata da campagne di schedatura commissionate dalla Soprintendenza all'antropologa Aurora Milillo nel 1975, attraverso l'utilizzo delle vecchie schede cartacee

FKO (Folklore oggetti)⁹, successivamente informatizzate attraverso la scheda BDM. La Soprintendenza di Matera, pertanto, è stata tra le poche istituzioni periferiche del Ministero che si sia occupata direttamente di beni demoetnoantropologici (d'ora in avanti DEA) sin dagli inizi degli anni Settanta.

Oggi una piccola parte di queste due collezioni storiche è esposta nella sezione etnografica del Museo "Ridola" e rappresenta l'esito della mostra dal titolo "Il marchio del pane. Il segno e l'arte della cultura materiale". La mostra, a cura dell'allora Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico della Basilicata, è stata allestita a Matera presso la sede del Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna, in Palazzo Lanfranchi, dal 3 aprile al 3 settembre 2006¹⁰.

Malgrado non esista in Basilicata un museo DEA regionale, si registra, invece, un elevato numero di musei di carattere etnografico appartenenti a Enti locali e a soggetti privati, nonché l'incremento del loro numero nel tempo. Quasi sempre si tratta di forme di allestimento "spontanee" basate essenzialmente su una oggettistica povera, che rimanda concettualmente al mondo del lavoro (contadino, pastorale, artigiano) e all'ambiente domestico. Questi musei a carattere locale, sorti per preservare la memoria delle culture contadine preindustriali, si devono all'opera di diversi soggetti: singoli cittadini, associazioni, cooperative ed Enti locali.

In Basilicata si rilevano, tuttavia, poche esperienze museo-



Museo della Cultura Arbëreshe - San Paolo Albanese (PZ). Fonte: Lucio Vitarelli

grafiche basate su una vera e propria ideazione e progettazione scientifica di musei di interesse DEA. Alcune di queste si devono a Giovanni Battista Bronzini, demologo e docente di Storia delle tradizioni popolari per un quarantennio all'Università di Bari: il Museo Storico della Civiltà Contadina Lucana a Pomarico (MT), risalente al 1977; il Museo dei Culti Arborei ad Accettura (MT), ideato nel 1990; il Museo della Cultura Arbëreshe di San Paolo Albanese (PZ), il cui progetto è della metà degli anni Ottanta del Novecento.

Solo quest'ultima iniziativa museografica si è tradotta in una vera e propria realizzazione, con alcuni significativi allestimenti museali¹¹.

Le altre iniziative museografiche, sorrette da un progetto scientifico e da un'attività di ricerca, vanno dagli inizi degli anni Duemila ai giorni nostri e sono state realizzate principalmente da Ferdinando Mirizzi, docente di Discipline demotnoantropologiche all'Università della Basilicata, dall'architetto Lucio Vitarelli e da chi scrive: il Museo Etnografico del Senese di Senise (PZ); il Museo delle Arti, dei Mestieri e della Civiltà Contadina e il Museo del Termalismo di Latronico (PZ); il riallestimento del Museo della Cultura Arbëreshe di San Paolo Albanese (PZ); il Museo della Pastorizia di Castelsaraceno (PZ).

La prima grande iniziativa di promozione nel settore dell'intero patrimonio museale antropologico regionale è rappresentata dalla mostra "Musei e Collezioni Etnografiche in Basilicata", che si è tenuta a Matera dall'11 luglio a fine settembre 2003 in Palazzo Lanfranchi; tale mostra è stata promossa dall'allora Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico della Basilicata, in collaborazione con l'Università della Basilicata¹². L'indagine conoscitiva condotta per l'organizzazione della mostra ha permesso di censire ben 37 raccolte DEA, tra musei e collezioni, fornendo un quadro in quel momento attendibile sulla situazione museografica di interesse DEA e aggiornando, in maniera significativa, i dati precedenti¹³.

Fra le principali indagini conoscitive volte alla documenta-

zione dei musei DEA lucani si ricordano, inoltre, quelle che hanno portato alla pubblicazione del volume *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per i Beni Architettonici, Storico-Artistici ed Etnoantropologici, che ha avuto la sua prima edizione nel 2002, la seconda nel 2004 e la terza nel 2008, con i dati aggiornati fino a dicembre del 2007¹⁴. Tale lavoro, che ha previsto un accurato monitoraggio sull'articolazione nel territorio di tali esperienze espositive e l'analisi delle problematiche inerenti i musei DEA, è stato curato per la Basilicata da Ferdinando Mirizzi che attesta nell'ultima indagine la presenza di 42 raccolte di interesse DEA in questa regione¹⁵.

Successivamente dai vari studi condotti sul territorio lucano, soprattutto in ambito universitario, è emersa una realtà museale di interesse DEA in piena evoluzione. I risultati dell'ultima indagine conoscitiva, effettuata sul territorio nell'ambito del Progetto di ricerca *Musei Demoetnoantropologici Lucani in Rete* e conclusa nel 2009, sono riportati negli Atti del 1° Convegno Nazionale dell'ANUAC *Saperi antropologici media e società civile nell'Italia contemporanea* del 2011¹⁶ ed evidenziano la presenza di 53 strutture museali, o collezioni comunque accessibili al pubblico, presenti in tutte le aree della regione¹⁷. Parte dei dati di quest'attività di studio¹⁸ è confluita nel sito *MIDEAB, Musei di interesse demoetnoantropologico in Basilicata*, ospitato nel portale regionale di Basilicatonet. Il sito fornisce dettagliate infor-



Museo del Termalismo - Latronico (PZ). Fonte: Antonella Iacovino

mazioni di servizio su ogni singolo museo e collezione etnografica lucana¹⁹.

Dall'analisi dettagliata dei dati ricavati da tale ricerca è risultato che in molte raccolte DEA in Basilicata le funzioni del personale sono assolte dallo stesso collezionista. Si tratta di collezioni ancora prive di schedatura, di uno statuto, di una missione e di personale per la conservazione e gestione. Si evidenzia, poi, che la maggior parte delle realizzazioni censite è nata tra la seconda metà degli anni Ottanta e i giorni nostri, per volontà e interesse di alcuni membri delle comunità locali, e ha assunto una



Museo della Pastorizia - Castelsaraceno (PZ). Fonte: SPACE

configurazione stabile e istituzionalizzata, anche se con interventi spesso insufficienti e frammentari da parte degli Enti locali. Queste raccolte, pur non rispondendo spesso agli standard minimi di qualità e di sviluppo, evidenziano, allo stesso tempo, la consapevolezza diffusa del ruolo del museo quale istituzione che ha come missione la tutela e la trasmissione di memorie e contribuiscono, inoltre, ad arricchire l'offerta turistica regionale.

Nonostante alcuni musei cerchino di raggiungere adeguati livelli qualitativi e funzionali, la gran parte dei musei DEA lucani stenta a reggersi autonomamente per le difficoltà connesse a problemi economici, mentre altri non riescono a garantire la piena funzionalità, come ad esempio la re-

golare apertura, tanto da non poter essere considerati dei "veri musei", ma piuttosto "strutture espositive, depositi di materiali" che aprono al pubblico solo su richiesta. Altri problemi ancora derivano dalla scarsa efficienza gestionale e dalla mancanza di figure dotate di competenze adeguate. A fronte del fermento culturale delineato in precedenza, la Regione Basilicata si è dotata solo di recente di una norma sui musei o sistemi museali, tale da garantire e seguire, in maniera istituzionale, la nascita di nuove iniziative e il mantenimento di quelle esistenti²⁰.

Seguendo un criterio cronologico, di seguito si presentano le poche iniziative museografiche lucane di carattere pubblico che hanno previsto per il loro allestimento un progetto scientifico ed un'attività di ricerca.

Il Museo della Cultura Arbëreshe di San Paolo Albanese

Il Museo della Cultura Arbëreshe a San Paolo Albanese, il più piccolo paese della Basilicata ai confini con la Calabria²¹, è nato come mostra agropastorale nel 1975 ed è diventato istituzione culturale riconosciuta nel 1984.

Fin dalla metà degli anni Settanta, gli amministratori di San Paolo hanno puntato sulla valorizzazione della cultura arbëreshe e sulla realizzazione di un museo per far fronte allo spopolamento e alla progressiva marginalizzazione, che l'intero territorio della Val Sarmiento ha subito negli ultimi decenni. In tale prospettiva si inseriva il progetto museografico di Bronzini, per il quale la ricerca, sul rapporto tra la comunità arbëreshe, la sua cultura d'origine e la cultura

delle realtà etnicamente differenti dei paesi limitrofi²², era condizione indispensabile per fare del museo, non solo un luogo espositivo di cose, ma centro di ricerca e di recupero di attività produttive specifiche del territorio. Esso doveva essere, inoltre, un centro di aggregazione sociale, al servizio della Comunità di San Paolo Albanese e poi dei visitatori²³. Bronzini, quindi, riteneva importante la realizzazione del museo non solo sul piano culturale, ma anche per lo sviluppo economico e sociale del paese. Secondo le sue indicazioni progettuali, il percorso espositivo doveva articolarsi, principalmente, in cinque aree espositive: 1) zona agro-pecuaria; 2) zona del ciclo della lavorazione della ginestra; 3) zona della lavorazione della pietra; 4) zona della confezione dei costumi tradizionali arbëreshe; 5) zona di rappresentazione dei rapporti tra pubblico e privato.

La struttura espositiva, ricavata dal riuso di vecchie costruzioni disabitate del centro storico, fu inaugurata il 6 e 7 novembre 1993 e in tale occasione fu promosso il convegno dal titolo "Il Museo della cultura arbëreshe – 2° tempo – Allestimento e funzionamento", al quale presero parte diversi studiosi ed esperti di musei²⁴. L'allestimento era incentrato sui processi agropastorali, sulla lavorazione della ginestra e sui costumi tradizionali. Successivamente la struttura museale, divenendo parzialmente Centro Visita del Parco Nazionale del Pollino, vide modificati i suoi spazi e le sue funzioni.

Nel 2011 il museo, sulla base di una relazione scientifica di Ferdinando Mirizzi, si è dotato di un nuovo allestimento,

curato da Lucio Vitarelli, con la partecipazione dei componenti del Comitato Tecnico Scientifico dello stesso museo. L'attuale percorso espositivo, che dà ampio rilievo all'autorappresentazione attraverso la narrazione memoriale di storie e situazioni condivise, è articolato in cinque aree espositive: Sala A. Storia e mito; Sala B. Vita ed attività domestica; Sala C. Organizzazione familiare; Sala D. Mondo del lavoro; Sala E. Riti, feste e socialità.

Nello spazio introduttivo, "Storia e mito", è presente una gigantografia raffigurante il mare, che evocativamente rimanda, come ricorda Mirizzi: «a quell'Adriatico che, secondo una tradizione storiografica comunemente accreditata, i profughi coronei solcarono, dopo la caduta della loro città per mano dei Turchi nel 1532, per giungere sulle coste dell'Italia meridionale, prima di stanziarsi definitivamente in Val Sarmiento»²⁵. La costa albanese sullo sfondo rinvia da una parte al «mito di Skanderbeg e dell'eroico popolo guerriero strenuo difensore della cristianità»²⁶, dall'altra a «una realtà storica fatta, agli inizi dell'età moderna, di migrazioni in massa di uomini e donne che, spinti dalla povertà e dal bisogno, si spostavano dalle regioni balcaniche verso Occidente alla ricerca di mezzi che potessero garantir loro livelli minimi di sussistenza»²⁷. L'esposizione è arricchita da alcune figure in costume tradizionale che rappresentano la diversità arbëreshe nel tempo. Lo spazio introduttivo è completato da diverse immagini che forniscono ulteriori informazioni e suggestioni sui principali elementi di distinzione della comunità di San Paolo Albanese e sul suo rap-

porto con il contesto storico della Val Sarmento.

Nella Sala B "Vita ed attività domestica", lo spazio è caratterizzato dalla presenza centrale di un telaio tradizionale che rimanda simbolicamente ai temi espositivi della sezione: «la sfera della vita e delle attività domestiche, il ruolo delle donne nella famiglia e nella comunità, dando ampio spazio (...) al ciclo della lavorazione della ginestra (...) come elemento distintivo della cultura tradizionale arbëreshe, come sapere che i profughi balcanici giunti in Basilicata nel XVI secolo già possedevano, come pratica peculiare di produzione autosufficiente, come consapevole espressione di un patrimonio culturale gelosamente trasmesso di generazione in generazione»²⁸.

La narrazione femminile, nella Sala C "Organizzazione familiare", rimanda: «alla rappresentazione del *noi* attraverso l'attenzione riservata all'organizzazione familiare, alle genealogie e alle pratiche matrimoniali, al comparatico e alle *gjitonie*, alle pratiche rituali connesse con le varie fasi del ciclo della vita, ai costumi tradizionali nella loro valenza di elementi di distinzione etnica e sociale, di segni di riconoscimento e identificazione per gli individui in relazione al rango, all'età, alla condizione personale»²⁹. Il letto matrimoniale assume il valore di simbolo esistenziale, diventando elemento di unità del racconto delle vicende connesse al ciclo della vita.

La Sala D "Mondo del lavoro" è dedicata al lavoro agricolo e pastorale, alle produzioni artigianali, alle attività del bosco, all'uccisione del maiale ed alla lavorazione delle sue carni,

attraverso il racconto della loro organizzazione e modalità, la descrizione degli attrezzi e delle tecniche, la trasmissione dei saperi e delle abilità.

L'ultima sala espositiva, "Riti, feste e socialità", pone particolare attenzione alle feste di Sant'Antonio, della Madonna del Carmine, di San Francesco, dell'Assunta, di San Rocco con la riffa e il ballo, la *himunea* e la danza del falchetto. Completano la rappresentazione le diverse pratiche dell'espressione, dalla musica al canto alla narrazione di fiabe e leggende con cui, sedendosi intorno al camino, si conclude il percorso espositivo: «come avveniva in passato, quando, nelle lunghe e fredde serate d'inverno, i più giovani e i più piccoli stavano ad ascoltare i racconti fascinosi degli anziani»³⁰. Le funzioni della struttura espositiva sono completate dalla biblioteca specialistica per albanofoni, creata nel 1979, e dal laboratorio artigianale, ultimato nel 2000.

Il Museo del Termalismo di Latronico

Il Museo, allestito nello storico stabilimento termale costruito nel 1928 e inaugurato il 1° ottobre 2011, è nato per iniziativa dell'Amministrazione Comunale di Latronico e dell'Ente Parco Nazionale del Pollino, con lo scopo di approfondire e diffondere le conoscenze intorno all'attività termale del territorio comunale³¹. L'allestimento del Museo è stato curato da Ferdinando Mirizzi in collaborazione con la società cooperativa SimbdeaLab³².

Attraverso il lavoro di ricerca finalizzato all'allestimento, si è voluta restituire l'immagine delle terme non soltanto come

luogo dove ci si reca per usufruire delle terapie, ma quale struttura che testimonia i cambiamenti sociali di Latronico a partire dagli anni Trenta, epoca di nascita delle vecchie terme. Infatti, le terme hanno costituito nel tempo un fenomeno significativo anche per gli effetti prodotti nel tessuto sociale e urbano di Latronico. Esse, oltre a rivestire un'importante funzione terapeutica, sono state negli anni un significativo spazio di aggregazione, un luogo di svago e un elemento modificatore dei costumi sociali, tanto da svolgere una funzione di osservatorio sulle trasformazioni della vita sociale latronichese nel Novecento. Le acque termali, rappresentando la principale risorsa per il territorio, hanno influito notevolmente sul modo di definire e percepire il paesaggio latronichese e il loro sfruttamento è considerato un fattore di autoricoscimento per la comunità. Proprio per questo importante ruolo, l'allestimento ha come obiettivo quello di simulare una possibile visita virtuale alle terme di oggi e alla Latronico contemporanea da parte di chi ha frequentato e conosciuto le terme e la cittadina negli anni e nei decenni trascorsi. Le terme e il paese odierno sono usati nel percorso espositivo come una sorta di scenario che fa da sfondo a un passato, a cui si rinvia continuamente. Questo effetto è prodotto con la sovrapposizione di immagini d'epoca in trasparenza, realizzate con il plexiglass, a pannellature di fotografie contemporanee, usate come fondali. Uno degli intenti principali dell'allestimento è quello di sintetizzare, in una sorta di memoria collettiva, la memoria individuale, raccolta attraverso le interviste agli informato-

ri privilegiati e le citazioni letterarie, riportate nei pannelli perimetrali delle sale espositive. Quest'ultime presentano oggetti in funzione simbolica ed evocativa.

I testi scritti (citazioni da opere letterarie, scritti inediti, poesie, saggi di storia) diventano nell'allestimento voce narrante e testimonianza di ciò che è esposto e di ciò che si evoca attraverso le installazioni e i racconti orali dei supporti multimediali.

Il Museo si articola in otto nuclei tematici: *Il ritorno a Latronico*; *La piazza*; *Le terme e la socializzazione*; *Le terme e le cure*; *L'artigianato latronichese*; *I cibi tradizionali*; *Il rito e la festa*; *L'emigrante e le sue storie*. Queste otto sezioni del percorso espositivo sono dedicate ad aspetti peculiari della vita sociale e lavorativa di Latronico durante la nascita, lo sviluppo e la chiusura dello storico stabilimento termale. Completano l'allestimento lo *Spazio introduttivo* e la *Galleria espositiva*, dedicati alla rappresentazione e valorizzazione delle attività termali e delle risorse del territorio.

Aprè il percorso espositivo lo *Spazio introduttivo*, rappresentato da una grande pedana, che ha la funzione di raccontare, attraverso una carrellata di immagini, le terme negli anni in cui sono sorte e si sono sviluppate nello storico stabilimento, fino ad arrivare alle nuove terme, restituirne l'atmosfera e rievocarne la storia.

Nella prima area espositiva, *Il ritorno a Latronico*, l'ambientazione scenografica rimanda al ritorno a Latronico dei turisti termali, con l'immagine sul fondale dei turisti nel momento in cui arrivano nel parco delle attuali terme, mentre

la foto in trasparenza mostra un pullman d'epoca, utilizzato per le corse locali nel territorio latronichese. Il touchscreen di questa prima sezione e i pannelli espositivi permettono di approfondire le conoscenze intorno al territorio di Latronico attraverso filmati e fotografie e i pannelli perimetrali riportano immagini e testi attinenti alle terme, ai turisti e alla cittadina.

La seconda area espositiva è dedicata alla piazza, il luogo di ritrovo e di socialità per eccellenza della comunità latronichese. Il fondale riporta una fotografia della piazza oggi e la trasparenza simula il ricordo con una foto d'epoca di questo spazio urbano. I pannelli esplicativi e il relativo schermo tattile presentano immagini, ricordi e testimonianze di alcuni Latronichesi su questo luogo d'incontro.

Nella terza area espositiva, relativa alle terme come luogo d'incontro, di svago e di socializzazione, si è cercato di restituire, attraverso l'ambientazione etnografica, l'atmosfera che si poteva percepire nel salotto dello storico stabilimento termale. La pannellatura di fondo mette in scena il padiglione dell'accettazione delle nuove terme, mentre la foto d'epoca della trasparenza rappresenta proprio il salottino delle vecchie terme, con alcuni frequentatori di allora. Il touchscreen di questa area permette, mediante diverse interviste, di conoscere i ricordi di alcuni utenti che hanno frequentato lo storico stabilimento termale. I pannelli della sezione forniscono ulteriori testimonianze sull'argomento. Nella quarta area, *Le terme e le cure*, la pannellatura di fondo è dedicata all'idrochinesiterapia, una delle terapie effet-

tuate nel nuovo complesso termale, mentre la foto della trasparenza mostra una delle due vaschette per il bagno dello storico stabilimento. Lo schermo tattile propone due interviste a signore che hanno lavorato nei reparti delle vecchie terme e una presentazione in Powerpoint dedicata ai "Bagni" di Latronico. I testi di questa sezione descrivono il paesaggio termale di Latronico.

Il successivo spazio espositivo è riservato all'artigianato latronichese con merletti, ricami e abiti realizzati a Latronico. Sono presenti anche abiti da sposa di persone che hanno festeggiato il loro matrimonio nel salone delle vecchie terme. La fotografia utilizzata per il fondale è stata scattata nell'attuale complesso termale, dove è possibile vedere, nella stagione delle terme, alcune merlettaie a lavoro. In quest'area sono esposti, inoltre, alcuni oggetti relativi alla lavorazione del legno e della pietra grigia locale. La postazione multimediale e i pannelli testuali permettono di approfondire i contenuti su questi argomenti.

Nell'area espositiva *I cibi tradizionali* una menzione particolare è riservata alla produzione degli insaccati e del biscotto di Latronico, prodotto da forno. L'ambiente espositivo presenta oggetti, testi, immagini e filmati relativi alla realizzazione e all'utilizzo di questi alimenti. Anche la fotografia di questo fondale rappresenta un angolo del patio dell'attuale struttura termale, in cui è possibile acquistare questi prodotti. I testi esplicativi forniscono una rappresentazione di come questi prodotti siano legati al territorio.

Nell'unità espositiva *Il rito e la festa*, sono documentate la

fešta di Sant'Egidio Abate, il miracolo della Santa *Manna*³³ e la fešta della Madonna dell'Assunta. Il Santo con il miracolo della Santa *Manna* è una presenza costante, nella storia e nella vita della comunità di Latronico. La postazione multimediale riporta alcuni filmati sulle due fešte e delle interviste al parroco e al membro anziano del comitato fešta di Sant'Egidio. I pannelli esplicativi, inoltre, evocano altri ricordi su questi paesaggi e momenti festivi.

L'ultima unità espositiva è dedicata all'emigrazione con valigie, indumenti e lettere scritte agli inizi del Novecento da un Latronichese emigrato a New York alla famiglia che risiedeva a Latronico. Sul fondale è riprodotta l'immagine di alcuni studenti liceali di oggi mentre escono da scuola, invece, la trasparenza rimanda al ricordo attraverso una fotografia di emigrati latronichesi in partenza dal porto di Napoli per l'America agli inizi del Novecento. Negli ultimi anni l'emigrazione a Latronico è ripresa. I protagonisti di questa nuova fase di emigrazione non sono più i contadini o gli artigiani, come alcuni dei soci che costituirono lo storico stabilimento termale, bensì i giovani. La postazione multimediale contiene interviste e filmati di emigrati latronichesi che hanno conosciuto lo storico stabilimento termale, mentre le pannellature riportano immagini, citazioni e paesaggi su questo tema.

Un'altra area espositiva, che si propone di offrire una conoscenza del territorio di appartenenza, è la *Galleria espositiva*. I temi documentati dai pannelli testuali ed iconici di questo spazio riguardano lo sfruttamento delle risorse

idriche a Latronico, le proprietà delle acque e le relative indicazioni terapeutiche, le risorse ambientali e naturali, le risorse paleontologiche e archeologiche, le fešte e il patrimonio immateriale, le principali attività economiche, il vecchio stabilimento termale e il nuovo stabilimento termale. Insomma, il Museo si propone di essere "guida conoscitiva" della cittadina latronichese e allo stesso tempo luogo che rimanda al territorio circostante.

Il Museo della Pastorizia di Castelsaraceno

Il Museo della Pastorizia di Castelsaraceno, invece, si candida a centro di conoscenza e d'interpretazione del paesaggio compreso tra i due Parchi Nazionali (Pollino e Val d'Agri Lagonegrese). Il Museo, voluto dall'Amministrazione Comunale e finanziato dalla Regione Basilicata, è stato inaugurato l'8 aprile 2017³⁴.

L'allestimento è stato curato dalla società Space di Prato, con la partecipazione di Vincenza Iannella, Anna La Penna, Mario Raele, Ferdinando Mirizzi e di chi scrive, sulla base di una relazione scientifica dello stesso Mirizzi e di uno studio di fattibilità curato da Vincenza Iannella e dalla stessa scrivente, per conto della cooperativa SimbdeaLab. L'organizzazione funzionale degli spazi era già stata definita da un precedente progetto del 2000 e da un secondo progetto definitivo-esecutivo per il completamento del museo del 2008, entrambi a cura dell'architetto Lucio Vitarelli³⁵. L'universo pastorale costituisce la chiave attraverso cui entrare tra le condizioni di vita della comunità di Castelsaraceno.

L'allestimento museale è articolato in cinque aree espositive: Contesto; Spazio; Tempo; Saperi; Memoria.

La sezione *Contesto* è realizzata con una scenografia per immagini ed è corredata di testi esplicativi che introducono il contesto di Castelsaraceno, presentando il paese dal punto di vista socio-economico e culturale e dal punto di vista territoriale. In particolare, il pannello intitolato "Ambiente e paesaggio" presenta i due monti sui quali è adagiato il paese: il monte Alpi nel Parco Nazionale del Pollino e il monte Raparo nel Parco Nazionale dell'Appennino Lucano Val d'Agri-Lagonegrese. Il testo esplicativo "Storia e patrimonio culturale" si sofferma sul contesto di Castelsaraceno principalmente dal punto di vista storico-artistico, presentando le chiese, i palazzi e i beni archeologici che fanno parte del paesaggio castellano. Il pannello dal titolo "Le vie della transumanza" propone i tratturi attraversanti il paese e utilizzati per le attività di transumanza. L'ultimo testo di questa sezione, "La festa della 'Ndenna", descrive il rito arboreo della 'Ndenna, praticato nelle prime tre domeniche di giugno in connessione con la celebrazione di Sant'Antonio di Padova. Un rito che si svolge tra il bosco Favino, il monte Armizzone e il centro urbano di Castelsaraceno.

L'allestimento della sezione *Spazio* è caratterizzato dagli oggetti di lavoro e di vita quotidiana del pastore. Una postazione multimediale, mediante la proiezione di fotografie e il racconto di cinque oggetti rappresentativi del lavoro pastorale (il campanaccio, il secchio per la mungitura, il calderone con il mestolo, le "fiscelle" e le forbici per la tosatu-

ra), rinvia ai paesaggi della vita lavorativa e quotidiana del pastore di Castelsaraceno.

Nella sezione *Tempo* una proiezione panoramica immersiva avvolge e trasporta il visitatore direttamente sul monte Raparo, presentando tale contesto in diverse ore della giornata. Il pannello di questa sezione mostra il cambiamento del paesaggio di Castelsaraceno, attraverso il susseguirsi delle stagioni.

L'area espositiva relativa ai *Saperi* comunica le conoscenze dei pastori attraverso otto video-interviste fatte direttamente ai protagonisti. In questa sezione una gigantografia del monte Raparo e del monte Alpi, con l'abitato di Castelsaraceno, ricopre le pareti perimetrali della sala. I temi trattati riguardano: l'addestramento del "manzo"; le malattie e la cura delle pecore; la montagna; il ruolo della donna; la scelta del campanaccio; la lavorazione dei collari; la preparazione del caglio; la pastorale.

L'ultimo ambiente espositivo, *Memoria*, ospita quattro filmati. Il primo cortometraggio della sala, che riveste anche una funzione introduttiva alle tematiche trattate, è dedicato all'articolo *Diario di una transumanza lucana* di Giuseppe D'Errico, pubblicato nel 1998 in *Lares*³⁶. In questo video dal titolo "La transumanza" l'autore racconta un'esperienza di transumanza vissuta con una famiglia di pastori lucani nei giorni 7, 8 e 9 giugno 1996, dal punto di partenza, la maseria Trifoglione del Barone sita nel comune di Stigliano in provincia di Matera, fino al punto di arrivo, il monte Raparo di Castelsaraceno. Il filmato presenta il racconto con le im-

magini originali di quel viaggio.

I successivi cortei riguardano: la festa della 'Ndenna, l'antico rituale arboreo in onore di Sant'Antonio; la giornata tipo del pastore, dalle prime luci dell'alba fino a sera; la lavorazione artigianale delle "fuscelle"; i cestini di giungo realizzati per conservare la ricotta o il formaggio.

Le prospettive future dei musei DEA

Le tre iniziative museografiche appena descritte sono legate alle culture locali e all'idea del museo come luogo della comunicazione e della mediazione dei patrimoni tra gli abitanti e i visitatori, nonché come strumento di valorizzazione delle risorse locali.

Come già ribadito da Pietro Clemente³⁷, Vincenzo Padiglione³⁸ e dal recente *Manifesto di Pescarolo*³⁹, per il contemporaneo i musei DEA dovrebbero porre la pratica di ricerca degli antropologi, l'etnografia, alla base dell'ideazione e realizzazione degli allestimenti, al fine di incrementare la sperimentazione e la riflessività nei musei.

Il patrimonio culturale immateriale della Convenzione UNESCO del 2003⁴⁰ dovrebbe costituire, inoltre, il perno delle esperienze espositive e il nuovo ruolo dei musei DEA dovrebbe essere proprio quello di favorire un'azione di informazione sui temi di tale patrimonio.

Così come prospettato dalla *Carta di Siena* su "Musei e Paesaggi culturali"⁴¹, altrettanto importante risulta il nuovo compito di presidio del territorio affidato ai musei, con le relative funzioni di gestione e cura del paesaggio culturale,

estendendo, così, la loro responsabilità dalle collezioni al patrimonio e al territorio.

In considerazione di quanto fin qui detto, si ritiene necessario lavorare alla creazione di una rete dei musei DEA, finalizzata alla progettazione partecipata di azioni di valorizzazione del patrimonio culturale e del territorio su una scala più ampia, per usufruire ed erogare servizi altrimenti inaccessibili. Un'ampia applicazione della normativa sugli standard museali e sui livelli uniformi di qualità per i musei pubblici⁴² consentirebbe, infine, di raggiungere livelli di qualità più avanzati, favorendo l'inserimento dei musei DEA lucani nel Sistema museale nazionale in corso di realizzazione⁴³.

Note

1 Sulla museografia etnografica in Italia, cfr. P. Clemente, V. Lattanzi, V. Padiglione, *La museografia demo-etno-antropologica italiana*, in «Antropologia Museale», n. 12, Imola, Editrice La Mandragora, 2005-2006, pp. 33-46 e V. Lattanzi, V. Padiglione, M. D'Aureli, *Dieci, cento, mille musei delle culture locali*, in *L'Italia e le sue regioni*, III vol. *Culture*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2015, pp. 153-173.

2 Sulla collezione etnografica del Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola", cfr. la scheda di F. Valenzano in F. Mirizzi – P. Venturoli (a cura di), *Musei e Collezioni Etnografiche in Basilicata*, Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 12 luglio-28 settembre 2003), Matera, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico della Basilicata, 2003, p. 85.

3 Si veda al riguardo *Scheda BDM. Beni demoetnoantropologici materiali. Strutturazione dei dati delle schede di catalogo*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2000 e *Normativa BDM. Beni demoetnoantropologici materiali*, versione 4.00, *strutturazione dei dati e norme di*

compilazione a cura di Roberta Tucci, Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2016 (rilasciata: novembre 2016; ultimo aggiornamento: aprile 2017). Queste normative possono essere consultate e scaricate dal sito dell'ICCD alla pagina <http://www.iccd.beniculturali.it/ricercanormative>, ultima consultazione 22 giugno 2019.

4 L'ICCD è una struttura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali nata nel 1975, che provvede in collaborazione con le Regioni alla definizione delle procedure, delle metodologie e degli standard di catalogazione per le diverse tipologie di beni culturali che afferiscono agli ambiti di tutela del MiBACT. Si veda <http://www.iccd.beniculturali.it>, ultima consultazione 22 giugno 2019.

5 Campagna curata dalla scrivente e dalla storica dell'arte Mirella Olivieri.

6 Il SIGECweb, elaborato dall'ICCD, è una piattaforma collaborativa per la catalogazione dei beni culturali, che consente di governare l'intero processo di produzione dei dati catalografici su base web.

7 Il Catalogo Generale dei Beni Culturali, gestito da SIGECweb, è la banca dati che raccoglie e organizza a livello centrale le informazioni descrittive dei beni culturali catalogati in Italia. Per la consultazione delle schede relative alla collezione etnografica del Museo "Ridola", si veda <http://www.catalogo.beniculturali.it>, ultima consultazione 22 giugno 2019.

8 Sulla collezione della Soprintendenza materana, cfr. la scheda di F. Valenzano in F. Mirizzi – P. Venturoli (a cura di), *Musei e Collezioni Etnografiche in Basilicata...*, cit., p. 89.

9 Sulle schede FKO, cfr. *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1978: si vedano in particolare i contributi di E. Silvestrini, *La cultura materiale*, pp. 6-17, e *Note per la compilazione delle schede FKO*, pp. 39-42.

10 Per i legni intagliati presenti in mostra (timbrati da pane, stecche da busto e cucchiaini in legno), si veda il relativo catalogo a cura di A. Altavilla e testi di M. G. De Leo e A. Iacovino, cfr. A. Altavilla (a cura di), *Il marchio del pane. Il segno e l'arte della cultura materiale*. Catalogo della mostra (Matera - Museo Nazionale

d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata - Palazzo Lanfranchi, 3 aprile - 3 settembre 2006), Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico della Basilicata, Matera, Emmestampe, 2006.

11 Su queste tre iniziative museografiche, si rinvia a F. Mirizzi, *Storie di oggetti. Scritture di musei. Riflessioni ed esperienze tra Puglia e Basilicata*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 41-50.

12 Per i risultati di questa ricerca, si veda F. Mirizzi – P. Venturoli (a cura di), *Musei e Collezioni Etnografiche in Basilicata...*, cit.

13 Per quanto riguarda i dati pubblicati in precedenza, si vedano G. B. Bronzini, *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*, Galatina, Congedo Editore, 1985; V. Bernardi, *La museografia demoantropologica in Puglia e Basilicata*, in «Lares», LIX, 1993, pp. 293-306; R. Togni, G. Forni, F. Pisani, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze, Olschki, 1997; F. Mirizzi, *Regione Basilicata. Lo stato della museografia etnografica*, in *Il Patrimonio Museale Antropologico. Itinerari nelle regioni italiane: riflessioni e prospettive*, a cura della Commissione Nazionale per i Beni Demoetnoantropologici, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico – Adnkronos Cultura, 2002, pp. 313-331.

14 Cfr. *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per i Beni Architettonici, Storico-Artistici ed Etnoantropologici, Roma, Gangemi Editore, 2008.

15 Cfr. F. Mirizzi, *Regione Basilicata. Tra museografia e collezionismo etnografico in il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 357-388.

16 Sui dati di tale ricerca, si veda A. Iacovino, *Musei demoetnoantropologici lucani in rete*, in *Saperi antropologici media e società civile nell'Italia contemporanea*, a cura di Luisa Faldini e Eliana Pili, Atti del 1° Convegno Nazionale dell'ANUAC (Matera 29 - 31 maggio 2008), Roma, CISU, 2011, pp. 577-585.

17 Sulla museografia e il collezionismo etnografico in Basilicata, oltre alle pubblicazioni già menzionate, si vedano A. Iacovino, *Recenti iniziative museali in*

- campo demoetnoantropologico in Basilicata, in «Archivio di Etnografia», 2/2007, 2009, pp. 137-139; F. Mirizzi, *Storie di oggetti. Scritture di musei. Riflessioni ed esperienze tra Puglia e Basilicata...*, cit.; F. Mirizzi, *Scrivere di musei: su alcune recenti esperienze museografiche in Puglia e Basilicata*, in «Books seem to me to be pestilent things». *Studi in onore di Piero Innocenti per i suoi 65 anni*, ed. da Varo A. Vecchiarelli e C. Cavallaro, Tomo terzo, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2011, pp. 1163-1165.
- 18 La ricerca è stata condotta da chi scrive, a partire da maggio 2007 fino ad agosto 2009, presso il Dipartimento di Scienze Storiche, Linguistiche e Antropologiche dell'Università della Basilicata, con il coordinamento di Ferdinando Mirizzi.
- 19 La ricerca dei contenuti e la progettazione del sito *MIDEAB*, realizzato nel 2010, si devono ad Antonella Iacovino. Il lavoro è stato coordinato da Michele Durante, dirigente dell'Ufficio Cultura della Regione Basilicata, mentre il progetto grafico e la realizzazione software del sito sono stati curati rispettivamente da Pino Colonna e Giuseppe Incampo. Si veda il sito *MIDEAB, Musei di interesse demoetnoantropologico in Basilicata*: <http://museidea.basilicata.it>, ultima consultazione 22 giugno 2019.
- 20 Cfr. Legge Regionale della Basilicata dell'11 agosto 2015, n. 27, riguardante "Disposizioni in materia di patrimonio culturale, finalizzate alla valorizzazione, gestione e fruizione dei beni materiali ed immateriali della Regione Basilicata".
- 21 L'ultima indagine ISTAT sulla popolazione registra la presenza di 253 residenti a San Paolo Albanese al 31 luglio 2018.
- 22 La ricerca, voluta da Bronzini e finalizzata alla definizione del progetto di allestimento del Museo di San Paolo Albanese, è descritta in maniera analitica in F. Mirizzi, *Indagini preliminari al progetto per un museo della cultura arbëreshe a San Paolo Albanese*, in «Lares», LIX, 1993, pp. 211-260.
- 23 Sul progetto museografico di Bronzini, si veda G. B. Bronzini, *Il Museo della cultura arbëreshe di San Paolo Albanese. Progetto e prospettive*, in «Lares», LIX, 1993, pp. 179-202.
- 24 Al convegno parteciparono, oltre a Bronzini, Sergio Anselmi, Valeria Petrucci, Gaetano Forni e Giovanni Kezich.
- 25 Cfr. F. Mirizzi, *Storie di oggetti. Scritture di musei...*, cit., p. 187.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ivi*, p. 188.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ivi*, p. 189.
- 31 Le linee generali del progetto scientifico museografico per l'allestimento del Museo sono state tracciate nella *Relazione scientifica per il progetto di allestimento*, redatta nel settembre 2007 da Ferdinando Mirizzi, su incarico del Comune di Latronico.
- 32 SimbdeaLab era una cooperativa lucana di giovani che operava principalmente nel campo della museografia e delle scienze demoetnoantropologiche applicate ai patrimoni culturali, materiali e immateriali, sciolta nel dicembre del 2016. Chi scrive si è occupata, per conto della stessa cooperativa, di tutta la ricerca scientifica finalizzata all'allestimento, dell'ordinamento degli oggetti e della supervisione dei lavori.
- 33 La *Santa Manna* è un liquido, chimicamente assimilabile all'acqua pura, che trasuda dal 1709, in uno o più venerdì di marzo, da un dipinto laterale della chiesa madre di Sant'Egidio Abate nel centro storico del paese.
- 34 Sul Museo della Pastorizia di Castelsaraceno, cfr. SPACE, *Museo della Pastorizia di Castelsaraceno. Guida al Museo*, coordinamento scientifico di F. Mirizzi, A. Iacovino, testi di S. Esposito e A. Iacovino, Mercato San Severino, Grafica Metelliana S.p.A., 2017.
- 35 Sul progetto di allestimento del Museo della Pastorizia di Castelsaraceno, si veda la relazione scientifica *Il Museo della Memoria, delle Tecniche e dei Saperi Pastoralis. Relazione introduttiva* di Ferdinando Mirizzi, redatta nel 2000, e il progetto esecutivo *Progettazione esecutiva per la realizzazione del "Museo della Memoria, delle Tecniche e dei Saperi pastorali"* di Castelsaraceno. Si veda anche il relativo studio di fattibilità, *Studio di Fattibilità per l'allestimento e l'adeguamento funzionale del Museo della Memoria, delle Tecniche e dei Saperi Pastoralis*, a cura di SimbdeaLab Società Cooperativa a r. l., consegnato nell'ottobre 2013. Chi scrive si è occupata della stesura di quest'ultimo testo e della ricerca finalizzata

all'allestimento museale.

36 Cfr. G. D'Errico, *Diario di una transumanza lucana*, in «Lares», LXIV, n. 2, 1998, pp. 187-199.

37 Cfr. P. Clemente, *I musei, tra nuove missioni e vecchie immagini. Orhan Pamuk, Claudio Magris, e il senso comune*, in «Dialoghi Mediterranei», n. 21, 2016.

38 Cfr. V. Padiglione, *Il post-agricolo e l'antropologia*, in «Antropologia Museale», anno 12, n. 34/36, Imola, Editrice La Mandragora, 2015, pp. 3-4.

39 Il *Manifesto di Pescarolo*, relativo allo statuto del museo etnografico contemporaneo e al suo ruolo culturale e politico, è stato redatto a conclusione del convegno dal titolo "Presente e futuro dei musei etnografici. Forme di gestione e finalità nella società attuale", che si è tenuto a Pescarolo (CR) presso il Museo del Lino il 16 marzo 2019.

40 La *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* è stata approvata il 17 ottobre 2003 dalla Conferenza Generale dell'UNESCO ed è entrata in vigore alla 40ma ratifica, il 30 aprile 2006. È stata ratificata dall'Italia il 27 settembre 2007 con Legge n. 167.

41 La *Carta di Siena su "Musei e paesaggi culturali"*, a cura di ICOM Italia e delle associazioni museali aderenti alla Conferenza permanente delle associazioni museali italiane, è stata discussa la prima volta il 7 luglio 2014 con lo scopo di presentare le responsabilità dei musei nei confronti del paesaggio e del patrimonio culturale diffuso. La versione definitiva della *Carta* è stata approvata il 21 ottobre 2016 a Cagliari, durante l'XI Conferenza permanente delle associazioni museali italiane. La *Carta di Siena 2.0 su "Musei e Paesaggi culturali"* può essere consultata e scaricata dal sito di ICOM Italia alla pagina <http://www.icom-italia.org/la-carta-siena/>, ultima consultazione 22 giugno 2019.

42 Per quanto riguarda gli standard museali, si veda sia il Decreto del 10 maggio 2001 del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998). G.U. 19 ottobre 2001, n. 244 che il recente Decreto del 21 febbraio 2018 n. 113. *Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione*

del Sistema museale nazionale. G.U. 4 aprile 2018, n. 78.

43 Sul Sistema museale nazionale, oltre al citato Decreto del 21 febbraio 2018 n. 113, si veda <http://musei.beniculturali.it/notizie/notifiche/sistema-museale-nazionale-pubblicato-il-decreto>, ultima consultazione 22 giugno 2019.

MANUALITÀ E IL SAPER FARE COME NUOVO MODELLO DI PATRIMONIALIZZAZIONE

GLENDIA GIAMPAOLI

Direttrice Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco (Perugia)

Il Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco è un museo etnografico inserito all'interno dell'Ecomuseo della Dorsale Appenninica Umbra che dispone, oltre alle collezioni che conserva, anche di un vero e proprio laboratorio di tessitura.

Perché inserire un laboratorio di tessitura all'interno di un Museo?

Quella che sembra una scelta inusuale è il frutto dell'esigenza di far convivere in una stessa struttura il suo essere Museo e, allo stesso tempo, antenna di un ecomuseo. Per tanto era necessario non solo valorizzare e garantire la conservazione del patrimonio, quanto trasmetterlo e restituirlo ai visitatori e alla comunità.

Un giorno mentre parlavamo con i bambini del paese, che quotidianamente passavano a trovarci per vedere come procedevano i lavori, in un brainstorming spontaneo è emersa la definizione del museo-decoder, che non è altro che la traduzione in termini attuali del concetto di Antenna ecomuseale.

Come ha spiegato in un'intervista del 28 maggio 2013 lo studente Davide Nicolini "il decoder riceve il



Laboratorio di tessitura con bambini

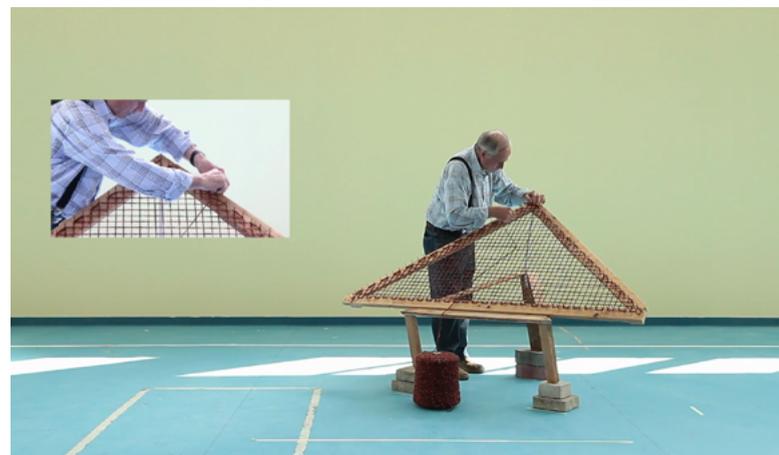
messaggio, lo decodifica e lo trasmette, un po' come fa il laboratorio. Da nonna Gigia, da Eugenio, da Fiorella, da Angelo avete imparato le cose dentro al Museo, qui nel laboratorio vengono decodificate in modo che noi le possiamo capire e poi noi le trasmettiamo agli altri"¹.

Il museo è infatti un luogo che riceve, decodifica e trasmette un segnale che proviene dal territorio in cui nasce e vive, ma in che modo lo fa?

Un esempio pratico delle azioni attuate per favorire il processo di trasmissione al visitatore è la scelta di escludere i classici pannelli nell'allestimento museale. Le informazioni vengono trasmesse al visitatore attraverso delle "info-grafiche", ossia delle brevi frasi inserite vicino a delle icone che rimandano all'oggetto esposto e ne spiegano la funzione. Il telaio che fa bella mostra di sé nella "Stanza delle Trame" è esposto su una pedana che racconta e spiega attraverso dei simboli accompagnati da brevissime descrizioni sia i suoi componenti che la sua funzione.

Queste informazioni, fornite quasi fossero un breve spot, rimandano all'oggetto esposto come in un incrocio di sguardi tra il telaio e il visitatore che, incuriosito, gli gira intorno. Nessuna sovrapposizione, solo l'informazione che si desidera, relativamente allo strumento. La sua biografia, invece, viene raccontata nel corso di una visita.

L'attività di tessitura non è spiegata né da pannelli né da didascalie. Essa viene anzitutto raccontata al visitatore da una video installazione in cui sono Angelo, Eugenio, Anita che spiegano come funziona un telaio ma, soprattutto, per essere capita va sperimentata in prima persona. Il laboratorio di tessitura, inserito all'interno della visita museale, diventa il luogo in cui è possibile fare esperienza di ciò che il Museo racconta attraverso gli oggetti. Nel laboratorio, che rappresenta per noi il cuore vivo e pulsante di tutto il Museo, si può familiarizzare per la prima volta con un telaio e, attraverso la pratica, la ricerca e la riflessione sulla stessa attività di tessitura, i visitatori e i provetti tessitori producono



Angelo Rosati e il telaio triangolare

percorsi di rielaborazione creativa del patrimonio. Sempre nel laboratorio, nel momento stesso che si inizia a tessere, si riattiva la memoria e contemporaneamente si rende attuale un sapere ed un Saper Fare che sembrava dimenticato perché non più riproposto e praticato.

È il caso, ad esempio, di Angelo Rosati, ottantenne pensionato di Castel San Felice ed ex operaio della Comunità Montana, che ha ricostruito un telaio triangolare a chiodi appositamente per insegnarci una particolare tecnica di tessitura che aveva appreso durante il suo periodo di ferma militare². Grazie all'azione di costruire il telaio e durante le azioni di montaggio dell'ordito e di tessitura, Angelo piano piano ricordava e ricostruiva non solo lo strumento/telaio, ma faceva riaffiorare una "memoria operativa" e incorporata



Attività di tessitura presso la casa di reclusione di Spoleto – Progetto "Ritessere il tempo"

che era abilmente depositata nella sua "memoria corporea". Il Laboratorio così inteso, come luogo all'interno del quale una comunità di pratica si raccoglie per condividere Saper Fare artigianali finalizzati alla trasmissione della memoria, svolge anche un'altra importante funzione: quella di far sì che uno strumento nato per essere usato, e non per essere guardato, non resti all'interno di un museo un "oggetto d'interesse visivo", o un oggetto d'arte ma che, attraverso l'uso e la manipolazione, riacquisisca la sua funzione strumentale di cosa³.

Alberto Cirese, infatti, nel suo libro "Oggetti, Segni, Musei"⁴

sostiene che una cosa, nata e concepita per un uso specifico, quando entra in un museo assume nuove vite e nuovi linguaggi, propri del museo ma diversi da quelli che avrebbe avuto nella vita reale.

Molti degli strumenti/cose, soprattutto in un museo etnografico, sono condensatori di pratiche e di saperi (sia nella loro realizzazione che nell'uso), espressioni di biografie che li associano a una località/comunità e a un individuo/gruppo, sono orme di un vissuto e possono diventare dei mezzi per dare ai ricordi una forma materiale. Quando entrano in un museo improvvisamente passano dall'essere entità dinamiche a diventare oggetti statici da osservare. Il telaio esposto all'interno della Stanza delle Trame diventa un semioforo, ovvero un portatore di significato e, dal momento che viene inserito in un nuovo circuito di fruizione, come è appunto il museo, perde la sua utilità e viene sottoposto a una riqualificazione funzionale che lo estranea dal suo uso originario⁵.

Prima di entrare nel museo il telaio ha avuto la voce dell'artigiano che lo ha realizzato, quella della tessitrice che lo ha usato fino agli anni Sessanta, poi quella di Gregorio e di Sandro che l'hanno recuperato nel 1975, prima che potesse essere venduto o utilizzato come legna per il camino. Una volta entrato nel Museo, infine, ha avuto la voce dello schedatore che lo ha analizzato, catalogato e inventariato e del curatore museale che ha pensato a come inserirlo in un contesto espositivo in grado di restituire la sua storia e la sua biografia.



Progetto "Donne tessitrici"

La cosa/telaio, nel momento stesso in cui è entrata nel museo, diventa un semplice oggetto muto, un patrimonio passivo che non ha più voce. Per riacquisire il suo status e la sua funzione di cosa narrante deve entrare in una nuova vita, in una nuova storia, nonché creare una nuova relazione, questa volta con i visitatori.

Ma come e con quali modalità?

L'esposizione museale, che non sia "morta" e cristallizzata, ma in grado di dialogare con il visitatore, permette di elaborare un nuovo modello di visita, che consente al visitatore di interagire con gli oggetti, di scoprire le storie di donazioni di tessuti e di oggetti familiari - raccontate attraverso la scrittura di brevi testi sugli espositori in plexiglass - volutamente portati al museo perché, come sostengono i donatori, "voi li conservate, li tramandate e li sapete valo-

rizzare".

Questo modello di visita è quindi in grado di restituire una nuova vita agli oggetti, una vita che intreccia insieme il Saper Vedere, inteso come l'osservare un oggetto con occhi diversi e da una nuova prospettiva, e il Saper Fare, ossia la riflessione e la conseguente rielaborazione creativa del patrimonio per mezzo dell'esperienza tattile e della manualità.

La partecipazione diretta dei visitatori nella pratica laboratoriale, se da un lato consente al telaio di riacquistare la sua funzione strumentale di cosa, dall'altro permette di innescare un processo di ri-attualizzazione della memoria, come è successo ai nostri testimoni e detentori della pratica Angelo Rosati con il telaio e Annita Raspini per fare le coltri e le imbottite.

Come già affermato all'inizio, il laboratorio di tessitura è per il Museo lo spazio all'interno del quale l'oggetto/telaio riacquista la sua funzione strumentale di cosa, tramite l'uso diventa un condensatore di pratiche e di saperi, un punto d'incontro tra la riflessione e l'applicazione creativa.

In linea teorica tutto ciò è fattibile: ma nella pratica come è stato possibile renderlo concreto all'interno del Museo?

Il metodo della pratica, della manualità e della comprensione viene attuato, oltre che con un nuovo modello di visita guidata, grazie a una Didattica del Fare appositamente pensata per le diverse fasce d'età e profili del visitatore.

Il museo così inteso non è più solo un "contenitore" di me-

moria, ma diventa un luogo in cui elaborare e definire in forma collettiva la trasmissione della memoria in una dimensione reale e contemporanea, più vicina al mondo della performance che alla dimensione scritta e strutturata dell'archivio, che pur ne costituisce, in alcuni casi, il punto di partenza.

Oltre alla visita guidata il passaggio da oggetto inanimato a cosa animata e funzionante avviene per mezzo di una specifica e strutturata Didattica, all'interno della quale il Saper Fare passa attraverso la pratica e la riflessione che si fa sulla stessa pratica. Facendo fare esperienza diretta, infatti, interagendo e creando una relazione con lo strumento, il visitatore impara, indaga e riflette sulle possibilità e sulle modalità di lavorazione offerte da un telaio e, nello stesso tempo, "fa esperienza". In questo modo il laboratorio di tessitura si propone come un setting educativo all'interno del quale è possibile fare esperienza, uno spazio all'interno del quale la comunità di pratica si raccoglie e si riunisce per trasmettere e, al tempo stesso, per imparare⁶.

L'esperienza all'interno del museo diventa un processo dinamico che si dipana nel tempo e nello spazio: inizia durante la visita, prosegue oltre la visita stessa con la pratica all'interno del laboratorio e si conclude a casa riprendendo in mano il manufatto che si è tessuto.

La Didattica è formulata e pensata per coinvolgere le varie tipologie di pubblico del museo, tenendo in considerazione soprattutto le diverse fasce d'età. Si passa, infatti, da progetti studiati per bambini in età compresa tra 0 e 6 anni e

inseriti all'interno di Nati per Leggere con Favole al Telaio, a metodologie didattiche messe a punto per le scuole e per i bambini e ragazzi in età scolare, ad attività che vedono coinvolti gli adulti e persone con disabilità, a progetti studiati in collaborazione con la casa di reclusione di Spoleto o con associazioni di volontariato impegnate in prima linea nell'inclusione di immigrati all'interno del tessuto sociale.

In particolare, per quanto riguarda la fascia 0-6 il Museo è inserito all'interno della Rete territoriale per la promozione della lettura, Distretto sanitario della Valnerina, con attività finalizzate alla promozione della lettura ad alta voce ai bambini in età prescolare ed allo sviluppo di azioni rivolte ai bambini ed ai ragazzi con bisogni educativi speciali.

Attenzione particolare viene riservata ai progetti di trasmissione del Saper Fare pensati per gli adulti. Mentre i bambini e i giovani vanno a scuola perché devono, un adulto che decide spontaneamente di vivere un'esperienza di apprendimento lo fa "perché è interessato a conoscere meglio qualcosa o vuole imparare qualcosa di funzionale alla sua professione"⁷.

Si tratta di persone che si avvicinano al sapere artigianale per hobby, per mettersi alla prova, per consolidare le proprie capacità e competenze o per acquisirne anche delle nuove anche in vista di una nuova ricollocazione nel mondo del lavoro.

Un apprendimento lungo tutto l'arco della vita che ha luogo all'interno del museo, quindi, seppur nasce in maniera informale e casuale da parte di chi vuole imparare, dall'al-

tro vede coinvolti in prima linea educatori ed operatori museali che mettono in campo un approccio formale ed estremamente rigoroso nella definizione di cosa si sta trasmettendo e di come la si vuole trasmettere. Il futuro della tradizione passa attraverso la trasmissione, la manualità ed il Saper Fare per mezzo di interpretazioni e di riflessioni sulla pratica che rappresentano, per noi, nuove forme e nuovi percorsi di valorizzazione del patrimonio.

Note

1 G. Giampaoli, *Tessuti, musei e patrimonializzazione. Processi per la valorizzazione dei patrimoni tessili in ambito museale e il caso del Museo della Canapa*, tesi di specializzazione (relatore M. Turci), Scuola di Specializzazione in Beni demotnoantropologici, Università degli Studi di Perugia (in convenzione con l'Università degli Studi di Firenze e l'Università degli Studi di Siena), 2011 - 2012

2 L'attività di tessitura veniva praticata all'interno di luoghi ben definiti, come le camerate delle caserme durante le ore di relax o in ospedale nei reparti a lunga degenza, frequentati da uomini.

3 S. Alpers, *Il museo come modo di vedere*, in Karp, Ivan, Lavine, Steven D., (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 3-14

4 A. M. Cirese, *Oggetti, Segni, Musei*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 37-56

5 K. Pomian, *Che cos'è la storia*, Milano, Mondadori, 2001 [ed. or., *Sur l'histoire*, Gallimard, Paris, 1999]

6 J. Dewey, *Esperienza e Educazione*, Raffaello Cortina editore, 2014 [ed. or., *Experience and Education*, Kappa Delta Pi, International HonorSociety in Education, 1938]

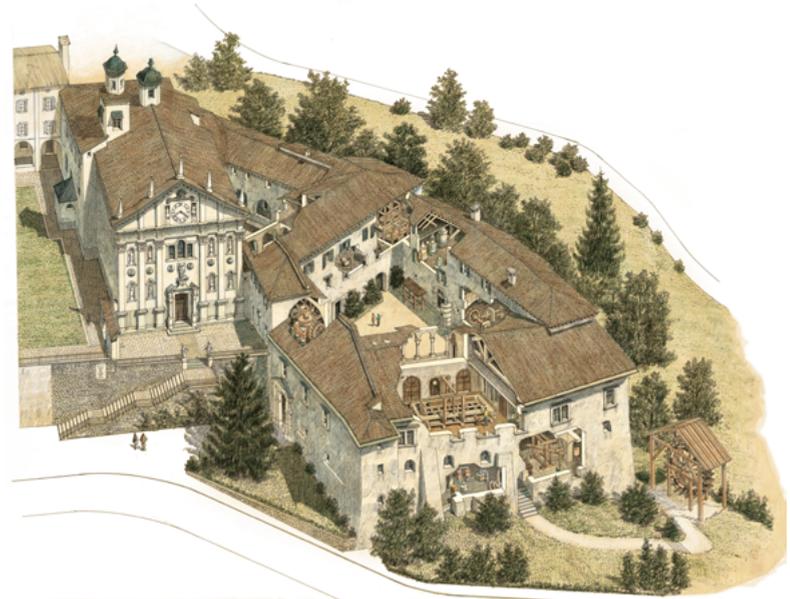
7 K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson Jane, *Musei e apprendimento lungo l'arco della vita. Un manuale europeo*, Ferrara, EDISAI srl, 2007, pp. 12-17

MUSEO DEGLI USI E COSTUMI DELLA GENTE TRENTINA: CINQUANTA ANNI, PIÙ UNO

GIOVANNI KEZICH

Direttore Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

Siamo lieti di partecipare oggi a quest'incontro in onore di Carlo Poni, sempre ricordato insieme a Sergio Anselmi, Dino Bianco, Giuseppe Frediani, Gaetano Perusini, Giuseppe Šebesta, Antonino Uccello, che furono fra l'altro tutti in contatto, quale uno dei padri nobili dei "musei della civiltà contadina". Un incontro che cerca di rimettere insieme, dopo circa cinquant'anni, i superstiti di quella leva effimera e ormai semidimenticata, che però a suo modo ha fatto storia, e ha fatto scuola, visto che l'espressione "musei della civiltà contadina" con i suoi difettacci piccoli e grandi sembra essere rimasta radicata meglio di altre nel sentir comune del nostro paese. A quella stagione di fermenti, che andava a lambire, buon'ultima nella scaletta delle priorità del folk revival, dopo i canti, la narrativa, i proverbi e tanto altro, anche la cultura materiale, sarebbe dovuto seguire un momento di consolidamento istituzionale, e poi una qualche diffusione ordinata, che avrebbe dovuto far sedimentare e radicare i nuovi musei grandi e piccoli delle tradizioni popolari ai vari livelli delle pertinenze istituzionali del paese, regionale, provinciale e comunale, secondo un piano che troviamo già preconizzato ne *I musei della cultura materiale*



Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, a San Michele all'Adige, in provincia di Trento. Disegno di Loreno Confortini

di Massimo Tozzi Fontana, volume che è del 1980, e nella *Guida ai musei etnografici italiani* di Gaetano Forni, France-

sca Pisani e Roberto Togni, che è di parecchi anni successiva (1997), un rete che però nei fatti, non ha mai avuto una vera e propria attuazione. Anzi, il libro di Tozzi Fontana – dove, guarda caso, la dicitura “civiltà contadina” è già stata obliterata in favore di una “cultura materiale” alquanto più neutrale e più freddina – rappresenta un po’ lo spartiacque tra lo *statu nascenti* della prima leva, e la successiva diaspora piuttosto disordinata, con ciascuna delle neonate istituzioni a contendere, come in altrettante “Fortezze Bastiani”, con schiere invisibili di nemici di ogni risma, un percorso accidentato che avrebbe fatto giustizia sommaria di molti e moltissimi.

Scopo di questa comunicazione è quello di dar conto per sommi capi di quanto possa essere avvenuto, se non proprio dalle origini, almeno dagli anni Ottanta del riflusso e dei ripensamenti, in una fra le tante di queste realtà fatte di vieppiù isolate, il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina fondato da Giuseppe Šebesta nel 1968, e tenuto saldamente in pugno dal fondatore fino al 1984, anno del suo pensionamento repentino, quale sintesi autografa e originale di ergologia rurale, preistoria e folklore alpino.

Cogliendo l’occasione dell’uscita di un volume commemorativo dei primi 50 anni del Museo, ancor fresco di stampa, che possiamo quest’oggi presentare ai nostri colleghi relatori, cercheremo di ripercorrere senza particolari pedanterie cronologiche le tappe salienti di quanto è stato fatto al Museo dopo la conclusione dell’età dell’oro, o dell’epoca eroica, e cioè a partire dai primi anni Novanta, cioè dal mo-



Giuseppe Šebesta, fondatore del Museo, in una dimostrazione didattica nella sala «Tessitura», ca. 1972

mento in cui chi vi parla può testimoniare direttamente, nei quattro settori caratteristici dell’attività museale, che sono quelli dell’ostensione, della conservazione, della didattica e della ricerca.

Ostensione

Cominciamo dalla punta dell’iceberg, cioè da quello che del museo si vede. Scriveva Šebesta nel suo testamento spirituale: “Fare un museo è creare anzitutto un organismo autonomo come un’opera d’arte, una composizione musicale, un lavoro letterario. Un grande affresco che necessita

di una visione unitaria e individuale, di un tracciato chiaro e completo da seguire. Guai alla mancanza di profonde conoscenze programmatiche! Ne risulterebbe, col tempo, un ibrido che sarebbe avvertito pure dal profano”.

Più che mai consapevoli di queste direttive, che nell'eloquio stentoreo e un po' bleso del nostro suonavano come minacciose ingiunzioni, abbiamo sempre mantenuto il rispetto puntuale del tracciato coerente del fondatore, nella consapevolezza che i musei, per poter assolvere bene al proprio ruolo, devono soprattutto essere lasciati stare, ovvero nel nostro caso protetti dalle ondate di quell'ansia riformista che infesta oggi ogni settore della nostra società, e che sui musei ha lo stesso effetto che può avere sui cibi l'apertura frequente della porta di un frigorifero, di un locale climatizzato, o di una cantina di vini pregiati.

Un'altra delle sue indicazioni, e cioè che nel museo non bisogna mai mettere il visitatore nella condizione di tornare sui propri passi, non più di quanto in un teatro si possa permettere agli spettatori di andare a curiosare dietro le quinte, ci è servita per completare il percorso: indicazione di disarmante semplicità come tutte quelle di Šebesta, eppure gravida di implicazioni tutt'altro che banali. Così, lasciando sostanzialmente intatto il percorso di visita originario nella sua progressione piuttosto ordinata dal sistema agro-silvo-pastorale tradizionale alle lavorazioni artigiane di supporto allo stesso, con lo sforzo di alcuni anni ne abbiamo realizzato una lunga coda che ne sospinge lo sguardo sul terreno dell'immateriale e del simbolico, con l'a-



Sezione «Agricoltura» nel nuovo allestimento inaugurato nel 2014

pertura di una galleria di nuove sale dedicate ai riti dell'anno – e specificamente al carnevale – alla musica popolare e di banda, alla devozione popolare e agli usi venatori tradizionali. Riuscivamo così, con il completamento di quest'ultima, a realizzare appieno il percorso elicoidale continuo preconizzato da Šebesta, che riporta i visitatori nella corte di partenza senza smagarli con il tedio di un pedonamento a ritroso. Il completamento di questa galleria, che ha avuto per noi il valore di un piccolo traforo del Monte Bianco, era accompagnato da alcune realizzazioni parallele, e quindi dalla messa a punto di un'intera nuova ala con Biblioteca, sala multifunzionale, piccolo teatrino, con un'originale crip-

ta che raccoglie cimeli del culto micaelico da tutta Europa, oltre a un refettorio e a locali di servizio, mentre la memoria del fondatore veniva onorata in due sale appositamente dedicategli, che raccolgono tutto il portato del suo multiforme ingegno di pittore, scrittore, fotografo, creatore di pupi animati, ceramista, disegnatore...

Conservazione

Cenerentola della museografia à la page, la conservazione è in realtà il pilastro di qualsiasi contesto museale. Su questo piano, veniva avviata fin dai primissimi anni Novanta l'informaticizzazione del catalogo, un lavoro di aggiornamento continuo che procede tutt'ora, con la creazione di supporti catalografici autoprodotti sempre più versatili. Con il tempo, veniva pure adeguata la situazione dei depositi, oggi attestata su livelli professionali, e dotati di apparecchiature sofisticate quali una grande tenda a sottrazione d'ossigeno per la lotta agli insetti xilofagi.

Didattica

Partita un po' in sordina ancora all'inizio degli anni Novanta, sulla base dell'esperienza già consolidata delle visite scolastiche, l'attività didattica del Museo si è andata caratterizzando nel tempo come un settore autonomo del Museo stesso, con le proprie scelte, le proprie scadenze e priorità, e la propria specifica offerta. In questo modo, operando come un'agenzia interna ma in qualche modo ben distinta dall'immagine istituzionale del Museo, la didattica è ri-



eTNo Festival dell'etnografia del Trentino, edizione 2017

uscita a conquistare un proprio pubblico ormai ampiamente fidelizzato, che incrementa di anno in anno, e costituisce circa un terzo dei valori annuali di utenza del Museo. Principio fondamentale dell'attività didattica è quella del percorso monotematico, che arricchisce la visita a una singola sezione del Museo con attività manuali, sperimentazioni dirette, visione di filmati, interazioni ludiche e altri stimoli. I percorsi attivati con questa metodologia sono attualmente una quarantina, e vengono condotti da personale specializzato addetto, che è anche coinvolto saltuariamente in dimostrazioni *extra moenia*. Negli anni, l'attività didattica del Museo si è inoltre arricchita di proposte particolari come i giochi di una volta, la rievocazione del lavoro artigiano, i

corsi per adulti nel contesto dell'educazione permanente, i corsi di aggiornamento per insegnanti, le attività per famiglie.

Ricerca

Principale motore occulto di qualsiasi museo è quello dell'attività scientifica che ne sottende le realizzazioni, tanto più vitale in un settore come il nostro, che non può contare, certamente in Italia ma anche altrove, su un adeguato supporto da parte accademica, essendo stata l'etnografia, intesa come scienza descrittiva, di fatto eliminata dal sillabo degli studi, a favore di altre discipline consorelle quali l'antropologia sociale e/o culturale, più attraenti quanto a impianto ermeneutico ma di certo meno vicine alla prospettiva museografica. Nel nostro Museo, un primo pronunciamento a favore di una riscoperta dell'etnografia quale disciplina autonoma si aveva con la pubblicazione integrale, a partire dal 1995, dei materiali di ricerca di Paul Scheuermeier, il grande linguista svizzero "partito dialettologo e tornato etnografo", che con il suo lavoro per l'*Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* (AIS) condotto a varie riprese a partire dal 1919 fino all'ultima sistemazione teorica che è del 1972, preconizzò nella maniera scientificamente più solida il futuro campo d'azione e i contenuti stessi di lavoro di un'erigenda rete dei musei etnografici italiani: proprio quella che non si è mai creata. L'iniziativa del Museo in favore di Scheuermeier, dava peraltro la stura a una serie di analoghe pubblicazio-

ni in Piemonte, Lombardia, Veneto, Emilia e Abruzzo, e localmente nel Trentino alla realizzazione di un vero atlante linguistico sonoro, e a una serie di approfondimenti, quali lo specifico apporto etnografico conferitosi al monumentale *Dizionario del dialetto di Montagne di Trento* di Corrado Grassi, e il progetto "L'alfabeto delle cose", che riproduce con le nuove tecnologie il metodo proprio della scuola dialettologica *Wörter und Sachen*: tutti interventi che finivano per legare indelebilmente il modo di procedere del Museo ai metodi e all'impianto teorico della geolinguistica, e al tipo di etnografia che ad essa è più direttamente ispirata. Se con la riscoperta di Scheuermeier si gettavano le basi di un rilancio complessivo della metodologia etnografica nel lavoro del Museo, anche la prospettiva complementare e in un certo senso opposta, quella dell'antropologia sociale, non veniva accantonata. Questo aveva luogo sempre per il tramite di un prodotto editoriale, ovvero della prima edizione italiana del classico *The Hidden Frontier. La frontiera nascosta* (1995), che raccoglie gli esiti di una ricerca condotta per quasi un quindicennio in alta val di Non, nel Trentino, da due autorevoli antropologi americani, Eric Wolf e l'allievo John Cole, a confronto con le comunità contadine alloglotte, romanze e germaniche, insediate faccia a faccia sul medesimo settore dell'arco alpino. L'edizione di questo libro, seguita con interesse da una piccola classe di studiosi creava i presupposti per il raccogliersi intorno al Museo di un Seminario Permanente di Etnografia Alpina, che avrebbe affrontato a largo raggio le questioni legate alla variabi-

lità culturale dell'insediamento umano sulle Alpi, per oltre un ventennio (1993-2014), che di pari passo con la collana "Classici dell'etnografia delle Alpi" editi dal Museo, del periodico "SM Annali di San Michele", pubblicati in 23 numeri dal 1988 al 2014, e degli avvicendamenti del Premio Internazionale di Etnografia Alpina "Michelangelo Mariani", conferito dal 1986 al 2008, sperimentavano per una stagione non breve un'idea del Museo come macchina culturale a tutto tondo, casa editrice cartacea e multimediale e centro studi volto all'intero arco alpino, che tanti ancora ricordano. Falcidiate tutte queste iniziative da intervenute ristrettezze di carattere finanziario, perché nessuno, si sa, è profeta in patria, il Museo apriva altri due fronti di ricerca scientifica. Il primo, sul territorio, consiste nella repertoriatura analitica del vasto patrimonio di graffiti lasciati dai pastori lungo un arco di circa quattro secoli (1550-1950) sui fianchi settentrionali della valle di Fiemme, una ricchezza straordinaria di oltre 47.000 scritte, fatte di tag individuali, date, simboli, conteggi di bestiame, segni di casa e notazioni dialettali, che per le sue evidenti continuità con le consuetudini preistoriche dell'arte rupestre sembra poter aprire una prospettiva di estremo interesse sull'interpretazione complessiva di quest'ultima.

Secondo fronte, esteso a tutta l'Europa, è quello della ricerca denominata "Carnival King of Europe", che ha beneficiato per due bienni di un finanziamento dell'Unione europea, a partire dalla constatazione elementare delle significative similitudini che si riscontrano nelle mascherate invernali

del nostro continente, dalla penisola iberica ai Balcani, passando naturalmente per le Alpi e il Trentino, dove il fondamento di base delle liturgie mascherate tradizionali appare in ogni caso, a dispetto delle differenze di lingua, di nazionalità e pure di confessione religiosa, essere il medesimo al di là di ogni ragionevole dubbio. Una ricerca che ha portato il Museo alla ribalta dell'attenzione europea, con l'*EU Prize for Cultural Heritage / Europa Nostra Award 2017* assegnato al progetto a Turku in Finlandia, e l'inclusione nella lista di The Best in Heritage a Dubrovnik nel 2018.

Parallelamente a questi specifici indirizzi di ricerca, il Museo intensificava la propria azione sul territorio, dando vita a un "Itinerario etnografico nel Trentino", oggi denominato "Etnografia trentina in rete" che ha messo in evidenza un centinaio di siti di interesse etnografico distribuiti sul territorio, e che confluiscono una volta l'anno presso il Museo nel contesto di un partecipato "Festival dell'etnografia del Trentino" che nel 2019 è giunto alla sua VII edizione.

Ma non siamo qui a gloriarci di allori ormai trascorsi, né a fare la lista delle innumerevoli realizzazioni portate a buon fine. L'occasione odierna, infatti, per il luogo dove ci troviamo, per l'omaggio alla memoria di Carlo Poni, e per le qualifiche dei colleghi convenuti impone infatti almeno qualche spunto di riflessione un po' più approfondita in calce alla vicenda che, dal punto di vista particolare di ciascuna delle nostre Fortezze Bastiani, si è consumata in questi anni, fino ad arrivare con la sua crisi dei giorni nostri a un suo molto possibile epilogo.

Nascevano, i “musei della civiltà contadina”, in un’epoca in cui l’avvenuta transizione tra passato contadino e futuro industriale poteva essere ancora inquadrata tra un “prima” arcinoto, ancorché ormai insidiato dall’oblio incipiente, e un “dopo” ancora ignoto ma di cui tutto, come in un libro già scritto, permetteva di prefigurare gli esiti possibili, in un piccolo numero di alternative più o meno scontate. In questo quadro ristretto, era anche lecito pensare che la memoria di quel “prima” sarebbe potuta essere utile a uno qualsiasi di quei “dopo”, a titolo di antefatto, di monito plausibile, di punto di riferimento.

La storia di questi ultimi anni ha completamente scardinato tutte queste coordinate. In particolare, il collasso su scala globale dell’idea socialista ha portato con sé, politica a parte, il dissiparsi ben più grave di un concetto qualsiasi di una possibile scienza della storia. In questa prospettiva nuova, le più o meno sfiancate propaggini d’*ancien régime* che si trovano a esser rappresentate nei nostri musei, sembrano aver perso del tutto il loro valore di antefatto, di monito, di pietra di paragone etica, e sono complessivamente regredite al rango di innocue curiosità d’antan, le stesse che vengono proposte nei mercatini dell’usato che ormai allignano un po’ dappertutto, a testimonianza di un mondo che non sembra più veramente capace di guardare avanti.

In questo clima, da sempre poco favorevole, in Italia, al sedimentarsi di un concetto di classe e di cultura contadina, la rete dei musei etnografici regionali già perfettamente preconizzata nella mostra del Loria, nelle carte di Scheu-

ermeier, e riaffiorata alla superficie nelle sue linee generali all’epoca dei “musei della civiltà contadina” non è mai stata realizzata, come non è mai stato realizzato, magari sotto l’egida del Museo nazionale, un coordinamento almeno di massima tra le istituzioni anche cospicue che, di quella rete fantasma, restano oggi a titolo di inutili caposaldi.

Su questa situazione, già poco favorevole in partenza, si è di recente innestato il progressivo disamorarsi di una classe politica di impronta sempre più marcatamente localista al richiamo delle sirene della tradizione. Sarà certamente interessante, per dei sociologi o dei socio-antropologi volenterosi, l’andare a scovare il perché l’avanzata inesorabile delle formazioni politiche a fondo localista abbia coinciso paradossalmente, nel nostro paese, con il declino di pari passo dell’attenzione e della cura che si concede alle culture locali, anche per il tramite delle tradizioni popolari.

Questo è tanto più vero in tutte le situazioni, e il Trentino non fa certo eccezione, dove le culture locali, le culture vernacolari, hanno trovato un loro modo proprio di gestire e di esprimere nella transizione alla modernità la propria versione del concetto di popolo e i propri valori di rispetto del passato – nel Trentino questo è avvenuto per esempio con l’esplosione novecentesca della corallità alpina, altrove con il magnificarsi di certe feste o riti locali... – lungo linee che non hanno mai avuto né richiesto la mediazione maieutica dell’etnografo.

Etnografia che peraltro ha, riteniamo, delle altre frecce al proprio arco, e che proprio attraverso i musei può conti-

nuare a scoccare e a offrire alla società civile in quanto valori specifici. Lo studio dei fenomeni culturali nello spazio e nel tempo, depurato da preconcetti, sovrastrutture ideologiche e ambizioni ermeneutiche, può infatti aprire la strada a una comprensione aumentata della realtà. Viene fatto di capire, ad esempio, che la classe degli oggetti materiali, con le loro identità e concordanze transnazionali, risponde a dinamiche completamente diverse rispetto a quella dei lemmi che li riguardano, che risultano sigillati in questo o quel recinto glottologico. Allo stesso modo, viene fatto di capire che cose e parole si situano su piani diversi, ciascuno con le proprie regole, le proprie dinamiche, la propria inerzia, come su piani ancora diversi, si possono situare i segmenti specifici delle sequenze rituali, le credenze, i sistemi di relazione, le istituzioni: ognuno sul proprio specifico terreno, per creare in ogni situazione locale un'intersezione unica, una sintesi unica. Tutto il contrario dei vecchi olismi dell'antropologia culturale che, oggi come oggi, nella nostra realtà così profondamente ibridata, non hanno più luogo ad essere. Ultima scoperta sarà quella che ogni singolo individuo, ivi incluso il visitatore del museo, risulta in tutto e per tutto testimone e portatore di documentazione etnografica, che proprio attraverso il museo può essere riconosciuta e messa in valore. Una proposta naturalmente coinvolgente e interattiva che ai visitatori piace, perché si sentono coinvolti, e piacerebbe ancor di più se questo genere di musei fosse debitamente pubblicizzato, come infatti si è puntualmente verificato in tutte quelle occasioni dove un museo di am-

bito DEA di ultima generazione sia stato adeguatamente promosso, vedi i casi eclatanti del Quai Branly di Parigi e del MuCem di Marsiglia.

In questa prospettiva, si apre oggi per il museo etnografico una missione completamente nuova. Il museo non è più la bitta piantata a terra cui è rischiosamente ancorata la grande batisfera del passato, pronta a dileguarsi negli abissi non appena si tagli la fune, non è più necessariamente il cordone ombelicale obbligato che lega il presente al passato. Il museo non è più soltanto il luogo deputato per il rituale esternarsi ai più giovani, con monocorde moralismo, con petulanza accorata, dei presunti valori di un mondo che non esiste più, e di cui sempre meno persone hanno comunque una qualche contezza diretta.

Piuttosto, il museo etnografico si qualifica oggi, e si candida direttamente, come finestra sul mondo, laboratorio didattico, luogo privilegiato dove si raccolgono oggetti e informazioni sull'insediamento dell'uomo, sui rapporti tra uomo e risorse, tra uomo e paesaggio, tra uomo e uomo. Per i musei etnografici, un ruolo nuovo da scoprire, a partire dalle scorie e dai segnali del passato, quali osservatori di una realtà complessa e contesa, oggi come sempre, tra passato, presente e futuro.

INDICE

Alessia Masi - <i>Presentazione</i> _____	5
Silvio Fronzoni - <i>Carlo Poni tra storiografia e museografia. Note introduttive</i> _____	7
Fabio Giusberti - <i>Carlo Poni Designer Museale</i> _____	11
Francesco Fabbri - <i>L'esordio della didattica al Museo della Civiltà Contadina</i> _____	14
Alessio Zoeddu - <i>Carlo Poni: per una museografia del patrimonio industriale</i> _____	20
Pietro Clemente - <i>Il lavoro contadino. Un saluto, il museo e un ricordo di 44 anni fa</i> _____	25
Claudio Rosati - <i>Musei, cose, persone</i> _____	28
Gaetano Forni - <i>Dai musei contadini al "panmuseo" agrobiologico nel contesto socio-economico evolutivo del nostro Paese</i> _____	37
Luigi Mariani - <i>Il Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura</i> _____	49
Adriana Gandolfi - <i>Il Museo delle Genti d'Abruzzo tra Memoria e Rappresentazione</i> _____	55
Antonella Iacovino - <i>I Musei demoetnoantropologici lucani</i> _____	63
Glenda Giampaoli - <i>Manualità e il saper fare come nuovo modello di patrimonializzazione</i> _____	78
Giovanni Kezich - <i>Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina: cinquanta anni, più uno</i> _____	84

Finito di stampare
dicembre 2020
Centro Stampa Regionale