

#10

ANTROPOLOGIA MUSEALE



**[LE RELIQUIE DI ELVIS] [ANTROPOLOGIA E ARCHITETTURA:
INTERVISTA A FRANCO LA CECLA] [CATALOGAZIONE AL
PIGORINI] [DALLE REGIONI: MUSEI ETNOGRAFICI IN FRIULI
VENEZIA GIULIA] [OMAGGIO A ROUCH] [IN EVIDENZA:
ANTROPOLOGI AL LAVORO] [BENI IMMATERIALI A SEUL]
[ANTROPOLOGIA E TERRITORIO] [MUSEO DEL PROGRESSO -
COLLEZIONE GRAZIANO]**

Clemente, Cristofano, De Cicco, Deiana, de Sanctis Ricciardone, Di Lella
Fantauzzi, Ferracuti, Fornaro, Garlandini, Gri, Isaja e Melandri, La Cecla,
Mariotti, Nardini, Padiglione, Riccio, Sanna Randaccio, Tiragallo

quadrimestrale | anno 4 | numero 10 | estate 2005 | € 6

Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (convertito in L. 27/02/04 n. 46) art. 1 comma 1-DC

sommario

- pag. 5 **editoriale**
Del buon uso del visualismo. La lezione di Jean Rouch
Vincenzo Padiglione
- pag. 7 **intervista**
Clemente/Padiglione e La Cecla
- pag. 13 **miscellanea**
Le reliquie di Elvis culto impresa museografica
Paola de Sanctis Ricciardone
- pag. 22 **collezione e storia**
La collezione e i suoi contesti. Un'esperienza di catalogazione al
Pigorini
Rosa Anna Di Lella
- pag. 28 **collezione museo**
Tra passione e storia il Museo del Progresso "Collezione Graziano"
Annamaria Fantauzzi
- pag. 33 **dalle regioni**
Friuli Venezia Giulia
Gian Paolo Gri
- pag. 36 **antropologia e territorio**
Il broken in cultura del territorio
Antonio Riccio
- pag. 40 **antropologia visiva**
Artefatti filmici e musei locali
Felice Tiragallo
- pag. 43 **hacheca**
Veneti di Maremma
Paolo Nardini
- pag. 46 **hacheca**
In evidenza
a cura di Sandra Ferracuti
- pag. 48 **hacheca**
Antropologi al lavoro
- pag. 49 **hacheca**
Recensioni
Giovanni Fornaro
- pag. 50 **hacheca**
Valorizzazione e valore
Alessandro Deiana
- pag. 52 **hacheca**
Progetti e Ricerche: Ecomuseo del litorale romano
Paolo Isaja e Maria Pia Melandri
- pag. 53 **hacheca**
Musei e diletto
Luciana Mariotti
- pag. 54 **hacheca**
Antropologia e sviluppo sostenibile
Valeria Sanna Randaccio
- pag. 56 **hacheca**
Da Seul sui beni immateriali
Alberto Garlandini, Mariaclaudia Cristofano
- pag. 59 **ricordi**
Per Cecilia Gatto Trocchi
Paola de Sanctis Ricciardone
- pag. 60 **sparatrap**
Stravanato
Pietro Clemente

antropologia visiva

artefatti filmici e musei locali

In questa breve riflessione mi propongo di trattare il problema dell'uso di filmati, di video e di immagini in movimento in genere nel contesto di musei etnografici locali. Questo tema ha ormai una certa anzianità nel dibattito sulla museologia etnografica, dibattito che si è via via animato dalla metà degli anni '80, da quando le nuove possibilità di utilizzo della videoregistrazione e soprattutto dell'informatica per la creazione di archivi audiovisivi (Faeta 1996) e di elaborazioni ipermediali (Seaman e Williams 1992, MacFarlane 1992, Putti 1993), hanno consentito una formulazione ampia e articolata della sintassi museale invocata e teorizzata in Italia da Alberto Mario Cirese fin dal 1967 (Cirese 1977). Certo, l'idea del rapporto museo etnografico – immagine animata è stata trattata, in questo solco di riflessione, pensando il primo come titolare di una articolata sfera di competenze che include la conservazione, l'esposizione, la proposizione e riproposizione tematica, la didattica, di base e avanzata e infine la ricerca. Intuibile come in questa vastità di propositi il linguaggio audiovisivo trovi un naturale e relativamente limpido campo di azione (Lattanzi 1994). Ma è la dimensione locale che costringe a fare i conti con i limiti di esperibilità di questo modello di metalinguaggio museale, soprattutto se il momento espositivo resta quello prominente o l'unico effettivamente svolto. Quello in cui pochi ambienti, sottoposti a recupero o a restauro architettonico, ospitano una serie di collezioni, ad esempio, di cultura materiale, con un apparato grafico-esplacativo di contestualizzazione. È la dimensione locale, dunque, a porre in termini più stringenti il problema della coabitazione di materiali di così diversa natura.

La casistica fa emergere in questa direzione una serie di questioni che, da un lato, staccano il tema dell'uso di immagini in movimento da quello delle immagini fisse, e dall'altro evidenziano la povertà del repertorio disponibile di esperienze specifiche. Il problema nasce dunque su diversi piani: il primo è quello della ragione intrinseca che può guidare gli ideatori di un museo a contemplare fra i materiali espositivi anche dei materiali filmati ("Perché proprio dei film? Perché non solo fotografie o altro?"). Viene poi il piano del rapporto di questi artefatti – in termini di linguaggio – con il resto dell'allestimento, costituito con ogni probabilità da oggetti esemplari, da strutture scenografico-espositive, da pannelli con riproduzioni fotografiche, testi, grafici, disegni, il tutto in genere armonizzato da soluzioni grafiche e cromatiche pensate ad hoc. Infine si trova il piano della gestione di tali componenti audiovisive nel contesto dei musei locali.

I film in un museo etnografico

Lo status degli artefatti filmici rispetto ai musei etnografici è definito in Italia da una fonte normativa primaria (D.L. n. 112/1998, "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dallo Stato alle regioni e agli enti locali", D.L. n. 490/1999, testo unico che riassume e innova le precedenti leggi di tutela, DPR n. 441/2000 "Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali") che li qualifica come strumento di ingresso nel museo di beni demoantropologici immateriali.

Questi beni sono stati definiti da Roberta Tucci (2002), sulla linea di Cirese (1977, 2002) come beni "volatili", quali giochi, danze, consuetudini giuridiche, e poi ancora quali spettacoli, forme di comunicazione non verbale (cinesica e prossemica), storie di vita, lessici orali, saperi, tecniche, ecc. Le documentazioni audiovisive di tali beni sono «espediti di conservazione e di restituzione dei beni stessi; non dei sostituti di essi» (p. 55), difatti non possono restituire le complessità proprie della performance, tuttavia tali supporti rappresentano essi stessi dei particolari tipi di beni, i beni audio-visivi «che per la loro specifica natura possono venire sottoposti a forme di conservazione, tutela e valorizzazione» (ib.). I beni audiovisivi permettono dunque l'ingresso nel museo di quella serie di fatti e fenomeni che si configurano come beni immateriali e permettono, nelle realtà locali, di radicare la struttura nel territorio, di farne il punto di riferimento di una serie di luoghi notevoli e di una serie di spazi e percorsi collegati al museo. La traccia duratura di tutti quegli eventi che si svolgono in particolari luoghi del territorio (pratiche tecniche, feste, cerimonie, canti, gare poetiche, ecc.) trovano nel museo una sede che allude, al di là degli oggetti esemplari che propone, all'esterno, cioè al luogo di esistenza originario del patrimonio culturale immateriale. Questa è stata la scelta compiuta da M. Gabriella Da Re negli anni '90 per il museo etnografico "Sa domu de is ainas" di Armungia, piccolo centro nella Sardegna sud orientale. Armungia è un paese di collina, defilato e privo di grandi vie di comunicazione col resto dell'isola, che ha vissuto fino al secondo dopoguerra in uno stretto, esclusivo rapporto col suo territorio, fra una cerealicoltura di sussistenza e una pastorizia caprina brada. Nel suo progetto il museo era inteso come metalinguaggio, contenitore di «oggetti, pannelli e foto (...) [ed] era [concepito come] solo uno dei momenti della visita, che coinvolgeva quasi tutto il centro del paese. Un momento di approfondimento della conoscenza, di sosta, di riflessione, di connessione» (Da Re 2002: 29).

Io sono stato coinvolto da Gabriella Da Re nella realizzazione di quattro film video che dovevano andare a costituire un "archivio delle immagini e dei suoni" del museo. Questi video, realizzati fra il 1993 e il 1999, hanno avuto per tema la cultura materiale di Armungia e in particolare l'allevamento caprino, il lavoro fabbrile, la panificazione e la tessitura. Il primo dura un'ora, gli altri venticinque minuti ciascuno.

Con questa attenzione rivolta alla cultura materiale Gabriella ha trasmesso anche a me la sua passione per quelli che ha poi definito gli «aspetti immateriali o volatili dell'azione tecnica», alcuni dei quali, come la panificazione e soprattutto la tessitura, fanno parte di quei saperi tecnici preindustriali che «coinvolgono mente e corpo in modi raffinati, ad esempio le conoscenze di tipo logico-matematico nella tessitura, l'uso dei cinque sensi nel controllo e nel grado di trasformazione della materia» ecc. (ib.).

I film dovevano aiutare a fissare un dato emozionale riguardo alle tecniche e ai saperi tecnici che sembrava problematico affidare alla pura esposizione degli oggetti

e degli strumenti ad essi relativi. Era l'emozione dovuta al padroneggiamento di questi saperi ad essere un aspetto decisivo della loro rilevanza etnografica, perché permetteva di incarnarli negli sguardi, nei gesti e nelle parole dei protagonisti dei nostri video, e nel presentarli e conservarli come attributi di individui irripetibili.

La storia dell'allestimento di questo museo è stata raccontata da Gabriella nel n. 3 di "Antropologia museale". Si tratta di una storia in parte tormentata, che ha dato luogo a difficoltà e a vere sofferenze per la sua creatrice. Qui possiamo solo dire che, per varie vicende e costrizioni, la caratterizzazione territoriale del museo è venuta meno. Tutta una serie di antenne sensibili della struttura museale nel paese e nel suo territorio non si sono potute attivare. Per quanto riguarda i nostri film, nella organizzazione finale degli spazi la presenza di un archivio audiovisivo ha dato luogo alla creazione di una saletta capace di una trentina di posti, destinata alla proiezione dei video prodotti e di altri materiali audiovisivi o informatici.

I film e gli altri linguaggi museali

Nel suo assetto finale, dunque il museo etnografico di Armungia si presenta come un edificio a un piano, ex municipio, ex scuola elementare al centro del paese e a pochi metri dal nuraghe che distingue l'abitato. Al piano terra entrando a sinistra si trova la sala dedicata a Emilio Lussu. A destra si trova la sala dedicata ai lavori domestici, dalla panificazione alla tessitura, al primo piano, a destra c'è la sala con la grande struttura circolare che illustra le lavorazioni agricole secondo il tipo di coltivazione (grano, legumi, vite), a sinistra ci sono elementi che raccontano dell'allevamento, degli usi del bosco, della lavorazione del formaggio. Contigua alla sala dedicata ai lavori agricoli si trova la saletta audiovisiva. Su un lungo banco sono allineati tutti gli strumenti per attivarla: un grande televisore, un proiettore video, un videoregistratore, un amplificatore e un computer, sul muro di fronte sta un grande schermo avvolgibile. Lo spazio dedicato agli audiovisivi è dunque separato fisicamente dal resto dell'esposizione, è un ambiente che sembra essere destinato ad attività specifiche che non paiono integrarsi facilmente con quelle legate alla visita del museo. In esso c'è solo un'altra finestra audiovisiva rilevante: un cd-rom sulla vita di Emilio Lussu, sistemato in una stazione con monitor "touch-control", posto presso la sala a lui dedicata. Il museo da circa tre anni è gestito da una cooperativa, è aperto due volte alla settimana, il mercoledì e la domenica, e nella sua attuale conduzione non sembra avere le forze sufficienti per dare una qualche vitalità né all'archivio delle immagini e dei suoni, né ad una vita specifica delle sue strutture audio-video in altre direzioni.

Da un lato si può pensare che questa situazione nasca da una inadeguatezza di risorse umane che colpisce la struttura in sé, che rende la vita di questi tipi di musei locali sempre a rischio e sul punto di arrestarsi. Dall'altra si può pensare che la logica e le funzioni di un intervento audiovisivo in questo tipo di musei possa e debba essere ripensato e riprogettato su un'altra logica e su altri principi, che non sono quelli che avevano guidato alla realizzazione del nostro archivio.

Accogliere dei beni immateriali in un museo significa partire dall'ipotesi che possano esistere dei beni sostitutivi dei primi e adatti a rappresentarli, con tutti i limiti derivanti dalla loro datità cronologica, dalla loro immodificabilità rispetto al carattere di flusso, di variazione continua propria della performance che rende manifesti i saperi, i modi di

rappresentarsi, e di espressione che distinguono i patrimoni immateriali delle culture. La fotografia e le arti grafiche e plastiche sono state impiegate spesso in modo brillante per portare il mondo dell'immaterialità dentro i musei etnografici. Malgrado una generale sensibilità teorica confermata anche di recente alle tecnologie audiovisive intese come mezzo di dialogo e di mediazione fra beni oggettuali e inoggettuali (vedi i riferimenti in Desogus 2004), l'uso dell'animazione e delle immagini in movimento sembra invece porre problemi specifici non ancora risolti. Un film su una pratica tecnica fatta di gesti, di azioni coerenti, di parole e di suoni, di piani lunghi, di piani ravvicinati, di dettagli, di luci e forme, espressioni facciali e attitudini corporali, di una narrazione che, per quanto breve, noi percepiamo come costituita da un inizio, da uno svolgimento e da una fine, si lega poco, risulta incoerente rispetto a un sistema di segni eternizzato nel presente come quello di una esposizione museale. Nel museo etnografico la narrazione coincide con il percorso individuale del visitatore, con la sequenza e la successione di impulsi che egli sceglie di ricevere con la sua personale progressione fra le sale e fra i luoghi dell'esposizione. La suggestione di cui ha parlato Pietro Clemente (Clemente 1999) è data appunto dall'inoltrarsi in un bosco di segni che non precostituisce un testo standard rivolto a tutti. Il visitatore se vuole fruire di un video deve interrompere questa mobilità che è anche fatta, notiamolo, della possibilità di ritornare indietro *ad libitum* e di decostruire in ogni momento il suo percorso per riprenderlo altrove. Dinanzi al film egli deve fermarsi e deve affidare la progressione del suo itinerario a un avanzamento virtuale e obbligante, come quello del testo filmico. Questo scarto di modalità percettive si può o accogliere nel quadro del percorso espositivo o separare nettamente, destinando al momento audiovisivo un luogo a parte. Il nostro caso dice che questa seconda opzione in un piccolo museo locale ha incerte possibilità di vita, per le ragioni che si sono espone. Resta la prima strada. Essa comporta che gli allestitori del percorso museale siano in grado di trovare uno spazio fisico e anche uno spazio immaginario adatto all'accogliimento delle suggestioni immateriali audiovisive. Questo problema è stato spesso risolto proponendo al visitatore una opzione netta sulla possibilità di attivare o no una finestra audiovisiva nel quadro della visita. In questo caso il percorso espositivo si dissemina di una serie di monitor che stanno a indicare altrettanti momenti di sosta, che consentono di gettare l'occhio su una quarta dimensione, tenuta rigorosamente separata dagli impulsi visivi e sonori del resto dell'esposizione. Questa ipotesi di nutrimento audiovisivo *à la carte*, potenzialmente orientato a fornire una gamma assai ampia di informazioni visive, sembra una forma di riduzionismo che si imparenta troppo da vicino all'idea, in sé coerente e logica, della separazione, per intenderci della saletta a parte. Inoltre questo approccio presta il fianco a un equivoco concettuale non dissimile da quello che è stato messo in luce da Paul Henley riguardo ai prodotti multimediali come testi etnografici.

C'è una tendenza a presentare i CD-rom come un anonimo aggregato di informazioni obiettive in cui l'utente può peregrinare a proprio piacimento, costruendo il suo proprio filo narrativo. In tal senso i CD sono più simili alle enciclopedie che ad un testo etnografico autoriale. Di fatto, in questa ideologia c'è una eco misteriosa nell'entusiasmo ingenuo che prendeva quelli che, un secolo fa, celebravano l'uso della cinepresa come un mezzo di documentazione obiettiva. Se la tecnologia ora in sviluppo

sarà utilizzata in accordo alle più recenti tendenze di uso del film nella ricerca etnografica sarà di fondamentale importanza che il ruolo della autorialità e della narrazione in queste produzioni di CD sia stabilito con maggiore chiarezza (Henley 1999: 55-56).

Invece delle fughe in avanti enciclopediche, sembra dunque più perseguibile la via dell'integrazione di artefatti audiovisivi nella logica piena dell'allestimento museale. A proposito di questo incontro fra strategie filmiche e allestimenti museali Vito Lattanzi ha messo in rilievo come sia compito del museo smontare gli stereotipi televisivi e proporre «messaggi elementari e unità sintagmatiche significative che possano essere riassumibili in paradigmi antropologici dopo aver pazientemente educato lo spettatore a leggere l'immagine» (Lattanzi 1993: 122). Anziché proporre documentari riassuntivi su una certa etnia o su certi macroeventi cerimoniali, capaci di indurre nel visitatore meno avvertito una percezione di distanza e di estraneità, nel museo «è meglio lavorare con un testimone, con i brani di una narrazione di storia orale, con immagini di una specifica attività umana, così da aiutare la concentrazione dello spettatore e allo stesso tempo cogliere l'opportunità di costruire significati antropologici accostando immagini e sequenze di varia origine» (ib.).

Quelli qui accennati sono elementi fruttuosi di un dibattito di cui oggi va registrata la stasi, ma che del resto si accostano a una casistica di esperienze compiute ancora troppo povera. La posta in gioco tuttavia è importante: si tratta di riuscire a far entrare nell'itinerario espositivo la volatilità, la leggerezza e la iridescente ricchezza di dettaglio di fatti performativi filmati, la referenza degli oggetti e dei dati iconici esposti al movimento e alla vita registrata di corpi e di sguardi palpitanti, una vita certo fittizia ed eternizzata, ma anche sostituibile, avvicendabile con quella di altre e diverse situazioni di un repertorio controllato di documentazione.

Ad Armungia il personale che tiene aperto il museo il mercoledì e il fine settimana è in grado di far compiere fra le sale una buona visita guidata, ma non ha alcuna autonomia e forse non è da alcuno sollecitato ad attivare la saletta audiovisiva o a intervenire per utilizzare in qualche modo il suo archivio. Si tratta di una situazione contingente che potrà cambiare una volta che il dialogo fra i realizzatori del museo e gli amministratori comunali riprenderà. Ma chiarisce anche che le forze presenti nel territorio, almeno in quello della Sardegna attuale dai cento e passa musei etnografici locali nati più o meno spontaneamente, non riescono spesso ad elaborare un'idea di museo molto diversa dalla raccolta e dalla esposizione di oggetti esemplari e di affezione, e che l'idea del museo come specchio e proiezione della varietà del territorio e delle pratiche che esso ha conosciuto cede spazio di frequente a quella di un luogo generico di accoglienza e di rappresentanza, una sorta di salotto "buono", che si collega poco con lo spazio fisico che lo circonda.

Conclusioni

Alle origini della storia degli audiovisivi nei musei etnografici sta Felix Regnault. Sta la sua fiducia nelle possibilità offerte dalla cinematografia allo studio del comportamento umano. Sta la sua idea di museo etnografico dove gli oggetti sono raccolti ed esposti al pari delle documentazioni cinematografiche e fonografiche necessarie a contestualizzarli (Piault 2000, Chiozzi 1993). Queste idee, espresse nel 1923, vanno rispettate malgrado le loro esagerazioni cognitive, la fede eccessiva riposta nel cinema come stru-

mento di studio delle azioni umane, il radicalismo ingenuo ed enciclopedico della ipotesi di riconversione totale in chiave filmica delle esposizioni di oggetti.

Evocare saperi, evocare ambienti sonori e visivi, introdurre la vita e il movimento in senso ciresiano (Cirese 1977) è dunque ancora una direzione di ricerca e di sperimentazione fruttuosa. Nel chiudere il racconto della nascita del museo di Armungia Gabriella Da Re, pur senza rinnegare i passi compiuti parlava di un diverso museo che avrebbe potuto prender corpo senza una serie di difficoltà, di lungaggini burocratiche prima e di scadenze imperiose da rispettare per la consegna del lavoro poi. Io posso dire per la mia parte che anche l'archivio delle immagini e dei suoni sarebbe oggi una struttura visiva diversamente articolata e più integrata nella visita e nella emozione del percorso.

Riferimenti bibliografici

- Chiozzi P. (1993), *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli.
- Cirese A.M. (1977), *Le operazioni museali come metalinguaggio* (1967), in Id., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi.
- Cirese A.M. (2002), *Beni immateriali o beni inoggettuali?*, in "Antropologia museale", a. 1, n. 1, maggio 2002.
- Clemente P., Rossi E. (1999), *Il terzo principio della museografia*, Roma, Carocci.
- Da Re M.G. (1993), Progetto per il museo *Sa domu de is ainas*, Sezione etnografica, Armungia.
- Da Re M.G. (2002), *Riflessioni dopo un sogno. Il museo "sa domu de is ainas"*, in "Antropologia museale", a. 1, n. 3, inverno 2002-2003.
- Desogus V. (2004), *La comunicazione dei saperi nei musei locali. Il museo delle tradizioni alimentari della Sardegna (Siddi, Cagliari)*, in Lai Franco (a cura di), *Fare saper fare. I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cagliari, CUEC, 2004.
- Faeta F. (2003), *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli.
- Henley P. (1998), *Film-making and Ethnographic Research*, in Jon Prosser (ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London and New York, Routledge Falmer.
- Lattanzi V. (1993), *Ethnographic Museums and forms of anthropological communication*, in "Yearbook of Visual Anthropology", vol. 1.
- Macfarlane A. (1992), *The potentials of videodisc in visual anthropology: some examples*, in Crawford P.I., Turton D., *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- Piault M.H. (2000), *Cinéma et anthropologie*, Paris, Nathan.
- Putti R. (1993), *Navigazione nei dati etnografici*, in "Osimori" n. 2, I sem.
- Seaman G., Williams H. (1992), *Hypermedia in ethnography*, in Crawford P.I., Turton D., *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- Tiragallo F. (2000), *"Sentivo le pernici cantare nel territorio di Armungia". Note su una documentazione audiovisiva dei mutamenti nel territorio del Gerrei*, in AA. VV. *Il senso dei luoghi*, Cagliari, CUEC.
- Tucci R. (2002), *Beni demotnoantropologici immateriali*, in "Antropologia museale", a. 1, n. 1, maggio.